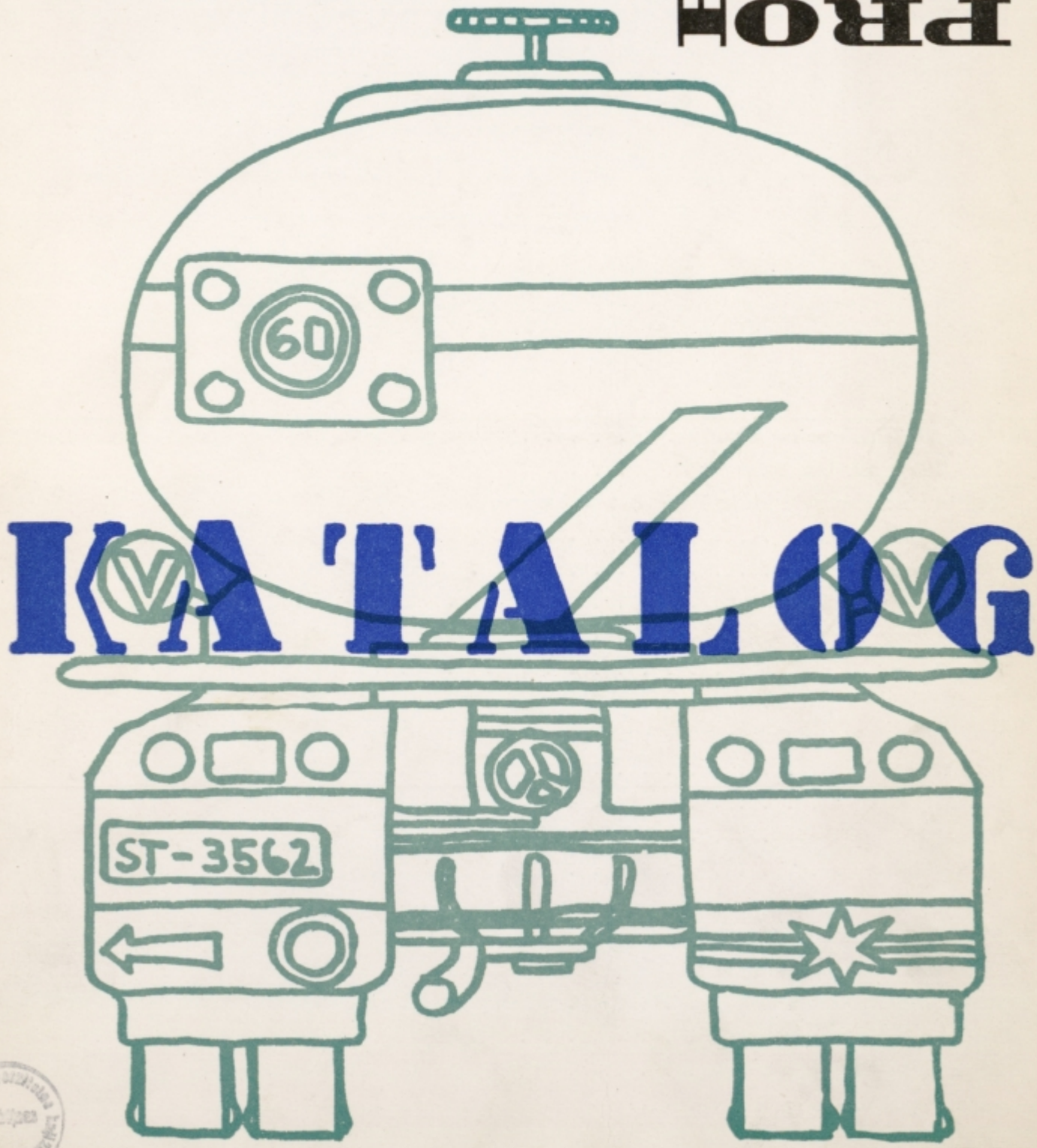
Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, julij-avgust 1968, št. 67-68

PROBLEMI



KATALOG

PROBLEMI

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, št. 67—68. Ureja uredniški odbor: Iztok Geister, Niko Grafenauer, Spomenka Hribar, Ivan Hvala, Dušan Jovanović, Taras Kermauner, Marko Kerševan, Lado Kralj, Andrej Medved, Rastko Močnik, Milan Pintar (glavni urednik), Rudi Rizman, Mitja Rotovnik (odgovorni urednik), Marjan Tavčar, Ivo Urbančič, Saša Vegri, Franci Zagoričnik. Lektor: Darko Dolinar. Korektor: Igor Longyka. Uredništvo: Ljubljana, Beethovnova 2, telefon 20 487. Uredništvo posluje v sredo in petek od 9.—13. ure. Uredniki sprejemajo: uredništvo za sociologijo in filozofijo v ponedeljek od 15.30—17. ure; uredništvo za literaturo v torek od 15.30—17. ure; uredništvo za literarno kritiko v sredo od 15.30—17. ure. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Naročila pošiljajte na CK ZMS, Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 310 033, tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 25 N din, cena posameznega izvoda 2,50 N din, cena dvojne številke 5 N din. Izdajata CK ZMS in UO ZŠJ v Ljubljani.

PROBLEMI

časopis za mišljenje in pesništvo

letnik VI, 1968

drugo polletje

Poezija

Proza

Dramatika

Prevedena dramatika

Esejistika, znanost in filozofija

Prevedena esejistika, znanost in filozofija

Likovne priloge, vinjete, strip, vizualna poezija

Uredniški zapiski

zelo zanimiv je ta pojav
če dolgo časa nič ne delaš
potem pa se naenkrat spomniš
in greš sekat drva bo že po nekaj urah
nastal krvav žulj če potem še nadaljuješ
s sekanjem si boš kmalu utrdil dlani
in boš drugič lahko celo z lopato
kopal luknje

še bolj čudno pa je to
da napiše nek filmski kritik
v nefilmskem članku da je
lepota čisti red

na koncu
pa še nekaj o zanimivostih
ZANIMIVOSTI GREDO KRASNO V DENAR

kdo ve da se glasi zakon o ohranitvi naboja
približno takole kolikršen naboj priteče po žici v
razvejišče toliko ga odteče po vseh vejah in še to da
se naboj ne more uničiti pa tudi iz nič
nastati

prastara resnica je
da je treba kamen
trikrat udariti
če hočeš da bo cesta dobra

Pod predpostavko, da se v poeziji srečujeta struktura in zgodovina, se vsiljuje vprašanje: kako se srečujeta, kakšen je njun odnos, a ne le nasploh, temveč čisto konkretno, posebej, v tej ali oni pesmi? Kaj pomeni struktura v pesmi in kaj zgodovina? Hkrati s to raziskavo pa poteka druga, temeljnejša: ali gre pri tem srečavanju res zgolj za ideološko predpostavko, ki je ni mogoče znanstveno verificirati in jo le — versko — postavljamo kot svojo neogibno Arhimedovo točko, ali pa smo trčili na objektivno, od naše vere neodvisno dejstvo, ki se ga da znanstveno brez prevelikih težav ugotoviti in opisati?

Ker hočemo, da bi bila naša raziskava konkretna, jo locirajmo na tri pesmi. Prva ima naslov *Pred velikim rojstvom* in se glasi: *Premnogo mater je izdahnilo na porodu, / ko so življenja dajale narodu. / Premnogo jih je v solzah zaihtelo: / »Čeprav umrem, saj moje dete bo živelo!« / Tako umiramo zdaj mi, / ki v nas življenje se poraja, / in vsak mrtvak v ta mrak / kriči: Upri, upri se, raja! / Težko, težko nam je umreti, / ker čas je v nas, ki zdaj ga ni še, / ker slišimo otroka, ki že diše. / Zato nam je tako težko, / a vendar je vsakdo kot mati / pripravljen sebe žrtvovati.* Druga ima naslov *Croquis* in se glasi: *Kavarna. Miza: marmor, mrzel, siv — / življenja otipljiva prispodoba. / V kozarčku konjak; nizko izpod roba; / in lužica tam, kjer se je polil. / Prst čopič je in lužica paleta; / lenobno rišem: hišica, drevo, / klopica pred njo, / nad hišo sonce, in roža, ki ob poti se razcveta. / In še stezica, ki drži od hiše / in lepa žena, ki med rože leže . . . / A vtem natakar vljudno predme seže, / pobere vse in mizico pobriše. / In gledam ga, kako svoj pladenj nosi, / kako opleta sem ter tja s prtičem / in skoraj žalostno za njim zakličem: / »Gospod natakar, še en konjak prosim!«* Tretja je brez naslova in se glasi: *S sirom hranimo se zjutraj ali po obedu / je regrette l'Europe aux anciens parapets / zgodovino delajo napredni / No to je ravno tisto kar je najbolj razveseljivo / Bradlja Hegel rožice v naravi / trije so pojavi stvarstva / Mojzes padel iz plenic v zgodovino / v sivih dokolenkah čaka na propad zapada / Strpnost vera v znanost ribe v morju / tvorijo sveta bliščavo / žakelj žakelj žakelj žakelj / PRIHOD IZ ŽAKLJA DRUGO POGLAVJE.*

Odmislimo si vse podatke, ki jih kakor koli lahko dobimo iz socialnega, psihološkega, političnega, literarno zgodovinskega in drugih kontekstov teh pesmi. Eksistence avtorjev si sicer ne moremo odmisliti, vendar se delajmo, kot da ne vemo za njihova oziroma za njegovo ime (v primeru, da je vse tri pesmi morebiti napisal en sam avtor), niti za okoliščine, v katerih so pesmi nastale. Skušajmo prisluhniti zgolj njim samim, same naj govorijo, same naj nam sporočijo, kar je v njih oziroma kar so.

Oglejmo si najprej prvo. Eksistencialne kategorije, ki nas takoj zbodejo v oči, so: narod, materinstvo, smrt, življenje, porod, upor, tlačanstvo, odpor zoper smrt, žrtvovanje sebe. Vse te bolj ali manj enakopravne kategorije pa osmišljuje ena, ki jim je nadrejena: Prihodnost. Dejanska tema in »ideja« pesmi je vsebovana že v naslovu: gre za bivanje *pred velikim rojstvom*. Kategorija prihodnosti podeljuje vsem ostalim pomen, jih povezuje v enoto, jih oblikuje v trdno eksistencialno strukturo. Pesem je kolektivistična. Njen subjekt so ljudje, ki se gledajo in pojmujejo kot narod. Ta narod je zdaj na prelomu, v oni posebni situaciji med smrtjo in rojstvom, ko tisto, kar je in kar je bilo, umira, poraja pa se tisto, česar še ni in kar bo. Vendar pa ne gre za preprosto smrt in porod dveh živih konkretnih vsakdanjih ljudi, empiričnih posameznikov. Na kocki (vendar pa ta kocka ne bo padla po naključju, temveč bo neogibno pokazala šestico) ni usoda tega ali onega, temveč tistega, kar je posameznikom daleč nadrejeno: Naroda. — Narod je občestvo posameznikov, ki nosi v sebi stopnjevano in osredotočeno resnico posameznikov. — Gre za življenje in smrt naroda, torej za Življenje in Smrt.

Ta narod se nahaja v *mraku*, vrsta njegovih članov umira, a vsak s svojo smrtjo *kriči:* upor. Narod se upira, ker noče živeti v sužnosti in tlačanstvu, ker noče biti *raja*. Hoče živeti. Ker pa je Življenje Naroda nadrejeno življenju posameznega pripadnika tega naroda, vsak posameznik — čeprav bi sam pri sebi in za sebe rad živel — rajši pusti pobiti sebe, kot pa da bi sovražnik (tisti, ki ubija) uničil narod v celoti. Prav Življenje namreč ni v tem, da jaz ali ti ali on preživimo svoje golo življenje, a smo pri tem raznarodeni; v takšnem primeru bi nam ostalo le naše empirično, malo, nebistveno, neutemeljeno, posamezno, konkretno življenje; ostalo bi nam životarjenje, v katerem ni Smisla. Za naš svet — za celoto pesmi, za njen temeljni horizont — je namreč značilno, da Smisel podeljuje zgolj Narod; ta z njegovo eksistenco stoji in pade. Živeti brez naroda pomeni živeti brez temelja in brez smisla, v praznem, temnem in bistveno nevrednem. Ker je zdaj narod spremenjen v rajo, se pravi zasužnjen, smo se dolžni

vsi njegovi pripadniki upreti (silam, ki ga spreminjajo v rajo in zasužnjujejo). Pri tem nas — nekatere, mnoge — doleti smrt. A tega ne moremo spremeniti. Ravnati moramo kot mati, ki daje lastno življenje za življenje otroka. Narod je naš otrok v tem pomenu besede, da nam daje — tako kot materi njen otrok — Smisel. Mati postaja šele v otroku, v njegovem življenju Mati. Človek postaja šele v Narodu, v njegovem Življenju resnični, se pravi narodni Človek. Mimo Naroda ni Človeka.

Tudi posamezna konkretna smrt ni lahka — vendar ne toliko zato, ker me kot posameznika boli (osebno trpljenje, bolečine, mučenja), marveč zato, ker ne bom več doživel Narodovega vstajenja, tistega časa, v katerem se bom — kot Narodni Človek — učlovečil, uresničil, časa, ki je onkraj naše zdajšnosti, onkraj stvarnosti (ta je še razcepljena med dano sužnost in prihodnji Smisel), v Prihodnosti. Ta prihodnji — šele zares pravi — čas je moj temeljni smisel, zanj živim, iz njega (kot Prihodnosti) prejemam svoje Življenje. Moja zdajšnost je neutemeljena, temelj se ji bliža iz prihodnosti, iz tiste, za katero se vsi borimo in ki bo, ko bo uresničena, pomenila polno identifikacijo med Človekom, kakršen je, in Človekom, kakršen naj bi bil.

Najpomembnejši verz pesmi je brez dvoma ta, ki pravi: *ker čas je v nas, ki zdaj ga ni še*. Pravi — narodni — Človek je projekt človeka, projekt tistega, ki se bori, da bi postal Človek. Temeljno razmerje človeka do samega sebe je torej narodno — v času in zgodovini — dogajajoče se učlovečenje, preskok v absolutno prihodnost, *Veliko rojstvo* človeškega Človeka.

Z analizo bi lahko še nadaljevali, vendar se nam zdi, da se nam je posrečilo očrtati vsaj bistvene kategorije prve pesmi oziroma tisto zvezo med njimi, ki ji pravimo eksistencialna struktura. Preden pa se bomo vprašali po naravi te zveze, te strukture, se potrudimo, da se nam bo na enak način kot prva eksplicirala tudi druga pesem. Pri tem pa jo že kar od začetka postavimo v odnos z drugo in tako določimo njuno razliko.

Prostor prve je zgodovina, čas, narod, bitka, prostor druge kavarna. Kakor je zgodovina nekaj odprtega, je kavarna nekaj zaprtega. Prva je javna, druga intimna, v prvi se kažem, se borim, v drugi počivam ali se skrivam. A kot sta imela zgodovina in čas dva pola: sedanjost in Prihodnost, stvarnost in Resnico, ki je zaenkrat sicer še resnica moje, tvoje, njegove borbene notranjosti, skrita v pomenu naše prakse, ni pa še uresničena v celotnem svetu, tako nosi tudi kavarna svojo dvojnost. Mrzla, siva, marmorna miza, za katero sedim, je prispodoba dane, slabe, zdajšnje stvarnosti; pesnik to dobesedno pove. A konjak, ki ga pijem oziroma bolje: polivam po mizici, mi pomaga — kot zrcalo — v drugačno življenje, v drugačen čas: v prihodnost. Na ozadju slabe stvarnosti se riše — kot njena protipodoba — sanjani svet: na marmorni mizi mi govorijo lise politega konjaka o tem, česar v stvarnosti ni, a čemur se ne morem odreči.

Temeljna časovna struktura je torej enaka: slaba sedanjost — dobra prihodnost. Njena vsebina pa je različna. Vsebina — s tem hočemo reči, da so s to kategorijo časa v zvezi drugačne kategorije kot v prvi pesmi, drugačna zveza pa da drugačno strukturo in drugačen pomen. Najprej: subjekt pesmi ni narod, temveč posameznik, še več, zasebnik. Nikjer ni nobenega naroda, nobenega občestva, ki bi bilo višje od posameznika, ki bi mu podeljevalo smisel. Zato se tudi ne morem učlovečevati skozi občestvo; če zanikam sebe, če pustim, da me uničijo, je uničeno vse. Sam — kot konkretni živi posameznik — sem edini nosilec realnosti. Do smisla svoje realnosti ne prihajam prek boja, bitke, požrtvovalnosti, materinstva, temveč prek sanjarjenja. Za prvo pesem se ne da reči, da v njej ni bilo sanj; vendar so bile to revolucionarne, optimistične, skupne, bojevite, junaške sanje. Zdaj gre za pasivne, posamezne, razčustvovane sanje, v katerih subjekt pesmi ne vidi realnega projekta prihodnosti, obrazca, po katerem bo tekla zgodovina, trasirane poti, po kateri mu bo spolzela v naročje Prihodnost, temveč sam ve, da niso resnične. Pesnik ne veruje vanje, povsem jasno mu je, da so iluzija. Ve, da gre le za odsev želja, notranjosti, ki nima nikakršne moči nad realno zgodovino. Ta — predstavlja jo natakar — mu iluzijo izbriše z eno samo kretnjo s prtičem. Svet prve pesmi je zakonit in trden. Posameznik se s svojo vero, sanjami in bojem vključuje v naravo Zgodovine, ki neogibno vodi k Velikemu rojstvu, k realizaciji Projekta. Tu ni mogoča nikakršna sprememba, nikakršno naključje. Pot iz stvarnosti v Resnico, iz sedanjosti v uresničeno idealno Prihodnost je zarisana v teku sveta že vnaprej. Druga pesem ne pozna nič podobnega. Prihodnost — iluzija, sanje, idealni svet — je zarisana zgolj v notranjosti posameznega zasebnika kot želja, je skrajno neobstojna, zgolj intimno čustvena. Svet je sicer tudi trden in zakonit, le da na povsem nasproten način — tako namreč, da ne dopusti uresničenja teh intimnih želja. Svet je negacija: negacija moje intimne

notranjosti — dokončna, brezprizivna, brezobzirna, absolutna negacija, vendar ne mene v celoti, temveč zgolj mojih želja. Dokler nimam želja, me pusti pri miru. Takoj, ko ga želim spremeniti — in spremeniti želim zgolj svoj svet, svoj privatni košček življenja — mi moje sanje navrta in jih onemogoči.

