

## FRONT-LINE

Matej Bogataj

*Od življenja stvari do magičnega in minulega*

Rudi Šeligo: ZUNAJ SIJE FEBRUAR

Uredil in spremno besedo spisal Aleksander Zorn. Mladinska knjiga, Ljubljana  
1995 (Jubilejna zbirka)

V zbirki, ki nosi naslov po stavku iz zgodbe *Februar*, je izbor Šeligove kratke proze od začetkov, torej od prve zbirke *Kamen*, ki je izšla leta 1968, do njegove zadnje kratke proze, ki je bila dostopna samo revialno. V teh desetletjih je Šeligova proza prehodila dolgo pot, kar pomeni predvsem to, da se ji je uspelo spreminjati in odzivati tako na mladostni radikalizem kot tudi na zorenje, hkrati pa je ostajala sopotnik sočasnemu mišljenju, začrtavala kurz in delala gaz dominantnim smerem domače prozaistike, saj je Šeligo načel in domislil precej tistega, kar so pograbili njegovi prozni in esejistični sopotniki.

Izbor se začinja s Šeligovim zgodnjim delom, z zgodbami iz zbirke *Kamen* (1968), od katerih so bile zgodnje napisane kar desetletje pred izidom zbirke; to omogoča natančen vpogled v pisateljski razvoj in rekonstrukcijo nekaterih značilnih pripovednih tehnik. Tako je v izboru sedem proznih fragmentov o naslovnem junaku Kamnu – že to malo namiguje na njegovo neživost – in njegovih rahlo okornih vsakodnevnih peripetijah, ki jih zvečine zakrivi njegova nekomunikativnost, odštekanost, posledica drugačnosti in nekonformizma. Čeprav veljajo ti fragmenti za Šeligovo predreistično prozo, so za pozna petdeseta precej radikalni, tako zaradi opuščanja tradicionalne sklenjenosti pripovedi kot po napovedi strašnega zanimanja

za detajl, ki s kopičenjem že sam po sebi razdira in duši zgodbo. To je še poudarjeno s pripovednimi prelomi, ki po opisu odtujenosti, zadrege s svetom, posebne, neprilagojene in neprilagodljive eksistence, ki je takšna tudi zaradi zadrege, radi zavijejo v fantastiko, v vdor nadrealnega in grotesknega, ki se nenadno in nenadejano postavi ob prejšnje, zunanje. V tej prozi so že jasno vidni nastavki tistega izrinjanja subjektivitete, junaka, zaradi katere je bila Šeligova proza, potem pa tudi tista, ki mu je sledila, spoznana za reističnost, torej za sopotnico in duhovno sorodnico novemu romanu. Šeliga namreč že na začetku zanese v ekstatično predajanje snovnemu, v deskriptivnost, pojavlja pa se tudi cel kup stavkov in izjav, ki kažejo, da so za razpršenega, shizoidnega junaka (ki napoveduje, da "bo zbral trnje pod kožo, razmetana obličja in razcepljene misli v enotno reč" – in ali ni to značilna predstopnja za nadaljnje zmanjševanje in izgubljanje subjektivitete) večinoma vse le stvari, reči, predmeti. Tako flegma izjavi, da je njegova punca "samo ena med stvarmi, ki so ...", pojavi pa se tudi že zanimanje za hladno, objektivno resničnost, v kateri je gledalec, gleduh, čim bolj zanemarjen, brez strasti, znanstven; Kamnu je "resnica tega dneva ... bila, da je gledal, in nič več". Že v teh fragmentih in v zgodbi *Dva in gora*, kjer gre za opis vzpona para, ki se vmes izgubi, Šeliga fascinirajo reči, ugotavljanje njihove predmetnosti in negibnega bistva, spraševanja o različnih nivojih neživosti, na primer razlika med mrtvo živaljo in mrtvo naravo, za njeno oživljanje z besedo. Vdor predmetnega sveta je mogoče samo poskus, da bi se do konca izgubili in razpršili, če je že nemogoče ponikniti v naravo, med stvari.