Kar največja razlika med prvo in drugo pesmijo pa se kaže v vsebini projektirane in zaželene prihodnosti. Prva pesem je sicer ni opredelila natančneje, vendar je jasno, da ne gre za nič privatnega, temveč za uresničenje vsega posameznega v Celoti, v Skupnosti, v Narodu, v osebno-javnem, v človeško-zgodovinskem. Prihodnost je Novi svet, ki bo nastal na ruševinah vseh nekdanjih nasprotij in navzkrižij in v katerem bosta posameznik in družba, posebno in obče usklajena. Druga pesem govori o vsebini te zaželene prihodnosti povsem določno: gre za privatni svet, ločen od sveta drugih ljudi (drugi me ne zanimajo). Le v zasebnosti je Resnica, Temelj in Smisel: le v hišici (bodisi kot zasebni lastnini bodisi dani v uporabo zgolj meni), v drevesu, klopici, soncu, razcvetajoči se roži. Pesnik riše intimno posestvece, v katerem bo skrit pred marmornim mrazom stvarnosti, sanja o toplem kraju, v katerem vse cvete, raste, stoji, živi. Hkrati pa ima to posestvece tudi drug obraz: obraz nature. Prva pesem ima tudi do nature čisto drugačen odnos. Natura je podrejena Zgodovini. Natura — v svoji najbolj občutljivi točki: kot smrt posameznika, se pravi mojega telesa — je le hrana, snov, gradivo za Zgodovino, za Narod, ki kot transnaturen iz nature črpa in jo predeluje v Vrednoto: v resnico Človeškega človeka (tudi Človeški človek je figura, ki je premagala naturo). Natura kot bitka, kot rojevanje se prav tako včlenjuje, presega in izgublja v Zgodovini (Času, Prihodnosti), ki edina nosi resnični Smisel. V drugi pesmi je natura samostojna, kar je razumljivo, saj zgodovine sploh ni. Oziroma natančneje: zgodovina je skrita v kavarni, v mizi, v sivih in mrzlih predmetih, ki so denaturirani. Kot rezultati človeškega dela, kot proizvodi, plodovi občestvenega življenja (delitve dela itd.) so se odmaknili od pozitivne nature, gole, čiste, nedolžne, takšne, ki se je človeška delovno proizvodno zgodovinska roka še ni dotaknila (sonca, rože, drevesa). Natura je Vrednota, ki pa v našem deformiranem urbaniziranem življenju ni navzoča. Je Resnica, a na način želje in sanj. Natura je v drugi pesmi pravzaprav naturalizirana intimiteta, posameznikova notranjost, postavljena zoper stvarnost kot natura zoper zgodovino, kot neposrednost zoper posrednost, kot stvar po sebi zoper delo in proizvodni svet.

Zato nas prav nič ne čudi, če je kot vrhunec želja, kot najbolj zaželena vrednota predstavljena ženska. Intima se povsem naravno dopolnjuje v ženi, ki da končni smisel domu, hišici, vrtu, moji intimi, mojemu nepotešenemu telesu, moji nezadoščeni duši. V prvi pesmi nastopa ženska kot Mati, se pravi kot Žrtev, kot proizvajanje, porajanje, delo. Njena ljubezen je ljubezen do bližnjih, predvsem do prihodnjih rodov. V drugi pesmi nastopa ženska kot ljubica in žena, se pravi kot užitek, varnost, dopolnilo moji posameznosti. Očitno torej posameznost in zasebnost nista zadostni. Človek ne more biti sam, ne more vztrajati v osamelosti. Potrebuje sočloveka, ki pa mu ni — kot prihodnji, porajajoči se soljudje v prvi pesmi — nadrejen, niti mu ni prirejen kot enakopraven, temveč podrejen. Ženska ni cilj, v katerega se — kot v prihodnjega in vrednega, smiselnega — izlivam, temveč mi je le sredstvo, da se rešim sivine vsakdanjosti, praznote v samoti, nezadoščenosti neutelešenih želja. Cilj si je posameznik-zasebnik sam. Smisel, po katerem hrepeni, ostaja znotraj njegove notranjosti oziroma njegove individualne prakse. Natura z domom, ženo, rožami, z intimno ljubeznijo je le dopolnilo temeljni subjektiviteti pesnika-zasebnika. Ta hip ga sicer — kot okolje, kot tujek, kot tuj subjekt — opredeljuje, a preprosto zato, ker mu je odtegnjena: opredeljuje ga kot odsotnost. Če bi se uresničila, bi zgubila svojo substančnost in bi v celoti padla v zasebnikovo subjektiviteto, se v njej raztopila kot uresničena želja.

Svet ni pred velikim rojstvom, na odločilni črti ločnici, ki deli predživljenje od Življenja — kot v prvi pesmi —, temveč je nenehno obnavljajoča se iluzija ter polom iluzije. Čas ni zgodovinski čas, temveč intimni čas, ki se ponavlja v dvotaktnem gibanju: želja — brisanje želje, sanje — umor sanj. Posameznik ni del višje Celote in se ne osmišljuje v njej. Ves svet se osmišlja v njem, v njegovi intimni notranjosti. Tega sveta sicer zasebnik ne more podrediti svoji individualni praksi, za kaj takega je sam prešibek in svet premočan; lahko mu pa spreminja pomene, kakor sam želi. Nosivec in podeljevavec pomenov je zasebnik, to pa mu zadošča, da ostane njegov — sicer ogroženi — svet koherenten in kljub nenehnemu deziluzionizmu še kar trden.

Nadrejena in smisel podeljujoča eksistencialna kategorija je tudi v tej pesmi prihodnost, vendar v povsem drugačnem razmerju do drugih kategorij. Pomen te prihodnosti (dom, žena) je drug, zveza s subjektom pesmi (posameznikom-zasebnikom) je druga — v prvi pesmi je bil ta subjekt Narod —, in tudi vse

ostalo je drugačno. Za konec naštejmo še kategorije, ki smo jih odkrili v tej pesmi: grda, siva, mrzla stvarnost, sanjarjenje, iluzija, deziluzija, natura, intimnost, notranjost itd.

Ostaja nam še tretja pesem. Lotimo se je na enak način, kot smo se prvih dveh.

Na prvi pogled je ta pesem veliko manj očitna kot prvi dve. Ti sta nosili svojo očitno vsebino na neposreden način. Govorili sta, kar sta mislili. Večina kategorij je bila ekspliciranih in dalo se jih je razumeti, ne da bi bilo treba iskati poseben ključ za razvozlavanje šifer. S tretjo ni tako. Kaj pomeni recimo prvi verz: *s sirom hranimo se zjutraj ali po obedu?* Navedeni stavek govori o nekem dejstvu, ki ga srečujemo tu in tam. To je golo empirično dejstvo brez kakršne koli neogibnosti; pri nekom je navada, pri nekom naključje ali izjema. Sir jemo ob določenih obrokih — kaj naj počnemo s tem stavkom? Kar nam govori sam od sebe, nam nikakor ne zadošča. Povsem drugače je, če v prvi pesmi beremo: *premnogo mater je izdahnilo na porodu, / ko so življenja dajale narodu.* Ali v drugi pesmi: *Kavarna. Miza: marmor, mrzel, siv — / življenja otipljiva prispodoba.* Oba stavka sta zaključeni misli, ki izpovedujeta zaključen, vsem takoj dostopen pomen. A kaj naj počnemo s *sirom* in *obedom* in *zajtrkom?*

Vsi stavki v prvih dveh pesmih se na naraven način vključujejo v zvezo z drugimi stavki. Stojijo sami zase, hkrati pa so tudi povezani. Govorijo sami zase, hkrati pa govorijo tudi v povezavi. Tretja pesem pa nas naenkrat postavi v težave, ki se zdijo nepremagljive. Kdo in kje je subjekt pesmi? Pesnik sam? Ne. Nikakor. V pesmi so našteta nekatera dejstva, nekatera stališča, mnenja, opažanja, vizije, skrivnosti. Kdo jih izreka? Narod? Nikakor. Zasebnik? Tega ni mogoče preveriti. Kaj hoče reči pesem? Ali tole: *Bradlja Hegel rožice v naravi / trije so pojavi stvarstva?* Pojavi so, brez dvoma. Vendar — kakšna zveza je neki med bradljo, se pravi telovadnim orodjem, Heglom, velikim nemškim klasičnim filozofom, in rožicami v naravi? Očitne zveze med temi pojavi-dejstvi ni. Na očiten način nam zveza teh treh pojavov-dejstev prav nič ne govori. Ali stojimo pred nemo pesmijo? Ima pesem sploh smisel, če je nema?

Vzemimo stavek-verz: *Mojzes padel iz plenic v zgodovino.* Tu gre za pesniško, simbolno, v prenesenem pomenu veljavno dejstvo: čeprav je bil Mojzes v košari izpostavljen Nilovim vodam, so ga le rešili in tako je lahko postal židovski oče. Zveza med plenicami — košaro in zgodovino torej je, vendar kaj naj v tej pesmi pomeni? Kakšna je zveza tega stavka s stavkom o siru ter obedu in s stavkom o bradlji, Heglu ter rožicah v naravi? Na enak način bi lahko obravnavali vse stavke te tretje pesmi, jih primerjali, obračali tako in drugače, gor in dol, a kaj več kot doslej ne bi iztisnili iz njih. Kaj je torej s to enigmatično pesmijo, ki sicer eksplicite uporablja znane eksistencialne kategorije, kot so natura, znanost, zgodovina, stvarstvo, propad zapada, vera, svet, strpnost, nikakor pa nismo zmožni, da bi odkrili zvezo med njimi? Očitno pa je, da brez odkrite zveze tudi ni odkritega pomena; pesem ostaja nema, nerazvozlana, skrita v sebi, manjka nam ključ zanjo.

Ali lahko rečemo, da je tudi v njej prihodnost nadrejena, pomen podeljujoča kategorija? Nikakor. Če ne odkrijemo celote, enote, strukture, ne moremo odkriti pomena nobene izmed posameznih kategorij, ki jih ravno struktura povezuje v celoto. Na zastavljeno vprašanje moramo odgovoriti negativno, čeprav nekateri stavki govorijo nekaj v zvezi s prihodnostjo: recimo Mojzes, ki *v sivih dokolenkah čaka na propad zapada*, ali: *zgodovino delajo napredni*, ali: *PRIHOD IZ ŽAKLJA DRUGO POGLAVJE*. Pesem namiguje na prihodnost, a povsem nerazumljivo.

Znašli smo se v slepi ulici, pred popolno neznanko. Kako naj to pesem beremo in razumemo? Zakaj smo lahko prebrali in skoraj pri priči razumeli prvi dve, zakaj ne moremo te?

Vrnimo se za hip nazaj, k obema že obravnavanima pesmima. Ali smo z njima postopali do kraja v skladu s tem, kar smo obljubili v začetku? Da bomo eksplicirali zgolj to, kar pesmi same kažejo na očiten način? Za prvo bi lahko zares trdili, da smo ravnali korektno. Pesem sama je eksplicitna pripoved. A za drugo? Je res že v pesmi sami očitno, da je zaželeni dom naturalizirana intimna notranjost? Da je kavarna alienirana zgodovina oziroma proizvodnja? Ali nista že ti dve trditvi mogoči šele na temelju prve pesmi in njene vsebine? Ali nismo prišli do njiju šele tako, da smo v drugi pesmi videli pozicijo nasproti prvi, reakcijo nanjo? In torej obe pesmi že vnaprej v duhu povezali? Če bi bilo to res, potem se nismo držali obljube in smo nehote igrali isto igro z dvema kompletoma igralnih kart hkrati. Če hočemo zdaj to dvojnost odpraviti in igrati fair play z enim kompletom na eni mizi, moramo torej priznati, da je večina kategorij druge pesmi sicer razvidnih, v glavnem tudi njihova zveza, da pa ostajajo neka-

teri odnosi ter pomeni skriti, dokler obeh pesmi ne povežemo med sabo in v eni vidimo že odgovor na drugo. Ampak — ali smemo to sploh storiti? Morda je prva pesem časovno kasnejša od druge? V tem primeru bi kvečjemu prva odgovarjala na vprašanje druge. To vedeti pa pomeni upoštevati tisti socialni in drugi kontekst, ki smo ga v začetku našega premišljevanja postavili v oklepaj. Ali torej brez tega konteksta pesmi ne moremo dodobra razumeti? Ali nam pesem sama, v svoji zunajčasovni, avtonomni strukturi ne odkrije vseh svojih skrivnosti — nekatere pesmi celo nobenih? In se moramo neogibno obrniti na pomoč k tistemu svetu, ki stoji zunaj pesmi in jim je — kot avtonomnim strukturam — eksteren?

Nikakor ni nujno, da bi morali od strukture takoj preskočiti na situacijo, od pesmi na njen zunanji kontekst. Med obema poloma in nasprotjema (ki se sicer dopolnjujeta) leži področje, ki ga imenujemo notranji kontekst sleherne pesmi. Ali, če hočemo, njena podzavest.

Res pa je, da ne smemo več ostati pri golem opisu sleherne pesmi posebej, opisu, ki se dela nevednega in postavlja vse, česar ni na očitni ravni pesmi, v oklepaj. Poglejmo možnost, da pesem nima zgolj svoje očitne strukture, temveč da je v njej skrito in prikrito marsikaj, kar jo prav tako bistveno determinira, kar prav tako nosi njen pomen. Če to predpostavko sprejmemo, se moramo vprašati, kako priti do te neočitne, skrite strukture — če kaj takšnega seveda sploh obstaja? Preprosti opis nam ni dopustil vpogleda v globino pesmi. Poskušajmo drugače.

Prvi pogoj drugačnega pristopa je ta, da pesmi povežemo med sabo, da jih postavimo v njihovo zgodovino, oziroma da to zgodovino odkrijemo. A ta zgodovina — to moramo pribiti z vso odločnostjo — ni banalna, politična, socialna ali kakršna koli druga, pesmim eksterna zgodovina, v kateri pesmi nastopajo kot nekaj povsem drugega, kar so (recimo kot politični apeli, socialni dokumenti, proizvodi individualne psihologije). Zgodovina, na katero mislimo, je zgodovina pesmi samih, se pravi zgodovina poezije, čas, ki ga tvorijo pesmi same, ko izhajajo druga iz druge, se povezujejo, so notranje kontinuirane. Morda bi se dalo s tem v zvezi govoriti o avtentični literarni zgodovini v ožjem pomenu besede. Zaenkrat nam še ni potrebno pesmi postaviti v psihologijo njihovega tvorca, v socialno politične razmere, v katerih so nastajale. Zadovoljimo se s tem, da ostanemo pri njihovih strukturah in pomenih.

Zato nam tudi ni še nič važno, kdo je te tri navedene in obravnavane pesmi napisal in kdaj so bile napisane (letnica nastanka). Zadošča nam, če vemo, da je bila napisana prva najprej, druga pozneje (približno 10 let), tretja še (približno 10 let) pozneje. Predstavljamo si, da razpolagamo s podrobnim opisom očitnih struktur cele vrste pesmi, nastalih v vseh teh tridesetih letih, z ravno zadostnim številom značilnih, reprezentativnih primerkov — vzorcev, da so izpolnjeni vsi prehodi med njimi, celoten čas, ki ga pesmi tvorijo (nikakor pa ne čas, v katerem se nahajajo). Takšen popoln seznam bi nam brez težav omogočil, kar bomo na temelju treh pesmi — čeprav precej značilnih — le s težavo odkrivali.

Takšen pregled nam bi takoj pokazal, da navedene tri pesmi niso bile izbrane po naključju, temveč smotrno; da torej predstavljajo tri različne primerke, vzorce treh različnih temeljnih časovnih struktur, okrog katerih kot okrog idealnega središča variira cela vrsta drugih pesmi. Pravilneje bi se izrazili, če bi rekli, da serija posameznih pesmi-variant tvori neko sorodno, vse vključujoče polje in da s pomočjo abstrakcije in indukcije pridemo do idealne strukture-modela, ki ga na idealen način nosi v sebi sleherna konkretna struktura, se pravi sleherna pesem. Lahko bi označili strukture posameznih pesmi kot mikrostrukture, ki so bolj realne in konkretne; strukture širšega polja, ki združuje v sebi vse te mikrostrukture, pa kot makrostrukture, ki so bolj abstraktne, splošnejše, idealnejše, bliže modelu in dlje od posamezne konkretnosti. Morda ne gre niti za prave makrostrukture, temveč za medialne strukture in so prave makrostrukture šele tiste najširše, najbolj splošne, ki so v bistvu identične z zgodovinskim horizontom nekega temeljnega odnosa do sveta (strukture nekega celotnega sveta bi lahko poimenovali megastrukture). Vendar — pustimo zaenkrat to vprašanje nerešeno, saj za našo raziskavo ni bistveno.

Na temelju poznavanja bistvene večine očitnih struktur tega tridesetletnega obdobja si zdaj ponovno oglejmo tretjo pesem. Mimogrede pa pripominjamo, da je oznaka »tridesetletno obdobje« sila netočna. V poeziji oziroma zgodovini literature — v ožjem pomenu besede — sploh ne gre za leta, mesece, dneve; ta časovna delitev o poeziji nič ne pove, to časovno merilo literarnih tekstov je v razliki med posameznimi serijami tekstov, ki se nahajajo znotraj enega in istega pomenskega polja, in drugimi posameznimi serijami drugih tekstov, ki se nahajajo znotraj drugega, a spet enotnega, sklenjenega pomenskega polja. Če vzamemo takšno

pomensko polje, ali kot smo ga imenovali prej: srednjo strukturo, za enoto (nekakšno leto), potem so posamezne serije deli te enote (nekakšni meseci), posamezne pesmi v teh serijah pa še manjši deli (nekakšni dnevi). Vprašanje je, če smemo delitev nadaljevati do posameznih delov ene pesmi, saj ti deli dejansko ne obstajajo sami za sebe in jim daje pomen šele struktura pesmi; res pa je — na drugi strani — da ti deli nenehoma blodijo naokrog kot nosivci preteklih pomenov in se v strukturo nikoli ne vključujejo kot tabule rase, kot nepopisani papirji, kot nedolžni sestavni deli, s katerimi dela struktura, kar koli se ji poljubi, in ji ne dajejo nobenega odpora; kot taki so seveda prav tako nosivci nekega časa in jim moramo rezervirati neko časovno — najmanjšo — enoto (nekakšno uro). Na drugi strani pa megastrukture lahko pomenijo tisočletja. — A že iz te hitre in zelo pavšalne omembe prav lepo vidimo, da naše analogije med časovnimi enotami poezije in socialnega časa zelo šepajo. Socialni oziroma matematično naturni čas je mehaničen, razdeljen na strogo enakomerne časovne enote, ki same na sebi ne izražajo nobenega dogajanja; vse dogajanje se godi šele v njih (razen seveda najbolj splošnega naturnega dogajanja: vrtenja zemlje okrog sonca). Čas poezije pa je v nasprotju s tem kvantitativnim kvalitativen čas, zdaj se zgošča, zdaj širi, nabira se okrog posebnih jeder, zdaj zori, zdaj upada in gnije, zdaj se ponavlja, zdaj dela revolucionarne preskoke in temeljne mutacije. To je čas, ki ga nosijo v sebi in s sabo literarna dela sama in ki ga ta dela sama tudi tvorijo. Spremembe mikrostruktur, srednjih struktur in makrostruktur, spremembe pomenov, ki o njih pričajo posamezne pesmi, spremembe, ki se ne dogajajo zgolj v prostoru, se pravi ena ob drugi, nevezano, naključno, temveč so notranje pomensko povezane in tvorijo diferencirano, mnogostrano celoto — te spremembe so pravzaprav enote časa, dogajanje literature v celoti pa je čas te literature. Zato za literarno zgodovino v ožjem pomenu besede mehanski, zunanji civilni čas sploh ni pomemben; pomemben pa postane seveda v tistem trenutku, ko imamo opraviti s socialnim kontekstom literarnih del, s situacijami, v katerih se ta dela nahajajo.

Vrnimo se k tretji pesmi. Če jo pogledamo na osnovi poznavanja struktur in pomenov vse poezije, ki se nahaja med njo in prvo pesmijo, bomo naenkrat odkrili njene skrite pomene. Že v začetku jo bomo opredelili kot pesem-parodijo. Vsi njeni na očitnem nivoju nahajajoči se stavki in izrazi so razumljivi šele tedaj, če jih postavimo ob pomene prejšnje poezije — v našem primeru tiste, ki se kaže v prvi navedeni pesmi. Tretja pesem nam lepo priča o nekakšni relativni »nesamostojnosti« sleherne pesmi, o njeni globinski povezavi z drugimi pesmimi oziroma z vsemi poprejšnjimi pesmimi.

Vsaka pesem je sestavljena iz posameznih izrazov, besed, pojmov, podob. Pomen vsakega posameznega izraza ali podobe — ki jo imenujemo eksistencialna kategorija (naprednost, prihodnost, smrt, žrtvovanje, ljubezen, narod, sanje itd.) — je odvisen od enote-celote, se pravi od enkratne, neponovljive, nereduktibilne strukture, ki te posamezne kategorije povezuje in osmišlja. V vsaki strukturi imajo eksistencialije lasten, nereduktibilen pomen. Ker pa strukture — tu mislimo na mikrostrukture — same na sebi živijo in razpadejo s pesmijo (analogon bi jim lahko našli — v socialnem območju — z grupami), kategorije (posamezni živi ljudje) pa živijo naprej in jih nove strukture spet nanovo povezujejo in nanovo osmišljajo, je jasno, da so te kategorije zmerom bolj obremenjene s celo vrsto posameznih pomenov. Eksistencialna kategorija ni tabula rasa, ki ji zdaj ena struktura da svoj pomen, potem pa ji druga struktura, preden ji da novega, prejšnjega brez ostanka zbriše. Če bi se stvari godile na ta način, ne bi bilo nikakršne kontinuitete in sploh nikakršne poezije kot celote. Med eno in drugo pesmijo bi zijal neprehoden prepad; manjkalo bi namreč tisto, kar bi obe vezalo. Oziroma: enotnost poezije bi vzpostavljal zgolj avtor pesmi, v njem kot ustvarjavcu (iz niča) bi se obe pesmi srečavali, od njega bi prejemali edini mogoči pomen. Pesmi bi bile zgolj rezultati človekove ustvarjalnosti, ne imele bi nikakršne avtonomije. V tem primeru ne bi mogli govoriti niti o relativno avtonomni zgodovini poezije ali literature. Edina zgodovina bi bila zgodovina človeške prakse; vsi proizvodi te prakse bi bili čisti odvisniki, realni tako dolgo, dokler bi jim avtor vdihoval življenje, neeksistentni tisti hip, ko bi jih avtor zapustil, ko jih ne bi več gledal. To velja tudi za primer več pesmi različnih avtorjev. Tudi v tem primeru je edini nosivec resničnosti subjekt, le da tokrat nastopa kot vrsta subjektov, kot historični, narodni subjekt itd. (pesniki kot grupa). S tem nazorom je v tesni zvezi tudi nazor, da je enako absolutni kreator poezije bravec. Dokler bravec bere pesem, pesem je, ko jo bravec odloži, pesmi ni več.

Jasno je, da so takšne teorije pretirano subjektivne in prenašajo vso resničnost na ustvarjalni ali poustvarjalni akt pisatelja in bravca; pesmim ostane le

zelo reducirana sekundarna, odvisna, kratkotrajna resničnost. Pesmi se kažejo le kot začasna ogledala prakse subjektov, ogledala, ki jih subjekti po sleherni uporabi razbijajo, pred sleherno uporabo pa spet — ex nihilo — čudežno oživljajo. Če se hočemo izogniti takšnemu pojmovanju poezije, ki je racionaliteto zamenjalo s skrivnostnimi in neinteligibilnimi silami subjektove absolutnosti oziroma absolutne subjektivnosti (Ustvarjalnosti kot take), moramo priznati pesmim njihovo avtonomijo in tako rekoč status »subjektov« (seveda v prenesenem pomenu). Ker pa — kot smo videli — strukture same na sebi razpadajo (oziroma obstajajo samo tako dolgo, dokler so vezane vsaka na posamezno — na svojo — pesem; pesem je struktura), kategorije, iz katerih so strukture sestavljene, pa ostajajo in so neuničljive, je najbolj primerna, najbolj funkcionalna misel, da se pomeni (ki so zmerom rezultat struktur) ohranjajo skoz kategorije.

Nekakšna arheologija kategorij nam našo hipotezo zlahka potrdi. Vzemimo, da je struktura zaznamujoče (signifiant), kategorija pa zaznamovano (signifié) — medtem ko je pesem kot celota znamenje (signe). Zaznamujoče zaznamuje in osmisli, podeli pomen sleherni posamezni kategoriji: recimo v našem primeru prihodnosti. Opredelili smo, kakšen pomen ima kategorija prihodnosti v prvi pesmi *(Pred velikim rojstvom)*. V drugi pesmi *(Croquis)* ima drugačnega, v tretji spet drugačnega. Brez težav si lahko zamislimo, da to niso edini trije pomeni; poznamo jih celo vrsto, ki so jih razodevale pesmi, napisane pred prvo, pa tudi vmes med prvo, drugo in tretjo. Na nekem drugem mestu smo sledili spreminjanju pomenov kategorije natura. Opisovali smo strukture vrste pesmi, ki so nastale v relativno kratkem časovnem razdobju, in ugotovili, da je imela v vsaki pesmi svoj pomen. Ko smo — spet na nekem drugem mestu — raziskovali, kako prihajajo kategorije v strukturo, kako v strukturi menjajo pomen, kako struktura lovi in transformira te pomene, smo se soočili s svojevrstno dialektiko odnosa med kategorijami in strukturo. Naša naloga je tokrat drugačna. Ugotoviti moramo splošno zakonitost odnosa med kategorijami in strukturami. Iz doslej povedanega že sledi, da kategorija — recimo prihodnost — preden pride v novo strukturo, se vključi vanjo in spremeni pomen, že nosi svoj pomen in ne le enega, temveč — načelno vzeto — vse pomene, ki so ji bili podeljeni od vseh doslej eksistentnih konkretnih struktur. Še več. Kategorija sploh ne more, da ne bi nosila v sebi vseh teh pomenov. Strukture — kot zaznamujoče — so jih vtiskale vanjo — kot v zaznamovano. Vsak nov pomen je prekril prejšnje, potisnil jih je v drugi plan, navzdol, v notranji spomin kategorije, postajali so implicitni, skriti, latentni. Verjetno gremo lahko celo tako daleč, da predpostavljamo eksistenco nekakšne vertikalne, globinske strukture, ki jo nosi vsaka posamezna kategorija in ki na poseben način povezuje vse dozdaj eksistentne pomene. Z neke vrste anamnezo bi se nam moralo — v limiti — posrečiti napraviti etiologijo takšne kategorije. Oziroma: ontogeneza in filogeneza sovpadata. Ali ne odkrijemo z zgodovinsko analizo vseh prejšnjih struktur posameznih pesmi ravno skrito, latentno, v podzavesti pesmi eksistentno vertikalno strukturo? A če je to res, potem je naša prejšnja hipoteza potrjena: dostop do vseh — posebno nerazvidnih, globinskih — razsežnosti sleherne pesmi nam omogoča šele zgodovinska analiza predhodnih pesmi, se pravi celotne zgodovine poezije. Poezija v celoti ni le antologija — najlepših, izbranih — posameznih pesmi, ki so temelini nosivec resnice, temveč narobe: pesmi so le mikrostrukture, vse skupaj tvorijo mnogovrstno enoto poezije v celoti, ki je temeljni horizont eksistence in razumevanja poezije. Iz tega sledi tudi znana Eliotova konsekvenca: vsaka nova pesem spremeni nazaj celotno poezijo in ji da nov pomen. Lahko smo še doslednejši: spremeni tudi pomen sleherne posamezne pesmi.

Konsekvenca je sila drzna. Vsaka kategorija ni opredeljena zgolj po preteklosti, temveč enako po prihodnosti. Ali: kategorija je opredeljena po vseh pomenih, ki jih je imela doslej, hkrati pa je tudi vsaka kategorija pesmi, ki je bila napisana že v preteklosti, opredeljena po vseh pomenih, ki jih je ta kategorija prejela v svojem nadaljnjem življenju. Vendar s tem nismo padli v subjektivizem bravčeve prakse, ki smo ga enkrat že odklonili. Ne gre nam za bravca, ki v svojem vidnem polju totalizira preteklo kategorijo, jo sooča z njenimi novimi pomeni in jo tako sam — kreativno in rekreativno — v svoji zavesti in praksi spreminja. Gre nam za poezijo sámo. Če namreč temeljni nosivec resničnosti (in seveda tudi razumevanja) pesniških del ni posamezna pesem kot absolutna avtonomija, temveč poezija v svoji zgodovinski celoti, je vsaka posamezna struktura — mikrostruktura —, se pravi vsaka posamezna pesem in pomen v enakem odnosu do raznovrstne celote, do zgodovinske celote poezije, kot je vsaka posamezna kategorija v odnosu do posamezne pesmi-strukture. To pa se pravi, da poezija v celoti — kot največja megastruktura, kot temeljni in neprehodni horizont pesni-

štva — determinira in redeterminira vse svoje posamezne dele (posamezne pesmi) za naprej in za nazaj. Poezija se tako kaže kot gibljiva, spremenljiva celota, kot časovni tok, ki valovi naprej in nazaj, je že v celoti definiran, pa se vendar znova in znova redefinira.

Prišli smo do precej zapletene in diferencirane dialektike med deli in celotami — vendar sploh še ne do dialektike med ustvarjavcem in bravcem na eni strani in njihovimi deli na drugi strani, torej med totaliziranjem subjektove prakse in totalitetami. Subjektove prakse zaenkrat sploh še nismo vključili v naše premišljevanje. Naša pozornost je še zmerom osredotočena na odnose med zaznamujočim in zaznamovanim: na dialektiko pomena.

Jasno je namreč, da stari pomen neke kategorije nosi v sebi vztrajnost. Ker je bil — in je — resnica, se skuša ohraniti. Upira se spremembi. Nerad gre s svojega položaja. Vsaka nova struktura je vsekakor nasilje nad njim. Spreminja celotno njegovo vertikalno globinsko strukturo, na dan vleče pomene, ki so bili že skoraj pozabljeni, v mrtvi kot pa potiska tiste, ki so bili ravnokar najbolj aktualni. Tiste, ki jih je potegnila v prvi — očitni — plan, povezuje z drugačnimi, z drugimi pomeni, kot pa so bili povezani tedaj, ko so že bili — pred časom — v prvem planu. Pomeni se nenehno reorganizirajo in premeščajo. Dialektika pa nastaja ravno iz tega spora med težnjo sleherne kategorije po statiki, stabilnosti, nespremenljivosti, in neogibnostjo sleherne nove strukture, da to statiko prevrne. Struktura mora biti zares močna, trdna, koherentna, funkcionalna, eksaktna, popolna, da zgladi vse neenakomernosti, da k avtonomiji težeče kategorije pregnete, postavi na prava mesta, poišče prave, se pravi optimalne zveze med njimi. Če se ji to ne posreči, potem nastane tisto, čemur pravimo slaba pesem: stari pomeni gledajo neprebavljeni, nezglajeni iz celotne površine pesmi; štrlijo vsak na svoj konec, celota ni uspela funkcionalna struktura z novim celovitim pomenom, temveč nebogljen zvarek, podrtija, neenakomeren kompleks neurejenih elementov. S tem smo omenili le skrajni primer skrpucala. Dejstvo pa je, da se večina pesmi nahaja v vmesnem prostoru med takšnim zgolj empiričnim strašilom, ki mu manjka tipična estetska racionaliteta, in idealno absolutno formo popolne pesmi.

Nasprotje med starimi in novim pomenom, med starimi strukturami, ki so v pesmi latentne, in novo strukturo je kar se da raznoliko. Nekateri pomeni se kar primerno skladajo, drugi so si med sabo v ostri opoziciji. Vendar to dejstvo sámo na sebi še nič ne pomeni. Pomenu te strukture ustreza harmonija in bi rezki toni kvarili njeno koherentnost. Pomenu druge ustreza spor, opozicija in bi jo preveč harmonični toni enako kvarili, zavajajoč jo v nedopustno, tej pesmi neadekvatno čustvovanje (sentimentalnost). Vsi posamezni odnosi in pododnosi, pomeni in podpomeni so odvisni od temeljne strukture posamezne pesmi oziroma srednje strukture širšega pomenskega polja, ki zajema več pesmi skupaj. Bistveno ostane to, da vladajo med kategorijami, strukturami, pomeni, zaznamujočim, zaznamovanim in sploh vsemi elementi poezije kar najrazličnejši odnosi. Analiza poezije je navsezadnje analiza teh odnosov. Vsi ti odnosi skupaj pa dajejo značilno mnogovrstnost in mnogopomenskost poezije.

Na področju odnosov med zaznamujočim in zaznamovanim lahko to dialektiko pojasnimo takole: vsako zaznamovano (to je mikrostruktura, sleherne posamezne pesmi, ko je v odnosu do poezije kot celote; to je eksistencialna kategorija, ko je v odnosu do njej nadrejene strukture) postane zaznamujoče (to je struktura v odnosu do njej podrejene kategorije; to je kategorija, ki nosi stari pomen, v odnosu do same sebe kot nosivke novega pomena — in obratno). Nekaj je v enem odnosu del in v drugem celota. Ker so novi pomeni kategorij odvisni od starih, ki bivajo v podzavesti teh kategorij, so ti novi pomeni zaznamovano in stari zaznamujoče; ker pa so stari pomeni prav tako odvisni — in to temeljno odvisni — od novega, nastopajo novi kot zaznamujoče, stari pa kot zaznamovano.

Z vsem védenjem, ki smo si ga ta čas nabrali, se vrnimo k vsem trem navedenim pesmim. Tretjo bomo prav dobro razumeli s pomočjo prve oziroma s pomočjo celotnega pomenskega polja, ki ga prva soustvarja. Druga pesem je skrita, na navideznem terenu bojevana polemika s prvo. Njena prava tema — prihodnost je le deloma eksplicirana. Središče njenega pomena je v zanikanju Naroda, Občestva, Absolutne in uresničljive prihodnosti, smisla žrtvovanja, realnosti obljub in sanj. Druga pesem pravi: vse to je iluzija, neuresničljiva želja nemočnega človeka. Svet je neskončno močnejši od človeške prakse, pa čeprav se sama sebi kaže kot grupno zgodovinska (kot Historični subjekt). Svet je natakar, ki z enim gibom zbriše celotni kvazihistorični projekt temeljne eshatološke spremembe človeštva. Nobenega Novega rojstva ni, ne Novega človeka. Vse se ponavlja: sanjam sledi mučna budnost v sivem jutru, iluziji deziluzija, kar

človeku ostane, so sanje — a te sanje nastopajo v paru z refleksivno zavestjo, ki venomer ve, da so samo sanje (se pravi zgolj subjektivna resnica, dejstvo intimne notranjosti). Pravi pomen je druga pesem — *Croquis* — dobila šele, če smo jo postavili v zvezo s prvo.

Tretja pa ni niti več polemika, temveč parodija: na obe. Nobene intimnosti ni nikjer več. Nobenega subjekta, ne notranjosti, ne sanj, ne iluzije, ne zamišljenega doma, ne sanjane nature. Oziroma vse to je, vendar kot golo dejstvo. Forma teh čustvovanj, mišljenj, odnosov je ostala, popolnoma pa se je izgubil njihov pomen: smiselna vsebina. V prvi pesmi je Narod totaliziral naturo, zgodovino, sovražnika, samega sebe. Projektirana Totaliteta, ki jo je v svoji praksi skušal realizirati, je bila osmišljevalna točka, v kateri se je vse povezalo med sabo, prejelo pomen, temelj, bistvo in resničnost. V drugi pesmi ima funkcijo totalizatorja posameznik-zasebnik. Njegovo totaliziranje je sicer precej manjše, neznatnejše, manj močno, zgolj intimno, posamezno, že vnaprej spremljano z zavestjo, da gre le za samoprevaro; vendar to samoprevaro še živi, ni se ji še odpovedal, tako da prav za prav — v prvem planu — sploh ni samoprevara (to je samo vrednostno), temveč je nekakšen degradiran in minimalen modus totalizirajoče eksistence. Tretja pesem je totalizatorja izgubila. Projekti, odnosi, vrednote, totaliziranja, vse se nahaja drugo poleg drugega v obliki golih arheoloških predmetov. Pesem se z nami igra. Dela se — na očitni ravni — kot da se je ključ za njeno dešifriranje izgubil. Zdi se, kot da je pesem v kosih, vsi ti kosi pa se nikakor ne morejo ujeti, izkopani so iz različnih epoh in zato sploh ne sodijo drug k drugemu. Pesem se predstavlja kot pomota, kot napačna sestavljenka, kot fantastičen lik prebujne, a neutemeljene znanstvene domišljije. A prav ta videz vara. Bistvo pesmi je v tem, da vara: da se kaže kot to, kar ni. Če jo namreč soočimo s prvo pesmijo, nam ta pri priči poda ključ, navidezna nekoherentnost odpade, zunajsmiselnost, ki se je dajala kot tema pesmi, se pokaže kot povsem določen pomen (zunajsmiselnost ostaja seveda še zmerom vsebina pesmi, forma prejme svoj smisel pri priči).

Bistvo pesmi je celo v tem, da kot celota in z vsakim verzom — stavkom, kategorijo — posebej živi na tuj račun: predvsem na račun pomenskega polja prve pesmi, ki ga eksploatira, ga obrača, preformira, deformira, s spretnim kombiniranjem elementov odseva v spačenem zrcalu. *Bradlja* je šifra za junaški boj, za zdravo vero v človeško Zdravje; stari pomen se kaže v na glavo postavljeni obliki: pred nas znova stopajo stari pomeni, vendar v deformirani obliki. Podobno funkcijo igra *Hegel*. Revolucionarni boj je temeljil na možnosti razumevanja in obvladovanja sveta, na usmerjeni racionalni dialektiki. Pesem odklanja vero v takšno možnost razumevanja smiselnega sveta, v možnost zdravega spreminjanja danega sveta: ne z moralno kondicijo ne z vero v razložljivost sveta ne bomo ničesar dosegli. Resnica je povsem drugačna in drugje. Druga pesem je vzpostavljala — vsaj v iluziji — lepoto sanjanega in v duši projektiranega sveta; tudi to je neumnost in pomota. *Rožice v naravi* so grozljivo bedasta pomota samovšečnega in nemočnega intimista-subjektivista. *Rožice* sicer so, tako kot je *Hegel* in *bradlja*, vendar — po sugestiji pesmi — njihova lepota nikogar več ne navdušuje. Rožice so pogled bivših, danes že zdavnaj pokopanih, pravzaprav že nerazumljivih ljudi. Svet ni lep, kot ni razumen in ne zdrav. — Že iz teh treh kategorij nam je jasno, da pesem ne razodeva svojega pozivitnega sveta, temveč pravi na vse: NE. Njen svet je narobe obrnjen dosedanji. Dosedanji je v svojih oblikah ostal, vendar brez pomena, brez cilja, brez temelja in brez resničnosti: kot do kraja izpraznjeni svet.

Z analizo lahko nadaljujemo. *Mojzes padel iz plenic v zgodovino / v sivih dokolenkah čaka na propad zapada.* Tu ni absolutno ironizirana le vera v Prihodnost (v Zgodovino), temveč prav tako vera v Propad sveta (ki jo je oznanjala poezija, nastala v tej pesmi predhodnem pomenskem polju; tega polja v tem našem premišljevanju nismo identificirali in navedli — tvori vmesno polje med drugo in tretjo pesmijo). Tisti, ki delajo zgodovino oziroma mislijo, da jo delajo, so dejansko dojenčki brez slehernega vpliva nanjo oziroma na tisto, kar stoji na mestu Zgodovine. Oznanjevanje *propada* sveta je starčevski posel butastega, angleško oblečenega, športnega človeka, v pumparicah brez sleherne dejanske moči. Eno in drugo ni le iluzija (pomislimo, da je druga pesem iluzijo celo še živela), temveč skrajna abotnost.