Pri Šeligovo zgodnji prozi so pogosti prehodi iz notranjega, iz prve osebe ednine, v objektivno, zunanje, v opisovanje, v tretjo osebo ednine, potem pa vse skupaj v kratek, enostavčen nagovor bralca v stilu, poglej, tudi seno te hoče ugonobiti in podobno, nato vse skupaj preide v nekaj, kar je lahko jasno samo vsevednemu pripovedovalcu, recimo v zgodbo o teti ali anekdoto in podobno. Vse to kaže, da gre za zelo razvejene pripovedne strategije, za eksperiment, za tekst, ki se ukvarja z različnimi pripovednimi postopki in taktikami. Zgodba je zanemarjena, v ozadju, bolj skelet za opise in ekshibicije jezika kot za kaj drugega.

Hkrati je presenetljivo, kako natančen zna biti Šeligo pri katalogizaciji sveta; naša kakor junaka prideta, na primer, do bajoneta in čelade, pa imamo

takoj blazno natančen zapis o položaju in rji, ki se luskasto lušči, pa o prelomih in kar je še tega, tako da dobimo vtis, da gre za znanstveno poročilo vesoljca, ki ne more poslati slike in ne ve, ali bo videno še lahko kdaj narisal. Ko rečemo: katalogizira, razvršča, opisuje, kot da je svet pred koncem in je treba ohraniti pričevanja o izginulem, potem se takoj spomnimo na *Katalog*, manifest slovenske neoavantgarde, ki je nastal pozneje in v katerem gre za isto zanimanje za življenje stvari, za evidenco, za širjenje meja znanega, za preobrat razmišljanja, za izrinjanje antropocentrizma.

Če še enkrat pogledamo najzgodnejša Šeligova dela glede na antropocentrizem in humanizem, gotovo ne moremo prezreti stavka iz zgodbe *Dva in gora* "Marija si je spet dovolila," da je rekla nekaj nesmiselnega, nekaj takega, da je vse to lepo", ki kaže, da je dovoljeno govoriti in besedovati o vsem mogočem, o nekakšni lepoti in podobnem pa ne, saj je to očitno nekakšen preživel humanizem, ki se še ne zaveda – ženske! – da stvari najprej in predvsem so, potem so njihova živost in mrtvost, večnost in minevanje, vse drugo pa je pasatizem.

Sledijo Šeligove najbolj tipične, antologijske reistične zgodbe, v katerih se do pojma razvije smisel za detajl, za razraščanje v svet predmetov, za vse tisto, kar je bilo kot seme že v proznih začetkih in kar je sorodno tehniki novega romana. Najznačilnejši zgodbi sta *Okus po jodu*, ki bi lahko rabila kot krajši priročnik za navtike začetnike, predvsem zaradi vžiganja zunajkrmnih motorjev in enciklopedično popisane pestrosti podvodnega sveta, in *Žil*, kjer ob opisu poti naslovnega junaka skozi mesto natančno zvemo, v katero ulico se neka nadaljuje, katera jo križa, kakšna so pročelja in podpodja. Čeprav se zdi to seveda kar najradikalnejši poskus objektivnosti, ki ob oblekah in drobnih detajlih izrisuje še celotno kuliserijo in poskuša z njo zaobjeti sploh ves vidni in spoznavni svet, je v *Žilu* navzoče nenavadno toplo zanimanje za marginalce, nabite v bifeju, in njihove drobne prigode, ki gotovo presega željo po "znanstvenem" in kaže v smer večjega humanizma, zanimanja za človeka in njegove reve, čustva, pričakovanja, želje.