Na enak način — kot smisla oropano dejstvo — je v pesem vkomponirana tudi sama na sebi znana in splošna izjava, vzeta iz pomenskega polja prve pesmi: *zgodovino delajo napredni.* Med verzom o siru in verzom o Heglu deluje kot nosorog v trgovini s porcelanom. V tem je njena funkcija: da je neadekvatna, da ne ustreza dejanskemu stanju našega sveta. Zgodovine ne dela nihče, ne napredni

ne drugi. Napredni si to le umišljajo. Resnica je obratna plat tega preprostega umišljanja. Rob sveta, ki se razodeva v tej pesmi, horizont, do katerega seže tudi njena implicitna, pokrita, s primerjavo eksplicirana vsebina, se kaže v predzadnjem verzu: *žakelj žakelj žakelj žakelj*. Svet je žakelj, poveznjen nam vsem na glavo. V žaklju je tema, ničesar ne vidimo, nikamor ne moremo, vrtimo se sami okrog sebe. Resnica pesmi je: človek v žaklju, svet v žaklju. Več ne vemo. Vse, kar je več, seže čez ta rob, čez možnosti in pogoje našega védenja o svetu in sebi. O tem govori zadnji verz: *PRIHOD IZ ŽAKLJA DRUGO POGLAVJE*.

S to fazo naše raziskave smo storili le to, da smo odkrili enega od notranjih kontekstov pesmi, njihove implicitne strukture, prikriti pomen teh eksistencialnih struktur in eksistencialnih kategorij. Odnos med pesmijo in njenim avtorjem ter bravcem, med pesmijo in njenim celotnim zunanjim kontekstom, med zgodovino poezije in drugimi, zunaj poezije stoječimi, vendar na svoj način z zgodovinskim časom sodelujočimi in nasprotujočimi mu zgodovinami, vse to ostaja še pred nami.

DRUGA

Eksistencialna struktura kot komunikacijski sistem — skoz vsoto svojih informacij — ni odprta le nasproti bravcem, se pravi nasproti temu, kar je zunaj nje, zunaj dela, temveč tudi (in predvsem) nasproti notranjosti literarnega dela, nasproti svojemu notranjemu kontekstu (podzavesti dela). Če semantična teorija drži in je vsak element pesmi (glas, beseda, sklop itd.) sinteza materialnega in pomena, zaznamovanega in zaznamujočega, se pravi znamenje, ki nosi v sebi temeljno razliko med zaznamujočim in zaznamovanim, potem imamo v pesmi opraviti z zelo diferenciranim, razdelanim sistemom znamenj. Plast, ki smo jo imenovali eksplicitna ali očitna eksistencialna struktura in ki bi — če bi jo gledali sámo, brez povezave z njeno pomensko globino, bila zgolj idejna struktura (eksistencialije kot idejne kategorije), ta plast se nanaša na tisto v sebi, kar ni sama, a je v njej, oziroma narobe, v čemer je ona. Zapisati smemo, da je implicitna eksistencialna struktura *drugost* literarnega dela in eksplicitne strukture.

Vzemimo za primer poezijo Gregorja Strniše. V nasprotju s Kajuhom in drugimi neposrednimi, direktnimi pesniki je pri Strniši vse zakrito; pesem je v svojem temeljnem ustroju metafora. Vendar — ali smemo tako reči? Metafora, prispodoba govori o podobi, o svetu podob, o svetu (poezije), ki kakor da je, ki je podoba tistega sveta, ki zares je, ne kot podoba, temveč kot resnica. S takšno razlago smo takoj v klasičnem evropskem metafizičnem pojmovanju razlike med bitjo in pojavom, resnico in videzom. V tem primeru bi bila resnica Strniševe poezije tisto, kar je zadaj za njeno eksplicitno strukturo, prvi plan — je to eksplicitna struktura sama? — pa bi predstavljal le tenčico, ki si jo je pesnik po svoji subjektivni volji izbral, da bi z njo, z njenimi barvami, nasprotji, igro nazorneje učinkoval in primerneje izrazil temeljno resnico. Je res tako? Je res tako v Strniševi poeziji?

Sam sem pred časom — v tekstu *Odsotna prisotnost biti* — analiziral to skrito »resnico«, strukturo, globino, smisel Strniševe poezije. Analiza je odkrila temeljne elemente te strukture, njihovo notranjo organizacijo in pomen. Ta struktura je sicer variirala, variirala v povsem določeni smeri; s tem lahko rečemo, da je evoluirala. Razvijala se je k sami sebi, od nedoločnosti je prihajala k določnosti, od manjše izrazitosti k večji, od slutnje k eksaktnosti; kar pa se spet pravi, da ni šlo za njen razvoj v Neznano, v Odprto, v Življenje kot tako, lomeč vsa pravila, uničujoč vse Zakone, puščajoč za sabo presežene antikvarne oblike zavesti. Nikakor — v Strniševem »razvoju« je šlo za razvoj znotraj kroga, v horizontu strukture same, pomenskega polja, ki že od vsega začetka odpira ene in zapira druge možnosti Strniševega pesniškega sveta (ki jih torej že vnaprej, tako rekoč »transcendentalno«, določa). Struktura je uporabila čas in dogajanje zgolj za to, da se je izčistila, do kraja izoblikovala, da je postala to, kar (še) ni bila. Sledila je svoji notranji teleologiji, bližala se je tistemu, kar je bilo v njej že ves čas implicirano; še več, kar je implicirano v sleherni strukturi in kar je notranja eksistencialna možnost sleherne strukture.

Preskočimo ta — za naše premišljevanje nepomembni — notranji razvoj iz strukture, ki je obtežena še z empirično naključnim, k takšni, ki se je tega balasta oziroma neprozornosti že precej bolj znebila, in skušajmo na kratko — in na konkretnih primerih — obuditi to globljo implicitno eksistencialno strukturo Strniševe poezije.

V pesmi *Sanje leta* Strniša povsem eksplicite namiguje na svet, ki je onstran. Na tej strani smo ljudje s svojim vsakdanjim, empiričnim, zgodovinskim, gospo-

darskim, družbenim življenjem. To življenje je nično — smešno, posnemujoče, nesmiselno. Ljudje, ki ga živijo, imenujejo *ljudstvo ptičjih ljudi. / Imajo lažnive jezike papig.* Obsojeni so na pogin. Resnica, ki se kaže kot Negacija, jih bo uničila. *Padel bo stolp poletja / in pokopal ljudstvo ptičjih ljudi.* Za ljudi konkretne prakse ni nobene možnosti. Živijo videz, a videz se bo končal z resnico: s Smrtjo, z Uničenjem. Nič in Smrt sta resnica zunanjega življenja: videza.

Vendar pa med Resnico in videzom ni absolutnega prepada. Človek z neko drugo svojo zmožnostjo vendarle stopa v stik z Resnico tudi na pozitiven način, ne le kot objekt, žrtev. Ta zmožnost so sanje, zavest kot sanje. Seveda ni točno reči, da sam stopa. Dogaja se ravno obratno. Resnica stopa v stik z njim. Zakaj le takrat, ko je popolnoma trpen, poslušen, negiben, osredotočen na notranje življenje, je zmožen Resnico dojeti, se pravi, da je primeren medij, v katerega se bo spustila Resnica — vsaj z enim svojim delom. Ta zavest, te sanje so seveda le majhen, komaj svetleč otoček sredi vsesplošne noči in teme. *V satovje noči ujeta, sanja / vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj.*

Kaj so sanje, kaj zavest? *Iz kamnov sanj zložene, vdelane v temo / stoje podobe rož, jelenov, ptic, strahov.* Ti jeleni, rože, ptice, strahovi so podobe, znamenja, pod katerimi se nam kaže Resnica. Združujejo oboje: zaznamujoče in zaznamovano. Zaznamovano je materialna reč, na katero se nanaša zaznamujoče. Jelenu, strahu daje pomen šele Resnica, ki je skrita, ki je zadaj in ki iz gole materialno empirične, nesmiselne ali zunajsmiselne eksistence naredi osmišljeno, pomensko, resnično eksistenco. Vse to pa se godi v nas samih, v nas ljudeh, ki smo — kot znamenje med znamenji — ravno tako kombinacija materialnega in duhovnega, zaznamujočega (Resnice) in zaznamovanega (telesa, ekonomije, družbe). Zato nekaj vidimo, za nekaj — za večino — pa smo slepi; nekaj se nam zazdi in že spet pademo v temo sveta, ki ga ne osvetljuje sonce temeljnega Zaznamujočega. Za sanje-zavest pravi Strniša: *Včasih za hip nejasno zableste, / potem pa spet izginejo očem.* In sklep: *Vsaka zavest s čebeljimi očmi / zre temni, mehki kamen svojih sanj. / Visoki liki — mozaik strahov in ptic — / strme čez rob sveta na drugo stran.*

Kaj je ta druga stran — ta Resnica? Po eni strani smo jo že spoznali kot Moč Ničenja. Po drugi strani pa je tudi pozitivum. V sanjah se kaže kot *samorog.* Najprej govori Strniša o ljudeh: *Po hišah je mrak, / globok in bled, / le zakladi sanj / skozenj motno bleste.* Potem o Resnici: *Visok in sam / nad temnim mestom stoji / beli samorog snega / sredi modre noči.*

Kaj je Samorog? Strniša je to besedo uporabil za naslov zbirke, ki mu je izšla v srbohrvaškem prevodu. Je tudi naslov drame, v kateri je samorog — verjetno — glavna oseba, čeprav neposredno ne nastopa. Je tudi naslov pesmi, ki je nastala že pol desetletja pred dramo. Je žival, ki ni nikoli živela v empiriji — a kaj je važno; vemo, da Strniši empirija prav nič ne pomeni. Empirična eksistenca ni še nič, neempirična eksistenca — to pa je ravno samorog — je vse. Tisto, kar je nadempirično, duhovno, resnično, daje pomen in resničnost temu, kar je empirično, materialno.

Zdaj lahko brez omahovanja zapišemo sklep: Tisto, kar je onkraj, kar je Resnica, je Bit sveta in vsega. Ta Bit pa se ljudem — kot ušesom in očem, kot sanjam in zavesti, nikoli pa kot ljudem prakse — kaže deloma skozi svojo prisotnost, deloma skozi svojo odsotnost. Kot prisotnost — kot pozitivum, kot Bit, kot identiteta s samo sabo — le redko, na nejasen način, bolj po sklepanju in slutnji. Kot odsotnost pogosteje in to zelo določno. Odsotna Bit je namreč — v tej fazi Strniševe poezije — Nič, ki skoz Ničenje razkriva svojo Eksistenco, svojo prisotnost v temelju sveta. Nič je alter ego Biti, je njena drugost, je njena narava, ki se razkriva v dogajajoči se bitni zgodovini. Temelj sveta je torej sicer identiteta absolutne prisotnosti, k nam pa se ta temelj obrača kot svoje iz samega sebe porojeno nasprotje: kot drugost, kot razpoka, kot razlika — kot Smrt. Strniša je pesnik smrti v tem pomenu, da je pesnik Biti, ki ljudje z njo komuniciramo — usojeno nam je tako — skoraj izključno le prek najrazličnejših oblik smrti.

Ta struktura se obnavlja v vseh Strniševih pesmih oziroma bolje rečeno: ta struktura je tipična, neponovljiva, enkratna eksistencialna struktura sleherne Strniševe pesmi. Ta avtor ni napisal nobene psemi, ki ne bi bila zgolj variacija na to temo, zgolj variacija znotraj opisanega horizonta. Spreminjajo se posamezne sestavine znamenj — zdaj je šlo za jelene in strahove, drugič gre za ptico in kletko, tretjič za hiše, spomenike, vojake, lutke, skrinje itd. Gradivo, v katerega se vseljuje Pomen, je sila raznoliko. Pomen pa je en sam. In eno sámo je notranje sorazmerje med zaznamujočim in zaznamovanim. Razumljivo.

Eno sámo in povsem določno Zaznamujoče poznamo — Bit, ki se kaže kot Bit in kot Nič. Vse, kar je, je le empirija, se pravi gradivo, v katerem pušča Zaznamujoče svoj nezamenljivi pečat. Vsa znamenja Strniševe poezije govorijo o enem samem, neogibnem, zakonitem, nespremenljivem notranjem razmerju med eksistencialnimi kategorijami-elementi znotraj eksistencialne strukture.

Seveda se tudi temeljno Zaznamujoče kaže kot prispodoba ali podoba. V pesmi *Samorog* je označeno spet kot samorog: *Okoli tebe pa postaja bolj in bolj temno, / kot da se je vsa luč v globino temnega zrcala zlila, / kjer v motnem žaru zdaj blesti bel samorog.* Ali pa kot nadzemsko drevo: *Veje nevidnega drevesa / nekje visoko pod stropom šume, / dolgi, tigrasti somrak poletja / je razprostrt po hladnih tleh.* V pesmi *Inferno* ima Bit značaj negacije, ubijanja: Minotavra, ki ljudi *nasadi na rogove.* Tudi ta smrt se odigra v nejasnem, mračnem: *kar se zgodi, se odigra v tišini — / srečanje v kraju, kjer je zmeraj mrak, / hipen spomin na davno jutro, belo od snega, / oko, ki te zagleda, in ga ti ne vidiš.* (Platonski spomin je tudi ena od vezi med Bitjo in človekom; to pa so že podrobnosti, ki jih v našem shematičnem pregledu ne moremo posebej obravnavati.) Moč, oblast Biti (smrti) je absolutna. Zato: *nobeden pa se še ni vrnil iz gore* (gore, v kateri stanuje Minotaver). V pesmi *Tu je bil tiger* ima funkcijo Biti tiger. Vse mesto je zaznamovano po njem. Opažamo njegove stopinje (odseve). *Vendar pa njega samega še nisi srečal. / Kogar pogleda tiger, kmalu umre. / Zmeraj stopa pred tabo, skoz temna vrata poletja, / skoz bele dvorane decembrske megle.*

Upajmo, da smo s številnimi primeri tudi empirično ilustrirali analizo, ki smo jo napravili na pesmi *Sanje leta.* (Vse pesmi so vzete iz zbirke *Odisej.*)

Vrnimo se k našim začetnim vprašanjem. Ali je struktura, ki smo jo odkrili v Strniševi poeziji, eksplicitna ali implicitna? Na prvi pogled se zdi, da eksplicitna ne more biti, saj govorijo pesmi o pticah, samorogu, drevesih, tigru, Minotavru ipd., ne pa o Biti. V Kajuhovi poeziji, ki je klasičen primer direktnega, neposrednega govora, je stvar povsem jasna. Pesnik misli tisto, kar izreče; če govori o drevesu, misli drevo. Namesto svojih temeljnih pojmov: narod, upor, ljudstvo, kmet, borec itd. ne uporablja nobenih drugih, metaforičnih besed (razen izjemoma, ko so takšne metafore v splošni navadi); praviloma zapiše narod, ljudstvo, borec. Kajuh išče besedo, ki bi bila čimbolj neposredna, jasna, znana, zato da bi z njo tem hitreje, tem izraziteje učinkoval. Zaznamujoče (predstava v glavi, ideja) in zaznamovano (beseda, izraz) si morata biti kar najbolj homogena, enoznačna, enomiselna; čim manj različnih tolmačenj dopuščata, tem bolje. Beseda je prevod misli oziroma predstave. Seveda tu ne gre za Kajuhovo osebno — avtorsko — voljo, temveč za neogibnost, za poetiko, za pravila pisanja, ki jih je njemu in drugim pesnikom te vrste narekoval zgodovinski horizont, znotraj katerega so se znašli. Kajuh osebno — kot pesnik — išče torej le najprimernejši, najneposrednejši, najpreprostejši izraz za svojo miselno predstavo; pravilo, da mora biti beseda čimbolj preprost izraz miselne predstave, pa je zunaj njega v tistem, kar strukturalisti imenujejo episteme, se pravi v nekakšnem temeljnem, določujočem obrazcu časa, v sistemu, v makrostrukturi, ki zaznamuje vse, kar se dogaja znotraj tega sistema. (Tako v pravilu, ki so nam ga šolniki-esteti še do pred kratkim priporočali kot temeljno pravilo sleherne umetnosti, kot nekaj, kar izhaja iz narave umetnosti kot take, v pravilu o preprostosti izraza odkrijemo le eno izmed mogočih, v eni episteme nahajajočih se estetik.)

Episteme, znotraj katere dela Strniša, je druga, zato je drugačen odnos med zaznamujočim in zaznamovanim, med miselno predstavo in besedo. V nekem pogledu je ta episteme in njena estetika ravno obratna od Kajuhove. Strniša, če se le da, ne uporablja direktnih, neposrednih prevodov svojih miselnih predstav. Zato ga ponavadi imenujemo metaforičnega ali simbolnega pesnika, se pravi takšnega, ki vede in hote išče za svoje miselne predstave izraze, besede, ki običajno — v navadnem, pogovornem, pa tudi v pretežno znanem pesniškem jeziku naroda — ne izražajo tega, kar hoče sam povedati. Vendar je ptica, ki mu prav tako pomeni Bit, tudi za različne metaforične pesnike v različnih epistemih zelo različnega pomena; temu pomeni njegovo srce, drugemu ljubljeno žensko, tretjemu simbol nature. Vsem je skupno eno: ptica je simbol bodisi subjekta (pesnika) bodisi objekta (ljubljenega bitja); in celo takrat, kadar meri više in v bolj abstraktno (v naturo kot tako, ki je naš temelj in naša mati), ostaja vezana na predstavni svet: bistvo nature se za slovenske naturaliste (v filozofskem pomenu besede) kaže ravno v otipljivi raznovrstnosti, v bogati pojavnosti, v nominalistični materialnosti naturnih bitij in reči (od Župančiča do Minattija). Pri Strniši pa je postala naenkrat simbol za nekaj povsem neoprijemljivega, skoraj neznanega, nepredstavljivega, tujega. *Tvoje oči so stara, zlata kletka, / v nji spi in sanja neka temna ptica. / In kadar včasih v sanjah razpne krila, / se mojih lic dotaknejo*

peresa. / Potem še dolgo se mi zdi, da njene / peruti čutim na obrazu svojem, / medtem ko sama spet med temnim drevjem / sanjskih gozdov neslišne pesmi poje. (Pesem *Ptica.*)

Očitno je torej, da je Strniševa poezija metaforično simbolna in da hkrati metaforično prevaja nekaj povsem neoprijemljivega. Ravno zaradi tega pa prejema posebne poteze. Če je ptica pomensko znamenje ljubljenega bitja, potem ni — za klasično estetiko — prav nič težko in neprijetno, če se metaforika kombinira z direktnim izrazom: ptica z dekletom. Prav normalno se zdi, če se v isti pesmi mešajo besede kot ljubica, dekle, krasen život, plameneči lasje, žareče oči, ptica, smreka, srna, srce, pesem, oglje. V bistvu pomenijo vsi isto: ljubljeno dekle in njene lastnosti (zaradi katerih je ljubljena). Oba načina govora se dopolnjujeta, posredni govor — govor v prispodobah — samo podkrepljuje direktnega in ga vzdiguje iz nižin banalnega pogovornega jezika v višine »poezije«. Strniša pa se je znašel pred novim, hudim problemom — čeprav se je držal pravil klasične estetike, čeprav je ostajal še znotraj klasičnega horizonta in klasične episteme, znotraj načela, da beseda prevaja, izraža predstavljajočo misel oziroma miselno predstavo (ta episteme, ta horizont je širši, temeljnejši od tistega, ki smo ga omenili prej, od pravil neposrednega, preprostega prevajanja; prevajanje kot načelo je namreč lahko v praksi vsaj dvojno: posredno in neposredno). Odnos med zaznamujočim in zaznamovanim je ostal isti kot v prejšnji estetiki (prevajanje, izražanje). Tudi zaznamovano je ostalo isto (besede kot ptica, drevo, roža, kletka, gora). Zaznamujoče pa se je spremenilo. Namesto individualnega subjekta ali pojavno otipljive in bogate nature je postalo zaznamujoče Bit, neopredeljivi princip, temeljna moč, absolutno počelo, kreator in negator vsega. Ta Bit pa je sama na sebi — kot beseda — filozofski, pojmovni izraz, komaj komaj povezan s kakršno koli predstavo. Estetika, ki ji je podložen Strniša, zahteva brez izjeme — to je njen conditio sine qua non — nepojmoven, predstavljiv, snovno bogat, otipljiv jezik; ravno v razliki med nazornostjo in abstraktnostjo je razlika med umetnostjo in filozofijo. Vprašanje, na katerega je Strniša pripet kot z verigo, je torej tole: kako izraziti nepredstavljivo misel (zaznamujoče ni več miselna predstava ali predstavljajoča misel), da bi postala v mediju (umetniškega) jezika predstavljiva, nazorna, čutno konkretna? Odgovor je jasen: z nenehnim preobračanjem misli v svoje nasprotje, v čutnost, s sistematično metaforiko, ki zdaj avtorju ni več delna pomoč in prijeten instrument, ki ga uporablja, kadar mu to najbolj ustreza, temveč nepresegljivo pravilo, Zakon, pisava z lastnimi zakoni, ki jih avtor ne more prekršiti, horizont, izven katerega se ne more podati. Metaforiziranje (kot sistematično preobračanje) je postalo temeljna pesniška metoda te poezije.

Vrnimo se zdaj k našim začetnim vprašanjem, vendar oboroženi z ravnokar opravljeno analizo. Očitno je, da je eksplicitna plast, struktura te poezije čutno nazorni svet rož, kamnov, dreves, ljudi, ptic, bajeslovnih figur. Prav tako je očitno, da je tisto, kar daje temu čutno nazornemu svetu pomen, Bit, se pravi da je dogajanje Biti, njena notranja struktura (odnos do Niča, odsotnosti in prisotnosti, do ničenja, smrti itd.) implicitna, globlja, temeljnejša, bistvena, »prava« struktura, ki je v odnosu do eksplicitne kot zaznamujoče do zaznamovanega, kot jezik do pisave, kot resnica do svojega plastičnega videza. Vendar — pri tem se je zgodilo nekaj usodnega. Priznati moramo namreč, da pri tej eksplicitni plasti sploh ne gre za strukturo. Struktura je avtonomen zaprt sistem, v katerem vlada neogibna notranja zakonitost med razmerji, deli in elementi tega sistema. Rože, ptice, Minotavri pa niso nikakršen samostojen sistem, ki bi se ravnal po lastni zakonitosti. Narobe, saj nimajo nobene lastne narave. Če so kaj, so samo čutni odsevi Resnice, ki je za njimi; so samo odvisni prevodi te Resnice, pisava, ki je v odnosu do jezika zgolj zunanja in absolutno podrejena. Lahko govorimo torej o plasti, o nekem segmentu pesmi, nikakor — v nobenem primeru, pod nobenim pogojem — pa ne o strukturi. Eksistencialna struktura Strniševe poezije je ena sama, tista, ki jo čutna plast prevaja: Zgodovina Biti. Ta struktura pa je implicitna.

Ta dosledna, tako rekoč ujeta, skrajno nesvobodna metaforičnost priča, da se je Strniševa poezija znašla na skrajnem robu klasičnega sveta. V njej je ta klasični svet morda najjasneje razvit, ravno zato pa se zdi, da se je tudi raztegnil in poglobil do lastnih meja. Znašli smo se v bližini Meje nekega horizonta. Pesniki, ki so prišli za Strnišo, so navezali nanj, skušali izdelati njegov prijem naprej, a so se kar naenkrat uzrli že na sami meji, z eno nogo že čeznjo. Recimo Šalamun. Na eni strani je dosledneje razvil prvo plat Strniševe poezije: njegovo eksistencialno strukturo — Bit. Na drugi strani pa je prav tako dal večjo doslednost eksplicitni čutno nazorni plasti. Prvo — Bit — je tematiziral, drugo — čutnost — je osamosvojil. Vendar — kako je prišel do tega? Kakšen mehanizem ga je pripeljal v ta obrat?

Strniševa poezija je na neki način popolna. Takšna se kaže večini bravcev. In v tem ni prav nič nenavadnega: njena popolnost je rezultat tega, ker je tako popoln izraz klasične estetike, klasičnega vida, klasičnih razmerij, z eno besedo, ker je kar se da adekvatno in brez ostanka izrazila (oblikovala) klasični horizont. V nji ni nič eksperimentalnega, vmesnega, »novega«. Je tako rekoč model klasike same na sebi. Šalamunova poezija je — narobe — popolnoma neklasična, zato tudi zelo »nepopolna«, »eksperimentalna«, problematična. Na meji dveh horizontov je, vsakemu dolžna pol svoje eksistence. Razširitev in poglobitev Strniševega horizonta je pomenila, da je horizont počil, razpoka pa je vprašanje. Pesnik se je moral vprašati, zgodovina poezije, interna logika časa mu je vprašanje navrgla in zastavila do kraja neogibno. In vprašanje se glasi: kaj je to prvo Zaznamujoče, to temeljno, to vse opredeljujoče, ki ga filozof imenuje Bit, pesnik Strniša pa ga skoz in skoz skriva pod plaščem njegove alteritete, tega ali onega čutno nazornega izraza? Kajti iz tega, kar smo doslej povedali o Strniševi poeziji, je jasno, da Strniša Biti nikoli ne imenuje Bit, sploh je nikoli ne poimenuje v njeni identiteti; nam se kaže ta Bit skoraj izključno kot negacija same sebe — kot Nič — to se pravi kot čutna nazornost (ta je namreč Nič Biti). Bit vse določa, vse je na nji utemeljeno, edina je, ki kaj — se pravi vse — pomeni, a kljub temu ne vemo, kdo in kaj je. Opredeljena je pravzaprav čisto v skladu s klasično-moderno shemo mišljenja, predstavljanja in življenja, v skladu z načelom Negativitete. Je zgolj kot negativna in tudi takrat, kadar jo slutimo kot pozitivum, kot identiteto s samo sabo, jo slutimo le kot negacijo negacije, se pravi kot negacijo odtujenosti od same sebe: Niča. Edino ona je, ki je pomembna, edino ona je tema našega gledanja, ponazarjanja, izražanja, življenja, pa vendar ne vemo nič pozitivnega o nji. Tisto, o čemer kaj konkretnega vemo, je ravno nasprotje te Biti. Vsa Strniševa pozornost je posvečena temu, kar Bit ni: bogastvu podob, lepoti pojavnosti, metaforam, svetu čutnosti. Ali ni tu — se sprašuje pesnik, ki prihaja za Strnišo — neko nasprotje ali vsaj nelogičnost? Čemu se ukvarjati s tem, kar ni, če je pa bistveno edino to, kar je? Oziroma z drugimi besedami: čemu se ukvarjati zgolj z zaznamovanim, če je pa zaznamujoče odločilno? Šalamun in Zagoričnik, dva pesnika, ki sta izšla iz Strniševe postavitve problema, sta intenzivirala oboje. Z enako pozornostjo sta se namenila ukvarjati tako z zaznamujočim kot zaznamovanim. In zgodilo se jima je, kar se je moralo zgoditi: zaznamujoče in zaznamovano sta padla skupaj, sta se identificirala. Strniševa razlika med zaznamujočim in zaznamovanim, med Bitjo in rečmi je bila tako absolutna, tako absolutno velika, da je bil potreben čisto majhen korak naprej, pa se je pokazalo, da razlike sploh ni. Rešitev je na dlani: Bit je Reč.

Do te rešitve sta Šalamun in Zagoričnik prišla lahko le zato, ker se nista vračala nazaj, v prejšnjo figuro, k subjektu in objektu, k njuni nenehni promiskuiteti. Če vzamemo katero koli Kajuhovo pesem, bomo videli, da je vsak objekt, na katerega se obrača subjekt pesmi, lahko v hipu sam subjekt. Smo sredi totalne subjektivizacije sveta. Recimo *Pesem matere treh partizanov: Sini moji, moji fantje zlati, / ki borite se v gorah, / naj ne bo vas zame strah, / zdrava sem in delam spet pri vas.* V pesmi nastopata dva subjekta, izmenjujoča se, enakovredna, oba pa se — kot individualna — nahajata znotraj Grupnega, Historičnega subjekta: Naroda in Partije. Razdalja med obema subjektoma je le materialna, empirična, nikakor pa ne načelna (kot pri Strniši). Načelno sta oba identična, vendar kot samostojna, avtonomna, polna, humanistična, individualna subjekta. Vzemimo tudi drugačen primer — dveh nasprotujočih si subjektov. V pesmi *Dekle v zaporu* pravi Kajuh: *Moj dragi fant, / ne veš, kaj vse počeli so z menoj* . . . V tej pesmi so trije subjekti: fant, dekle in sovražni okupatorji. Prva dva sta — kot individualna subjekta — del grupno historičnega Subjekta in v nasprotju s tretjim, z individualnimi predstavniki drugega — le negativnega grupno antihistoričnega subjekta. Različni so si po ideologiji, morali, se pravi po vsebini svojih nazorov in postopkov, ne pa po strukturi. Dokler je dekle v zaporu, je objekt okupatorjev, ko bo šla v partizane, bodo postali okupatorji njen objekt, predmet njenega boja, streljanja, ravnanja, prakse. In obratno. Svet je silovit spopad med subjekti (ki je prišel do največje izraznosti v poeziji Daneta Zajca kot poeziji absolutnega subjektivizma). Znotraj pesniške forme oziroma poetskega jezika pa gre za enotno shemo kar se da neposrednih odnosov med subjekti in objekti, ki — kot izmenjujoči se rablji in žrtve (takšna je shema v njenem idealnem modelu) tvorijo svet stopnjevane subjektivitete. Zaznamovano v tej pesmi so postopki ljudi, njihova trpljenja, žalosti, obupi, boji, zmage, sploh prakse, ki se nahajajo znotraj zgodovinsko naturnega dogajanja; se pravi, da je to dogajanje Resnica sveta in prvo, temeljno Zaznamujoče. Vendar — ker se nahajamo v subjektnem svetu — to Zaznamujoče ni prav nič podobno Strniševemu — njegovi Biti — ker živi, konkretni ljudje s

svojimi postopki v Kajuhovi poeziji niso zgolj trpne izvedenke, sence, odsevi Biti — Nature-Zgodovine, temveč so hkrati v enaki meri, kot jih določa Zgodovina, tudi sami Določevavci, Ustvarjavci, Svobodni nosivci vse objektivitete, se pravi Zgodovine in Nature. Ni tistega togega, nereverzibilnega Strniševega odnosa, kjer je Bit zmerom Zaznamujoče in čutno nazorna reč zmerom zaznamovano. Vse je reverzibilno, vse si vrača pomene, konkretna individualna akcija zgodovinski akciji, zgodovinska individualni (v skladu z znanim Marxovim stavkom o odnosu med živimi konkretnimi posamezniki in zgodovino).

To kajuhovsko figuro (ki jo je dopolnil, dodelal do najčistejše — tematizirane — oblike Zajc: reverzibilnost človeških odnosov kot absolutna Negacija, se pravi negacija negacije negacije ad infinitum) je Strniša omejil, jo napravil za statično, reverzibilnost njenih faktorjev ustavil in jo zamenjal z ireverzibilnostjo nespremenljivega in linearnega odnosa med zaznamujočim in zaznamovanim, Bitjo in Rečjo, oziroma absolutno objektiviteto, ki je postala Subjekt (Bit-Bog), in klasičnimi individualnimi ter grupnimi subjekti (grupni so na isti ravni: Vikingi, Cromagnonci, neolitčani itd.), ki so postali objekti brez lastnega življenja. Ta hip se je dogodil konec človeka kot nosivca pomena in nadomestitev človeka z Bitjo. A kaj je ta Bit?

To vprašanje neogibno sledi iz celotnega prejšnjega razvoja poezije, iz zgodovine, v kateri se je osrednji pojem — pojem Človeka-Subjekta — zamajal, sam v sebi zanikal in prepustil mesto ... komu?

Oglejmo si nekaj verzov dveh Šalamunovih pesmi, v katerih je izpeljal odločilni preobrat. V prvi pravi: *Nekega dne se zaveš da je roka / da je že davno navajena da je roka / nabrekla od svoje ročnosti / gleda te motna ... / divje odmetavaš to kar ni tvojega / in prosiš zakaj si ravno roka / ... / ne maram reče roka / predolgo nisi vedel / nisi ti ampak sem roka ... / kdo bo določil nove meje.* In v drugi: *kako otožno visi sraica / ki jo je zapustilo telo / vendar je še vedno sraica / in tu je ključna točka našega poraza / in kovček in ravnilo / ali ste že videli stol / ki bi tekel od kopalnice proti kuhinji / ali pa v obratni smeri ker to ni važno / in histerično spraševal / kaj bo z mojim posmrtnim življenjem ... / Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti / nedosegljive besu živih ... / ne dohitiš jih / ne zagrabiš jih / nepremične v strmenju.*

Čemur se je Strniša tako izključno posvečal, a kar mu je obenem pomenilo nekaj popolnoma neresničnega: čutno nazorne reči tega sveta, to je zdaj Šalamun osvobodil tako nekdanje oblasti Subjekta-Človeka-Ustvarjavca (ustvarjavca reči, misli, sani, mest, gora) kot tudi vsemoči nedoločne in skrite Biti. Človek je navsezadnje spoznal, da roka ni njegova, temveč da je nekaj sama na sebi: roka, samostojna in — po eksistenci — enaka njemu; da sraica ni zgoli njegov objekt ali v objektu skriti Človek (tisti, ki je sraico izdelal; v vsaki reči je človeška zgodovinska praksa), temveč avtonomna eksistenca; da je človek poražen, da ne ve, kaj bi s sabo — subjektivizem ga je pripeljal do samonegacije; in da so stvari — bolj rečeno reči — tiste, ki nosijo same v sebi svoj pomen. To pa se pravi: reči so dobile funkcijo — naravo — zaznamujočega, vse je zaznamujoče in nič zaznamovano. Ker pa je bistvo znamenja, ki je hkrati pomen, v tem, da spaja razliko med zaznamujočim in zaznamovanim, smo s tem — v tej poeziji — naleteli na znamenje, ki je drugačno od prejšnjih znamenj, na znamenje, ki ne nosi svojega pomena, oziroma na znamenje, ki ima svoj pomen zaprto samo v sebi. Vsaka reč je namreč sama v sebi, neodvisna od drugih, brez zveze z drugimi, nosivka identitete med zaznamujočim in zaznamovanim. Znamenje ni več funkcija, ki deli dve reči, dva faktorja, ju povezuje med sabo v procesu zaznamovanja in s tem šele omogoča pomensko — na klasičen način razumljeno smiselnost — strukturo sveta. Ta klasični svet je veljal, dokler so bili odnosi med faktorji odnosi med subjekti in objekti (ki so bili zmerom — po pravilu — skriti ali odkriti, simbolizirani ali neposredni subjekti). Ko je odpadla subjektivistična struktura, je odpadel tudi takšen odnos med enim, ki zaznamuje, in drugim, ki je zaznamovano; to eno se je prenašalo na zmerom višjo, temeljnejšo, izvirnejšo instanco, dokler ni postalo Strniševa na ničemer utemeljena, kot negacija razodevajoča se Bit, se pravi eno samo Zaznamujoče, in vse drugo (vse konkretno, zgodovinsko, praktično, empirično) zaznamovano; torej odvisno. Svet avtonomnih reči, svet vsega kot množice avtonomnih čutno nazornih reči je vrnil sleherni reči, slehernemu čutnemu pojavu njegovo zmožnost zaznamovanja; da pa ne bi znova padel v promiskuiteto dinamičnega in peklenskega kroga med Rabljem in Žrtvijo, do kakršnega je pripeljal subjektivizem, je funkcijo, zmožnost zaznamovanosti odvzel drugemu in prenesel nase. Nobena reč ni več nobeni reči druga, drugosti ni več, vsaka reč je druga le sama sebi. Odprla se je globina

reči in temelj sveta — navzoč v sleherni reči — kot drugost (alteriteta) in razlika (diferenca).

Pri Strniši je bila čutno nazorna metaforika le navidezna plast, membrana, skoz katero je seval skrajno jasni-skrajno nejasni soj Biti, se pravi pristne implicitno-eksplicitne eksistencialne strukture. Kako pa je z razmerjem med tema dvema strukturama v Šalamunovih pesmih? Očitno je, da je glede tega Šalamun bližji Kajuhu, saj mu je spet vsa resnica v tem, kar pove; sam je prepričan, da ni zadaj za pesmijo ničesar. Pesem je, kar je, se pravi, da je, kar je na videz — na razpolago vidu. Čutno nazorna plast je edina resnična struktura pesmi.

To seveda ne velja za zgodnejše Šalamunove pesmi, v katerih prevladuje samonegacija subjekta, totalna nihilizacija, ki smo jo — v že opravljenih analizah — imenovali *Samovolja do Niča*. V obeh navedenih pesmih pa se ta nihilizirajoča struktura že meša z ravnokar omenjeno reistično, medtem ko v novejših pesmih — v zbirki *Namen pelerine* — reistična povsem prevlada. Za primer lahko navedemo eno izmed njih: *prvi so začeli uporabljati železne / obroče na kolesih čehi razumljivo / je da je moralo te nerodne vozove / naložene s težkim tovorom vleči več / konj*. Ali: *omeniti moram še to da so najlepše slike / iz piranskih cerkva še vedno shranjene v / italiji zelo želimo da bi jih spet mogli / postaviti na mesto kamor spadajo*. Princip — in praksa — negativitete sta popolnoma odpadla. Pesem je zgolj še podatek o nečem, kar se je dogodilo ali kar je — brez sleherne globine in ozadja. Ta poezija je do kraja antistrniševska. Tam je je bila vsaka reč le prevod, tu je vsaka reč le to, kar je, in ne prevaja ničesar. O pomenu tega znamenja ne moremo mi, ki stojimo zunaj njega, reči prav ničesar. Vse je eksplicitna struktura, implicitne ni.