Enako odstopanje najdemo tudi v *Šaradi*, zgodbi iz naslednje zbirke s pomenljivim naslovom *Poganstvo* (1973), ki se dogaja v svetu mularije, morda zaradi dolgočasnosti in provokativnosti tudi mladoletnih prestopnikov; v njej Šeligo ne le posname in prikaže adolescentski jezik, ampak se v celoti poglubi v psihiko glavne junakinje, v njeno odsotno emocionalnost

in sploh izpraznjenost, povnanjeno in površno erotiko. Zdi se, da se v *Šaradi* in po njej (*Kaj delajo s stabo, Vigilija ali konec vajenske dobe*) Šeligovo pisanje prelomi, saj v *Šaradi* prvoosebno fragmentarno pripoved prekinja vznesen, zamaknjen govor o koncu galaksij in zvezd in vesolja. Soočenje trendovsega, modnega, adolescentske zajebancije, in nečesa večnostnega, nekakšnega absolutno avktorialnega pripovedovalca z vpogledom v kozmične katastrofe, do katerih pa je prav po božje brezbrizen, pa že kaže, da se je pojavila instanca zunaj sedanjosti in navzočnosti stvari, da je nekaj nad njimi in nad vsem. Kar naenkrat treščita skupaj dva svetova, en prikrit in oddaljen, za zmeraj in od nekdanj, nejasen in zaklinjevalen, magija, ljudsko zdravilstvo, okultno in ritualno, zaklinjanje ljubiteljskih popoldanskih vaških čarovnic, divji poganski rituali, in hipermodernost, sodobni vsakdanjik, tudi v kar najbanalnejši obliki; televizija, ki vdre s celotno kramo in klapo na prizorišče dogajanja, avtomobili, obliži in mazila, ki zdravijo proti svoji volji vpletenega v iniciacijski obred. V Šeligovem pisanju je torej koeksistenca sedanjosti in nečesa minulega, globoko zakopanega, ki pa je očitno še živo in navzoče v ozkih skupinah ezoteričnih zanesenjakov, tako pa z rekonstrukcijo v literaturi tudi za vse druge.

Sledijo tri zgodbe iz zbirke *Molčanja* (1986), ki odpira spet novo usmeritev Šeligovega pisanja. Predvsem zaradi apokrifnih zgodb *Hleb* in *Abba*, ki se po štimungu z opisovanjem revolucionarjev in njihovih usod približuje *Grobnci za Borisa Davidovića* Danila Kiša, čeprav je dogajanje skrčeno in prostor omejen – tudi zaradi že znanih pikantnosti in perverznosti totalitarnih sistemov se lahko pisanje omeji na izsek usode, na trenutek, ko se posameznik, nosilec akcije, sooči z delovanjem stroja, ki ga je soustvarjal, na sebi. Namesto hladne, neosebne pisave se pojavi bolj strastno, pa nikakor ne v izmišljivi in pripovedovanju uživajoče "sprenevedanje", da gre za najdene rokopise, za resnične biografije, to prinese popolnoma drugačen odnos do pisave in zgodbe, pa tudi večjo berljivost – vsaj za vse, ki smo zrasli prav ob takšni prozi. Obe zgodbi, *Hleb* in *Abba*, tematizirata odnos med pisavo in molkom, možnostjo in prisilo pisave, in čeprav ga simulirata z zunanjim, s pritiskom, ki zahteva pisavo in napisano v zameno za življenje, je jasno, da gre za zgodbi z one strani molka, da je ničelna stopnja jezika vsaj obkrožena, če ne tudi presežena – zgodbi pa tako zasidrani v izmišljivi in razprti med ponujeno možnostjo rešitve, izhodom iz molka

v pisavo – ki je tako pisava z druge strani molka, pa še zmeraj prepoznavno avtorska, enotna, brez stilizacij in "premega govora". Možnost pobega v pisavo se v hipu, ko se vmeša pripovedovalec z dejstvi, pokaže za iluzorno – vendar se proza s tem osmišljeno in ozaveščeno suklja okoli molka, razmerje med pisavo in molkom pa zamenja prejšnje zanimanje za življenje stvari, za nič človeka in nič predmeta.

Nedvomno so Šeligova *Molčanja* zbirka, ki tudi zaradi bližine takratnih, metafikcijskih proznih prijemov, od katerih se pomembno in bistveno razlikuje, predvsem pa zaradi izredno goste in mojstrske jezikovne obdelave in zrele kompozicije zasluži večjo pozornost, kot je je bila deležna ob izidu; tako pomeni še eno tistih mest v domači prozi, h kateremu se bo treba vračati.