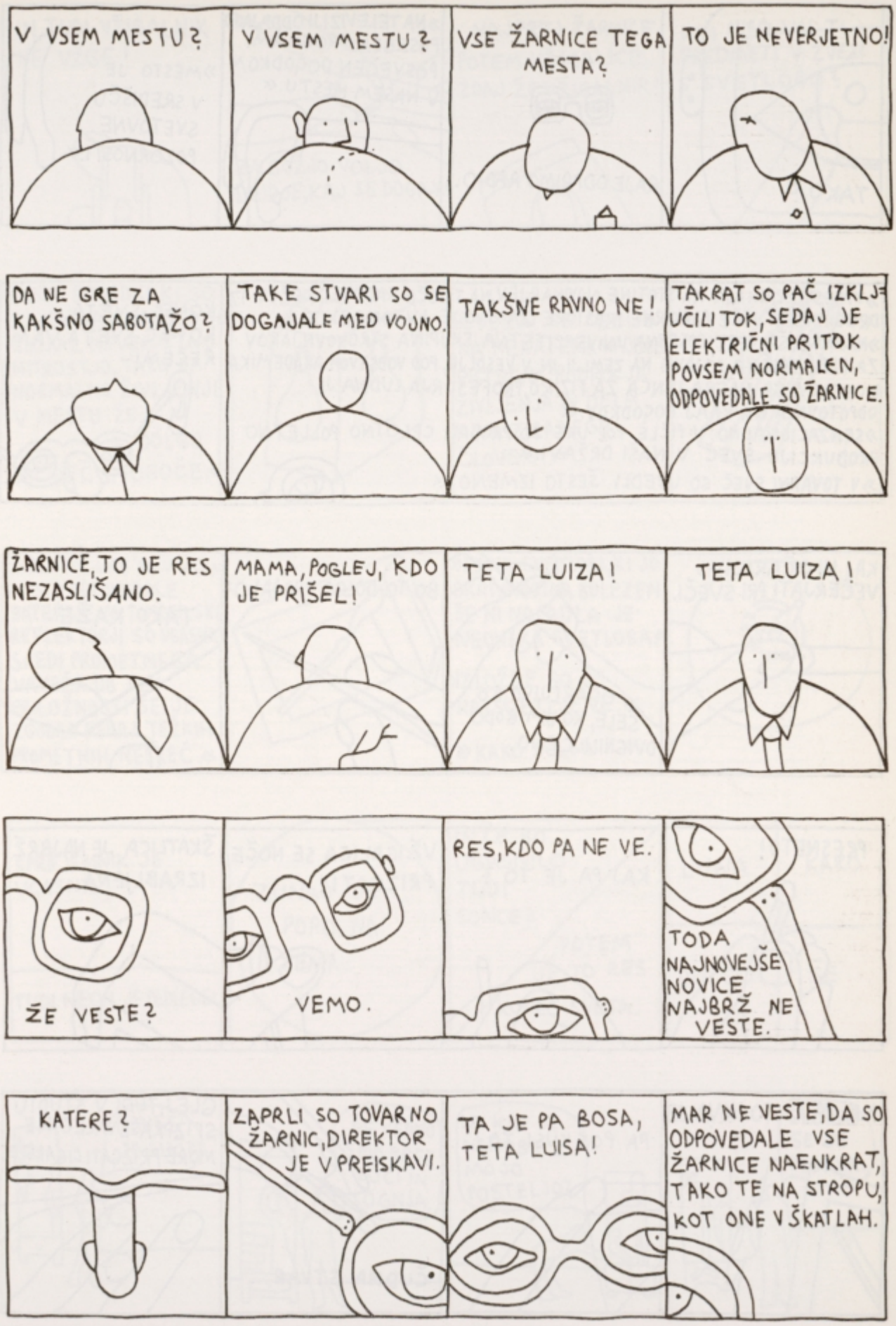
Podoben odnos med zaznamujočim in zaznamovanim vlada tudi v poeziji Iztoka Geistra Plamna. Recimo: *poseben odtok iz žlice / drobna mušica iz žice / medvedek s steklenim očesom / pločevinast glavnik / plus tricikel*. Ali: *zavese minejo / drevo raste / kam boš danes šla / v mali kino grem / gledat kaj delajo otroci / nož za sir / mi kaže roge*. Vse je do kraja eksplicirano. Zakon te strukture je ravno v tem, da ni v njej nobenega zakona. V pesem pride lahko kar koli, vse je enako pomembno. Kajti če je vsaka reč v sebi zaznamujoče in zaznamovano hkrati, če ima svojo diferenco in na nji temelječ pomen v sebi, potem so odnosi med rečmi popolnoma nevažni, poljubni. Nikakršen — še tako navidez, zdravi pameti izkrivljen odnos med rečmi se ne bo reči v njeni avtonomni avtentičnosti niti dotaknil, kaj šele, da bi jo načel. Reči ostajajo trdne. In vse, kar je, so reči.

Po vsem tem pa se zdi, da sodobna — tako imenovana avantgardistična — poezija zanika začetno predpostavko o eksistenci dveh struktur, implicitne in eksplicitne, in o razliki med njima. Še huje. Zanika jo tudi Strniševa poezija, ki smo ji rekli, da je v kar največji meri klasična. In še več. Zanika jo navsezadnje tudi poezija, za katere primer smo navedli odlomke iz Kajuhove pesmi. Ali je torej naša teza napačna, ali pa smo se ves čas nahajali na planu, ki ni pravi in na katerem eksistenca obeh struktur in razlika med njima sploh še ne pride v poštev?

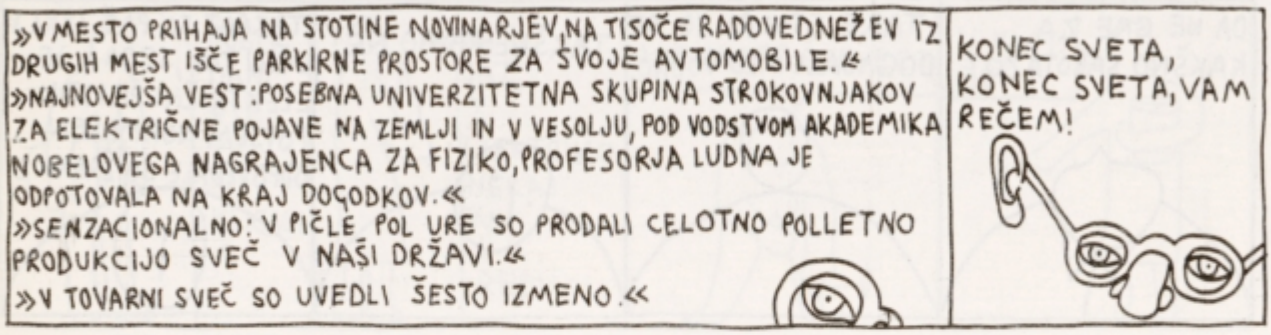
Svetloba teme, strip, risbe Marko Pogačnik,
tekst Benjamin Luks


VSTANI, MATJAŽ!
JOJ, KAJ PA JE TO? LUČ NE GORI. NAJBRŽ JE PREGORELA ŽARNICA.
SICER PA JE ŽE DAN. DVIGNILA BOM ROLETO.
KO SE BOŠ VRAČAL IZ ŠOLE, NE POZABI KUPITI ŽARNICE!
KUPIL SEM ŽARNICO.
VEŠ, GOVORILA SEM S SOSEDO; PRAVI, DA JE TUDI PRI NJIH ZJUTRAJ PREGORELA ŽARNICA.
ALI NI TO ČUDNO?
MAMA, TEMU SE REČE SLUČAJ.
TAKOJ JO BOM NAMESTIL.
PRESNETO, TUDI TA NE GORI!
POKLICALA BOM ELEKTRIČARJA.
POČAKAJ, MORAVA SE PREJ PREPRIČATI!
AMPAK, MATJAŽ, ŽARNICA V DNEVNI SOBI SPLOH NE GORI!
KAKO PA TO?
ZJUTRAJ JE ŠE GORELA!
TUDI TA V VEŽI NE GORI!
PA ONA V SPALNICI?
TUDI NE!
VSE ŽARNICE SO ODPOVEDALE.


POKLICALA BOM ELEKTRIČARJA!
LIKALNIK PA DELA.
ŠTEDILNIK TUDI GREJE.
NEKDO ZVONI!
DOBER DAN, STE ME VI KLICALI?
DA JAZ, Z ELEKTRIKO NEKAJ NI V REDU.
KJE IMATE ŠTEVEC?
V KLETI JE.
VAROVALKE SO V REDU.
TUDI ŽARNICE.
PRAV TAKO DOZE.
TEGA NE RAZUMEM VEČ!
TAKA PRIMERA SEM IMEL DANES ŽE DVA.
NA VSAK NAČIN SE DOGAJA NEKAJ ČUDNEGA.
NE MORETE NIČESAR UKRENITI?
ŽAL NIČESAR, SICER PA NISTE EDINI, KI GA JE TO DOLETELO.
DOBER DAN, OČKA!
VEŠ, KAJ SE NAM JE ZGODILO?
VEM SINE, NISMO EDINI.
V VSEM MESTU SO ODPOVEDALE ŽARNICE.

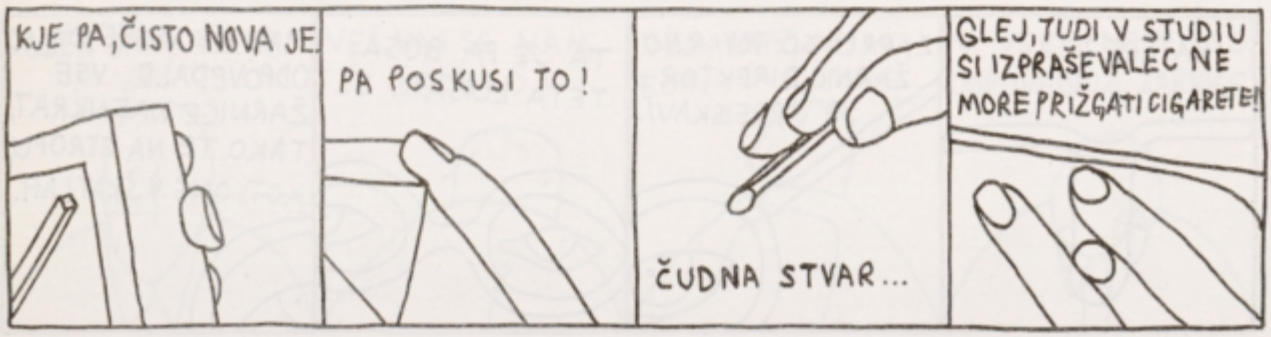

V VSEM MESTU?
V VSEM MESTU?
VSE ŽARNICE TEGA MESTA?
TO JE NEVERJETNO!
DA NE GRE ZA KAKŠNO SABOTAŽO?
TAKE STVARI SO SE DOGAJALE MED VOJNO.
TAKŠNE RAVNO NE!
TAKRAT SO PAČ IZKLJUČILI TOK, SEDAJ JE ELEKTRIČNI PRITOK POVSEM NORMALEN, ODPOVEDALE SO ŽARNICE.
ŽARNICE, TO JE RES NEZASLIŠANO.
MAMA, POGLEJ, KDO JE PRIŠEL!
TETA LUIZA!
TETA LUIZA!
ŽE VESTE?
VEMO.
RES, KDO PA NE VE.
TODA NAJNOVEJŠE NOVICE NAJBRŽ NE VESTE.
KATERE?
ZAPRLI SO TOVARNO ŽARNIC, DIREKTOR JE V PREISKAVI.
TA JE PA BOSA, TETA LUISA!
MAR NE VESTE, DA SO ODPOVEDALE VSE ŽARNICE NAENKRAT, TAKO TE NA STROPU, KOT ONE V ŠKATLAH.


TAKO?
RAJE ODPRIMO RADIO.
»NA TELEVIZIJI ODDAJAJO POSEBEN PROGRAM, POSVEČEN DOGODKOM V NAŠEM MESTU.«
»MESTO JE V SREDIŠČU SVETOVNE POZORNOSTI.«

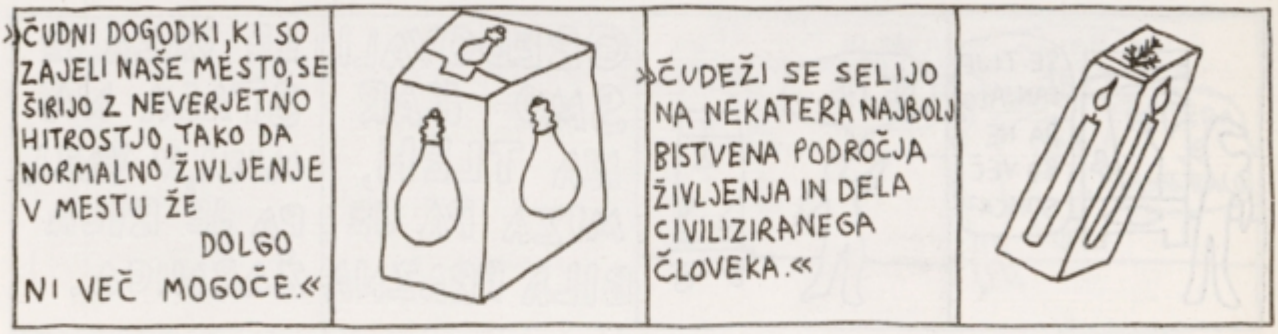

»V MESTO PRIHAJA NA STOTINE NOVINARJEV, NA TISOČE RADOVEDNEŽEV IZ DRUGIH MEST IŠČE PARKIRNE PROSTORE ZA SVOJE AVTOMOBILE.«
»NAJNOVEJŠA VEST: POSEBNA UNIVERZITETNA SKUPINA STROKOVNJAKOV ZA ELEKTRIČNE POJAVE NA ZEMLJI IN V VESOLJU, POD VODSTVOM AKADEMIKA NOBELOVEGA NAGRAJENCA ZA FIZIKO, PROFESORJA LUDNA JE ODPOTOVALA NA KRAJ DOGODKOV.«
»SENZACIONALNO: V PIČLE POL URE SO PRODALI CELOTNO POLLETNO PRODUKCIJO SVEČ V NAŠI DRŽAVI.«
»V TOVARNI SVEČ SO UVEDLI ŠESTO IZMENO.«
KONEC SVETA, KONEC SVETA, VAM REČEM!


KAJ NI OČARLJIVO VEČERJATI PRI SVEČI.
OČARLJIVO BO ŠELE, KO JIM BODO DVIGNILI CENO.
BO TO DOLGO TRAJALO?
TAKO KAŽE


PRESNETO!
KAJ PA JE TO?
VŽIGALICA SE NOČE PRIŽGATI!
ŠKATLICA JE NAJBRŽ IZRABLJENA.


KJE PA, ČISTO NOVA JE.
PA POSKUSI TO!
ČUDNA STVAR...
GLEJ, TUDI V STUDIU SI IZPRAŠEVALEC NE MORE PRIŽGATI CIGARETE!


IN TUDI VŽIGALNIK NE VŽGE!
ZA BOŽJO VOLJO LJUDJE, KAJ SE DOGAJA?
NAJPREJ ŽARNICE, POTEM VŽIGALICE, ZDAJ ŽE VŽIGALNIK!
KAJ NISO VSI TI PREDMETI V ZVEZI S SVETLOBO?


»ČUDNI DOGODKI, KI SO ZAJELI NAŠE MESTO, SE ŠIRIJO Z NEVERJETNO HITROSTJO, TAKO DA NORMALNO ŽIVLJENJE V MESTU ŽE DOLGO NI VEČ MOGOČE.«
»ČUDEŽI SE SELIJO NA NEKATERA NAJBOLJ BISTVENA PODROČJA ŽIVLJENJA IN DELA CIVILIZIRANEGA ČLOVEKA.«


»PRED POL URE SO V VSEM MESTU ODPOVEDALE BATERIJE. AVTOMOBILSKI REFLEKTORJI SO UGASNILI SREDI PROMETNEGA VRVEŽA. OB TEJ PRILOŽNOSTI SE JE ZGODILO NEKAJ TEŽKIH PROMETNIH NESREČ.«
»EDINA SVETLOBA, KI JO SKRIVNOSTNA BOLEZEN ŠE NI NAPADLA JE NEONSKA SVETLOBA.«
»IZLOŽBE SO ŠE RAZSVETLJENE.«
»KAKO DOLGO...«
220V
TEŽ
100W


SPREJEMNIK JE UGASNIL,
TUDI NEON JE PODLEGEL.
ZUNAJ JE POPOLNA TEMA.
IN ČE BO UGASNILO TUDI SONCE?
POTEM JE TO RES KONEC SVETA.
LUNA
KAKO
DOLGO
ŠE


DANES JE LUČ?
ŠE VEDNO SMO BREZ LUČI IN OGNJA.
LE KAJ JE NAROBE Z MOJO POSTELJO?
SKORAJ SE JE PODRLA.


GOTOVO SE TI JE SANJALO KAJ STRAŠNEGA
PO VČERAJŠNJIH DOGODKIH...
RES, NEKAJ ČUDNEGA SE MI JE SANJALO, SAMO NE SPOMNIM...
AH, SAJ RES, ŽE VEM!


SE TI JE SANJALO, DA NE BO VEČ SONCA?
NE, NE...
OBEDOVALI SMO KAR NA TLEH, MIZA PA JE BILA PRAZNA.
LE VAZA JE STALA NA MIZI, V VAZI PA JE BILA ŽARNICA.


ŽARNICA NAMESTO ROŽ, TO JE RES ČUDNO.
NO, PRIDI JEST!
DANES BOŠ PIL MRZLO KAVO.
ČE BO TO ŠE DOLGO TRAJALO, BOMO VSI POMRLI.


MAMA!
KAJ JE?
KAVA SPLOH NE TEČE.
TODA TO JE NEMOGOČE!


GLEJ, KAVA JE V POSODI, VEN PA NE TEČE!
KOT DA BI ZMRZNILA!
MOGOČE PA JE!
ZDAJ, JUNIJA?

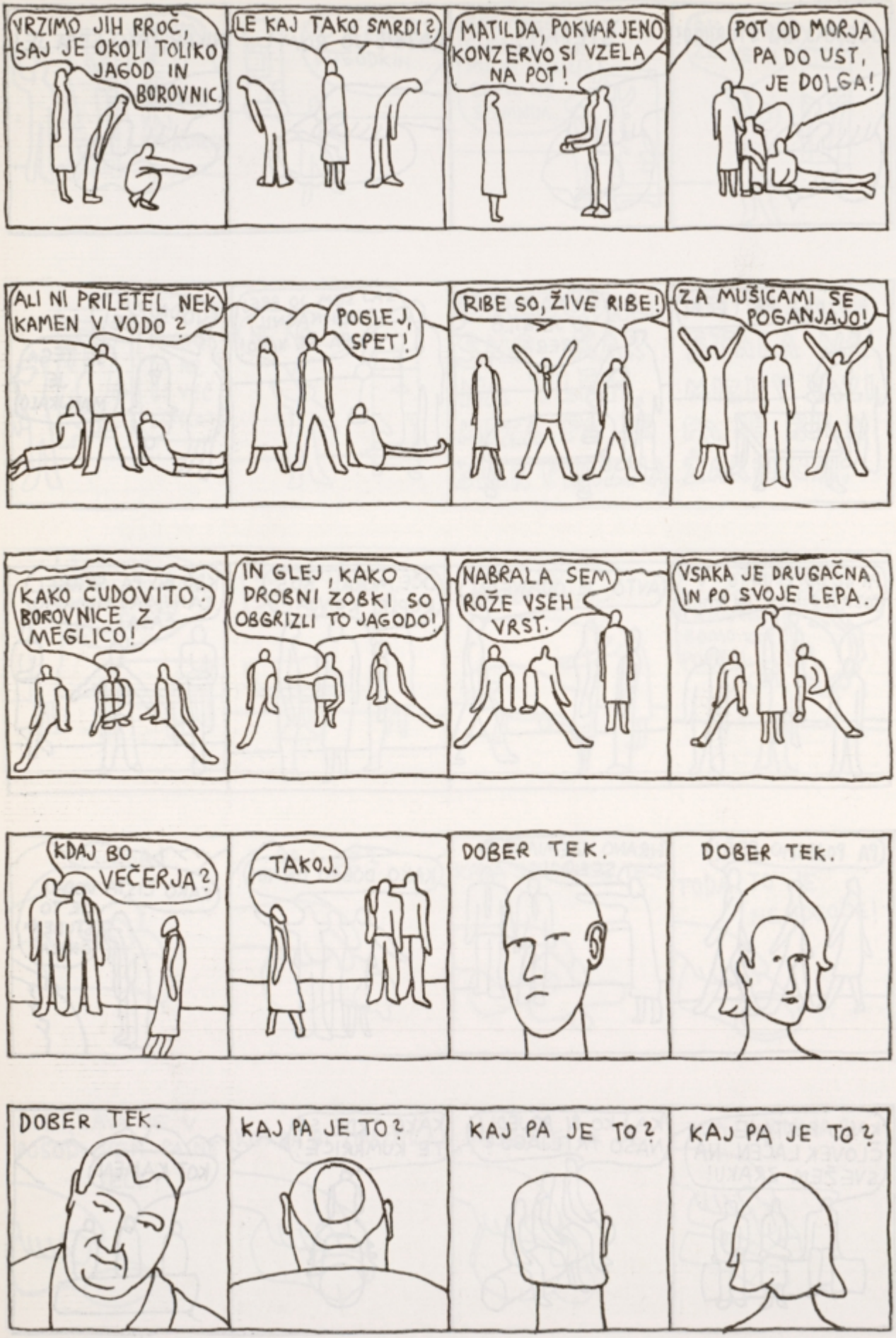

OČE, KAJ NAJ STORIMO?
ŠTEFAN!
RAZBIL JO BOM!
NIKAR, TAKO LEPA JE!

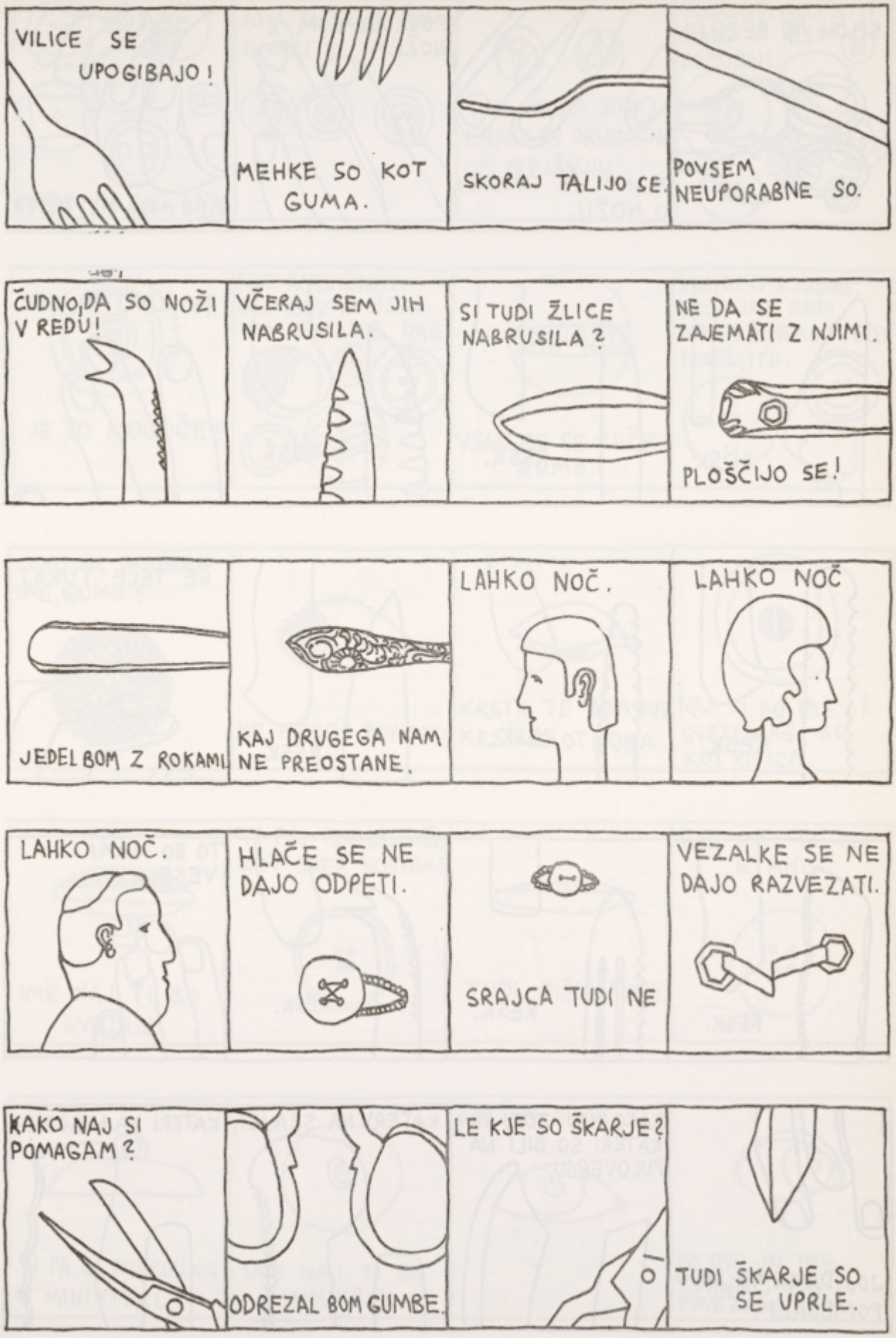

ZDAJ PA TEČE!
SAMO NAGNITI JO JE BILO TREBA.
SAJ SEM JO PREJ TUDI NAGNIL, PA ŠE KAKO!
VODA NE TEČE!
ŠE TEGA JE MANJKALO

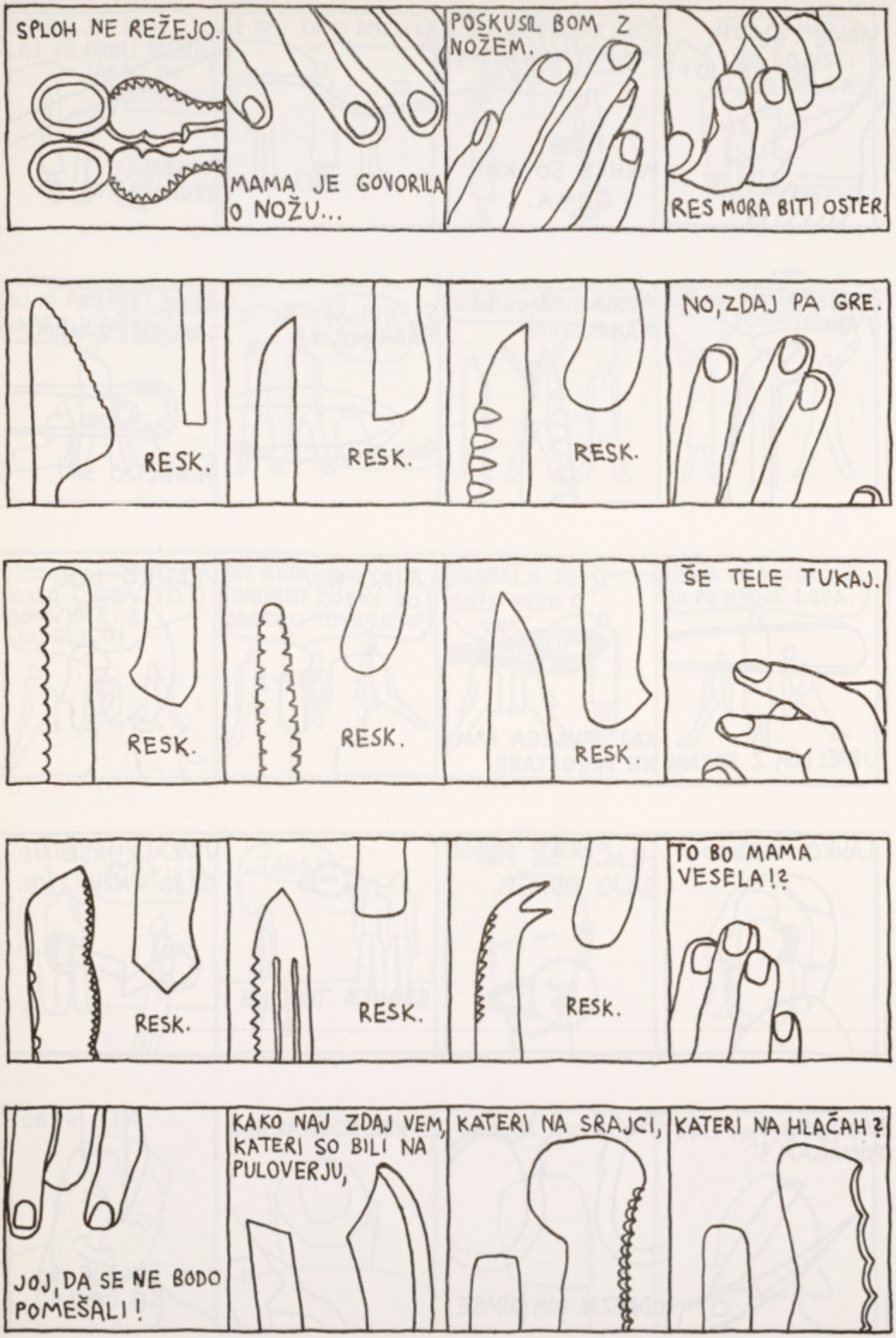

PA SE ODPELJIMO V GOZD PO LES IN VODO.
AVTO JE ODPOVEDAL
OČE, MORAL BOŠ KUPITI KONJA.
KDO BO PA SKRBEL ZANJ, SAJ NIMAMO ČASA!

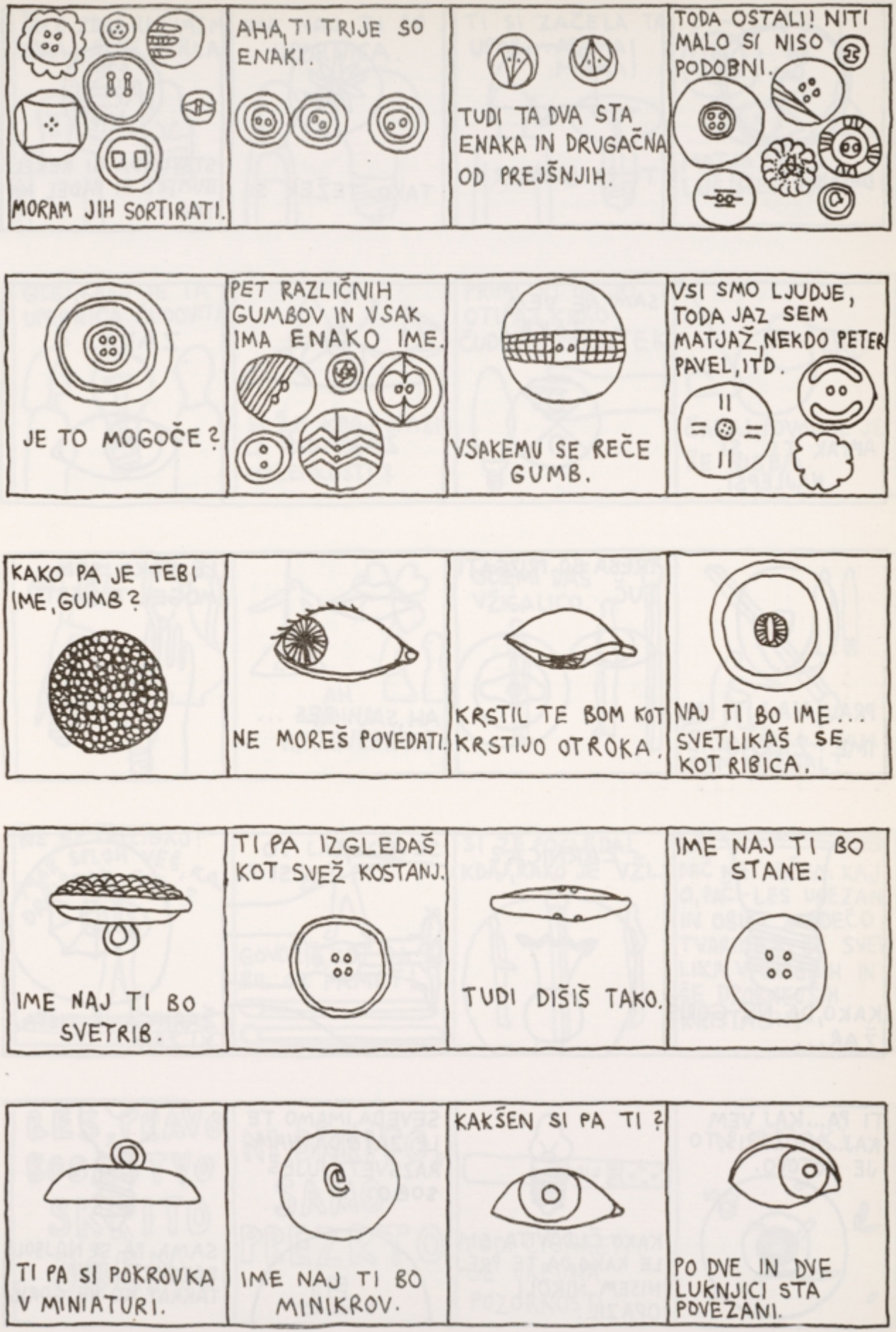

PA POJDIMO PEŠ!
HRANO VZEMIMO S SEBOJ!
KAKO DOBRO DENE!
KAKO ČISTA VODA! JE TO STUDENČNICA?

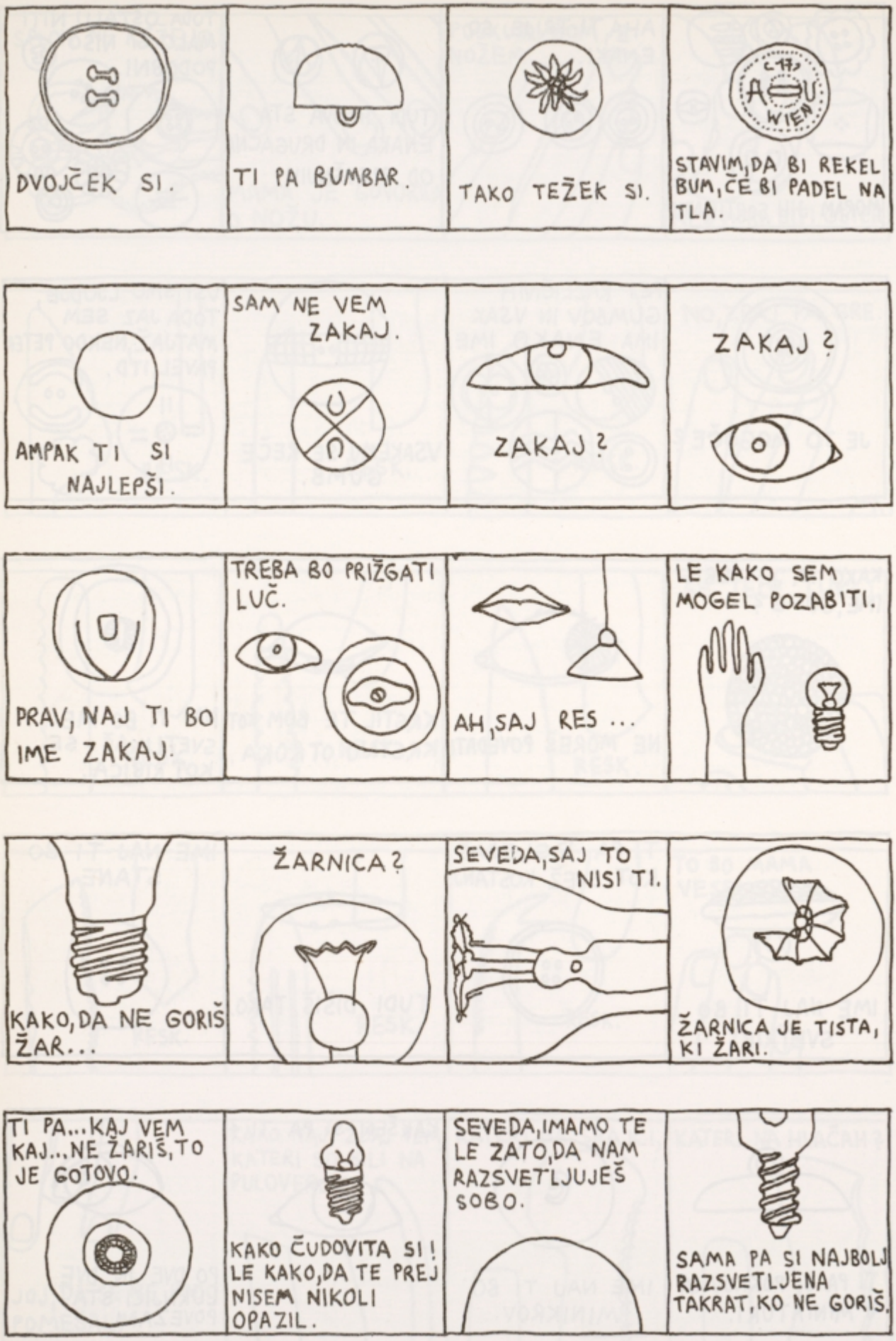

KAKO POSTANE ČLOVEK LAČEN NA SVEŽEM ZRAKU!
KAJ KO BI POJEDLI NAŠO PRTLJAGO?
KAKO TRDE SO TE KUMARICE!
KOT KAMEN

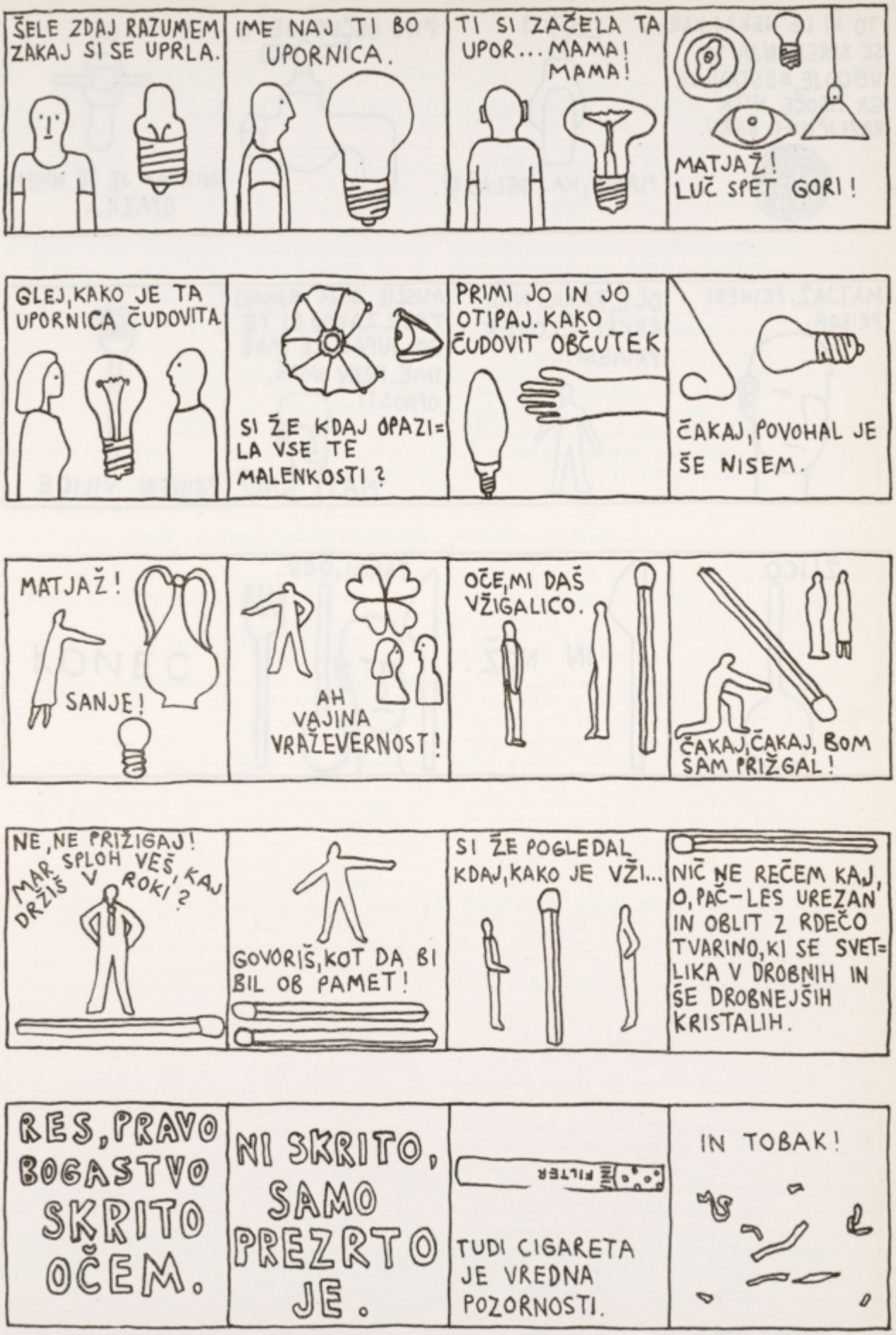

VRZIMO JIH PROČ, SAJ JE OKOLI TOLIKO JAGOD IN BOROVNIC.
LE KAJ TAKO SMRDI?
MATILDA, POKVARJENO KONZERVO SI VZELA NA POT!
POT OD MORJA PA DO UST, JE DOLGA!
ALI NI PRILETEL NEK KAMEN V VODO?
POGLEJ, SPET!
RIBE SO, ŽIVE RIBE!
ZA MUŠICAMI SE POGANJAJO!
KAKO ČUDOVITO: BOROVNICE Z MEGLICO!
IN GLEJ, KAKO DROBNI ZOBKI SO OBGRIZLI TO JAGODO!
NABRALA SEM ROŽE VSEH VRST.
VSAKA JE DRUGAČNA IN PO SVOJE LEPA.
KDAJ BO VEČERJA?
TAKOJ.
DOBER TEK.
DOBER TEK.
DOBER TEK.
KAJ PA JE TO?
KAJ PA JE TO?
KAJ PA JE TO?

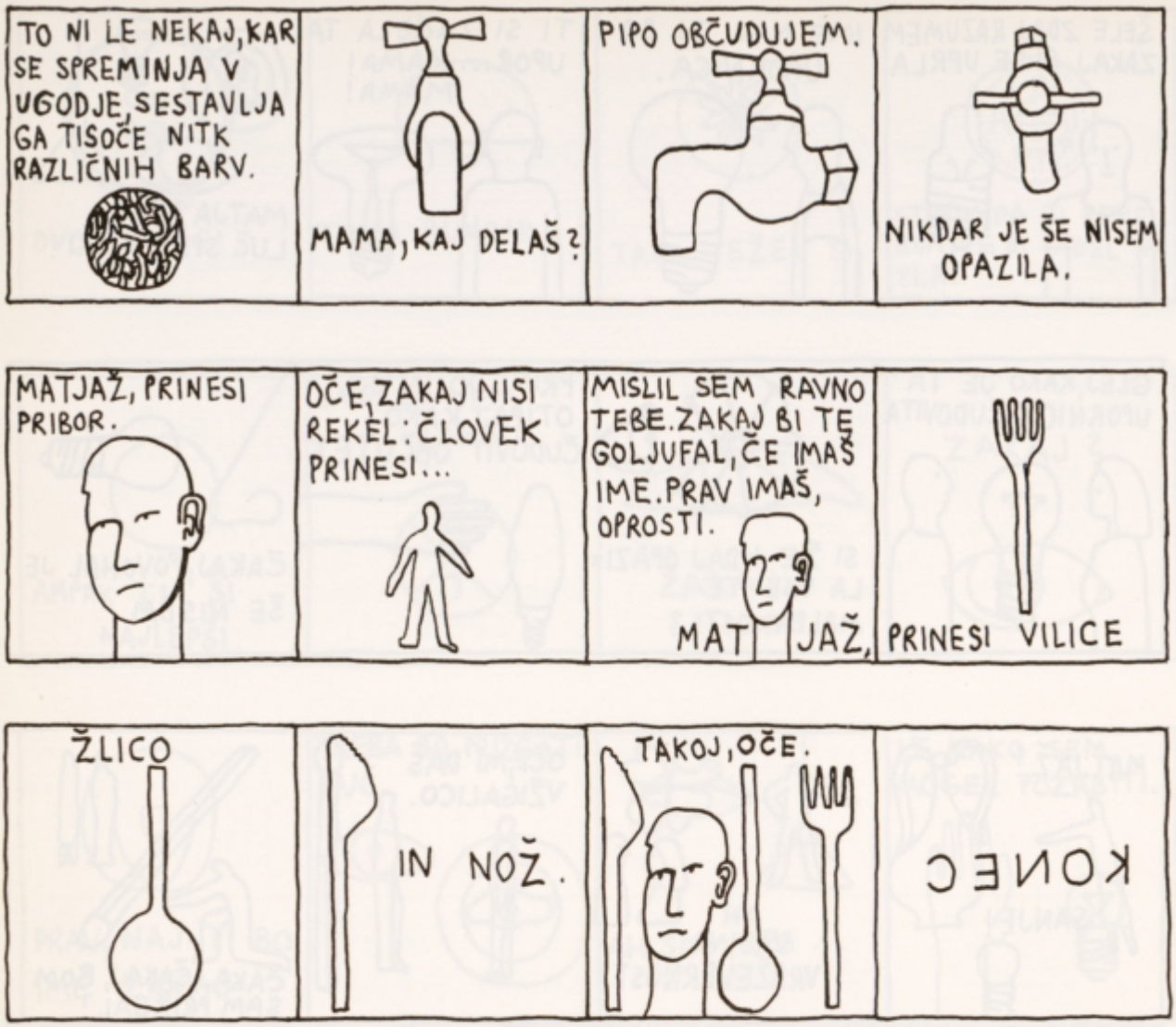

VILICE SE UPOGIBAJO!
MEHKE SO KOT GUMA.
SKORAJ TALIJO SE.
POVSEM NEUPORABNE SO.
ČUDNO, DA SO NOŽI V REDU!
VČERAJ SEM JIH NABRUSILA.
SI TUDI ŽLICE NABRUSILA?
NE DA SE ZAJEMATI Z NJIMI.
PLOŠČIJO SE!
JEDEL BOM Z ROKAMI.
KAJ DRUGEGA NAM NE PREOSTANE.
LAHKO NOČ.
LAHKO NOČ
LAHKO NOČ.
HLAČE SE NE DAJO ODPETI.
SRAJCA TUDI NE
VEZALKE SE NE DAJO RAZVEZATI.
KAKO NAJ SI POMAGAM?
ODREZAL BOM GUMBE.
LE KJE SO ŠKARJE?
TUDI ŠKARJE SO SE UPRLE.


SPLOH NE REŽEJO.
MAMA JE GOVORILA O NOŽU...
POSKUSIL BOM Z NOŽEM.
RES MORA BITI OSTER.
RESK.
RESK.
RESK.
NO, ZDAJ PA GRE.
RESK.
RESK.
RESK.
ŠE TELE TUKAJ.
RESK.
RESK.
RESK.
TO BO MAMA VESELA!?
JOJ, DA SE NE BODO POMEŠALI!
KAKO NAJ ZDAJ VEM, KATERI SO BILI NA PULOVERJU,
KATERI NA SRAJCI,
KATERI NA HLAČAH?


MORAM JIH SORTIRATI.
AHA, TI TRIJE SO ENAKI.
TUDI TA DVA STA ENAKA IN DRUGAČNA OD PREJŠNJIH.
TODA OSTALI! NITI MALO SI NISO PODOBNI.
JE TO MOGOČE?
PET RAZLIČNIH GUMBOV IN VSAK IMA ENAKO IME.
VSAKEMU SE REČE GUMB.
VSI SMO LJUDJE, TODA JAZ SEM MATJAŽ, NEKDO PETER PAVEL, ITD.
KAKO PA JE TEBI IME, GUMB?
NE MOREŠ POVEDATI.
KRSTIL TE BOM KOT KRSTIJO OTROKA.
NAJ TI BO IME... SVETLIKAŠ SE KOT RIBICA.
IME NAJ TI BO SVETRIB.
TI PA IZGLEDAŠ KOT SVEŽ KOSTANJ.
TUDI DIŠIŠ TAKO.
IME NAJ TI BO STANE.
TI PA SI POKROVKA V MINIATURI.
IME NAJ TI BO MINIKROV.
KAKŠEN SI PA TI?
PO DVE IN DVE LUKNJICI STA POVEZANI.


DVOJČEK SI.
TI PA BUMBAR.
TAKO TEŽEK SI.
STAVIM, DA BI REKEL BUM, ČE BI PADEL NA TLA.
AMPAK TI SI NAJLEPŠI.
SAM NE VEM ZAKAJ.
ZAKAJ?
ZAKAJ?
PRAV, NAJ TI BO IME ZAKAJ.
TREBA BO PRIŽGATI LUČ.
AH, SAJ RES ...
LE KAKO SEM MOGEL POZABITI.
KAKO, DA NE GORIŠ ŽAR...
ŽARNICA?
SEVEDA, SAJ TO NISI TI.
ŽARNICA JE TISTA, KI ŽARI.
TI PA... KAJ VEM KAJ... NE ŽARIŠ, TO JE GOTOVO.
KAKO ČUDOVITA SI! LE KAKO, DA TE PREJ NISEM NIKOLI OPAZIL.
SEVEDA, IMAMO TE LE ZATO, DA NAM RAZSVETLJUJEŠ SOBO.
SAMA PA SI NAJBOLJ RAZSVETLJENA TAKRAT, KO NE GORIŠ.


ŠELE ZDAJ RAZUMEM ZAKAJ SI SE UPRLA.
IME NAJ TI BO UPORNICA.
TI SI ZAČELA TA UPOR... MAMA! MAMA!
MATJAŽ! LUČ SPET GORI!
GLEJ, KAKO JE TA UPORNICA ČUDOVITA.
SI ŽE KDAJ OPAZILA VSE TE MALENKOSTI?
PRIMI JO IN JO OTIPAJ. KAKO ČUDOVIT OBČUTEK
ČAKAJ, POVOHAL JE ŠE NISEM.
MATJAŽ!
SANJE!
AH VAJINA VRAŽEVERNOST!
OČE, MI DAŠ VŽIGALICO.
ČAKAJ, ČAKAJ, BOM SAM PRIŽGAL!
NE, NE PRIŽIGAJ! MAR SPLOH VEŠ, KAJ DRŽIŠ V ROKI?
GOVORIŠ, KOT DA BI BIL OB PAMET!
SI ŽE POGLEDAL KDAJ, KAKO JE VŽI...
NIČ NE REČEM KAJ, O, PAČ – LES UREZAN IN OBLIT Z RDEČO TVARINO, KI SE SVETLIKA V DROBNIH IN ŠE DROBNEJŠIH KRISTALIH.
RES, PRAVO BOGASTVO SKRITO OČEM.
NI SKRITO, SAMO PREZRTO JE.
FILTER
TUDI CIGARETA JE VREDNA POZORNOSTI.
IN TOBAK!


TO NI LE NEKAJ, KAR SE SPREMINJA V UGODJE, SESTAVLJA GA TISOČE NITK RAZLIČNIH BARV.
MAMA, KAJ DELAŠ?
PIPO OBČUDUJEM.
NIKDAR JE ŠE NISEM OPAZILA.
MATJAŽ, PRINESI PRIBOR.
OČE, ZAKAJ NISI REKEL: ČLOVEK PRINESI...
MISLIL SEM RAVNO TEBE. ZAKAJ BI TE GOLJUFAL, ČE IMAŠ IME. PRAV IMAŠ, OPROSTI.
MAT JAŽ,
PRINESI VILICE
ŽLICO
IN NOŽ.
TAKOJ, OČE.
KONEC

Dne 4. aprila l. 1912 je peljal Jonas sedem dijakov v gore. Slutil je težave, zato je povabil tudi mene. Naročil sem mu, naj nikar ne pozabi svoje trideset metrov dolge vrvi, in da morajo biti dijaki popolnoma opremljeni za turo. Žal pa se je pred odhodom na kolodvoru izkazalo, da Jonas ni vzel vrvi. Ob desetih zvečer smo zapustili Selo pri Žirovnici. Prvi počitek smo imeli v Zabreški dolini, kjer sem dijakom skrbno obvezal noge. Oba sva jim naročala, kako naj se obnašajo. Luna je sijala in ko smo šli dalje, je le malo pihalo. Snega je bilo vedno več, stopali smo po debelem, deloma že zmrzlem snegu. Spotili smo se. Obuti smo bili v gojzarje.

Cvetlice lončnice in tudi tiste na prostem razmnožujemo na dva načina: s semenom ali generativno in nesemensko ali vegetativno, to je s potaknjenci, grebenicami, delitvijo rastlin in gomoljev in s cepljenjem. Za naše razmere pride predvsem v poštev razmnoževanje s potaknjenci. To napravimo tako, da poganjek rastline, ki jo želimo obnoviti, odtrgamo od matičnega stebla in ga vsadimo v novo zemljo: tako pridemo še isto leto do cvetočih rastlin. Vzgoja s semenom poteka počasi in pridemo šele z leti do zaželenega uspeha. Zato je tak način razmnoževanja stvar poklicnih vrtnarjev.

Kmalu je odšel Jonas s petimi dijaki tako daleč naprej, da ga sam z dvema slabejšima nisem več dohajal. Pobočje je postajalo vse bolj strmo, v bledi mesečini se je izgubljalo v globino. Vremenski preobrat se je začel s padanjem zračnega pritiska. Barometer in aneroid sta padla. Krvavordeče sonce je vzšlo na močno žarečem nebu. Jasno nebo se je začelo najprej zastirati z majhnimi oblački (s cirom), ki so se polagoma združevali v nebo prekrivajoči stratus. Na jugozahodu je deževalo. Zaslišalo se je čudno vršenje na koncih cepinov, električna napetost nevihte je vzbudila na sosednih gorah raznoimensko elektriko, ki je sikajoč uhajala iz vseh rtičev. Pojav se imenuje Elijev ogenj. Vihar je tulil in le slabo sem videl Jonasa z njegovo družbo.

»Tedaj hipoma tega nisem mogla več prenašati,« je vzkliknila gospa Cange, in kakor da jo je ta nestrpnost vsa prevzela, se je vznemirjeno vzdignila in šla gledat proti obali. Za Bréhatom je vzšla luna in nenavadne oblike otočnih skal so se črtale na utripajočem srebru neverjetno mrzle vode. Nebo je bilo v zvezdnem prahu. O fazi preobrazbe je rekla, da se ji jasni um, v resnici pa je klicala na pomoč, ker ji je grozila najhujša tema. Oblečena je bila v žametne čevlje in usnjen trak, tik pod lasmi je imela vrat.

S potaknjenci razmnožujemo večji del lončnic, kot so pelargonije, fuksije, roženkravt, avkube, tradiskancije, begonije, vodenike, viseči nageljni, oleandri, nekatere kakteje in druge. S čebulicami ali gomolji razmnožujemo poleg nekaterih lončnic tudi mnoge cvetlice, ki jih gojimo na prostem. To so npr. georgine ali dalije, tulipani, hiacinte, gladiole, montbrecije in druge. Z delitvijo koreninskega dela rastline razmnožujemo asparaguse, škrniclje (cala), begonije, kakteje in nekatere druge. Cvetlice razmnožujemo na ta ali oni opisani način od pomladi do srede poletja. Najprej si pripravimo dobro humozno zemljo. Nove lonce namočimo v vodi, da se napijejo vlage, rabljene pa umijemo in jih po potrebi razkužimo ter jih napolnimo s prstjo. V sredo cvetličnega lonca vsadimo potaknjenec, ki ne sme stati pregloboko in tudi ne preplitvo. Potaknjenec naj ima 4 do 6 listov oziroma kolenc, od katerih naj pridejo 2 do 3 kolenca v zemljo. Doraščene rastline lahko razmnožujemo z delitvijo podzemeljskih delov na več kosov in vsadimo vsak kos v svojo posodo. V tem primeru prikrajšamo in obrežemo tudi nadzemeljski del rastline.

»V meni je nekaj zagomazelo,« je rekla. »Kakor ju minuto prej nisem mogla gledati, tako sem se zdaj komaj premagala, da sem ju lahko prezrla.«

Jonasove napake:

1. Nismo imeli vrvi.
2. Upoštevati bi bili morali vršenje vetra.
3. Ponoči ne bi bili smeli nastopati z nevajenimi, 16—18 let starimi dijaki.
4. Do skrajnosti strogo bi bili morali zahtevati za vsako turo potrebno opremo.
5. Najhujše je bilo, da se je družba razdelila, da sem moral s slabotnima dijakoma ostati zadaj sam in da na najstrmejših točkah ni bilo izsekanih stopinj, ko sam nisem imel cepina.
6. Jonas bi bil moral previdno sekati stopinje, in ko bi videl, da prihaja pomoč, bi najbrž še vzdržal.

Našli smo znamenje padca. To je dokaz, da je Jonas, ki se je zavedal svoje odgovornosti in dolžnosti, lezel še enkrat po žlebu navzgor.

7. Jonas ni poznal seznama opreme in orodja: vrv, vrvica, cepin, palica, zanka za cepin, kavlji, zanke, plezalke, dereze, krplje, smuči, parafin, orodje, svetilka, sveče, vžigalice (v nepremočljivi škatli), čutara, termos, samovar, špirit, jajček za čaj, jedilno orodje, daljnogled, fotografski aparat, stojalo, plošče, osvetljevalna tabela, skicirka, dnevnik, svinčnik, radirka, žepna budilka, termometer, aneroid, kompas, zemljevidi, rdeč papir za markacije, šotor, sukanec, varnostne zaponke, milo, glavnik, ogledalo, nož, piščalka, rezervno perilo, sviter, plašč, nogavice, žepna lekarna, denarnica.

8. Jonas ni poznal seznama hrane: kruh, prepečenec, slaščice, keksi, testenine, moka, zdrob, riž, slanina, prekajeno meso, pečenka, sardine, mesne konzerve, suho sadje (hruške, krhlji), dateljni, lešniki, orehi, sir, marmelada, kompot, sladkor, bonboni, čokolada, malinovec, šumeči bonboni, saharin, čaj, kava, kakav, kondenzirano mleko, citrona, mast, sol, poper, surovo maslo, Maggijeve ali Knorrove jušne kocke (grah, gobe, riž . . .).

»To je važno,« je mislila gospa Cange.

Tradiskancija je lončnica, ki zahteva in ljubi največ vlage.

Kali ali škrniclju prija barska ali nekoliko kisla zemlja.

Asparagus ali okrasni beluš se razmnožuje s semenom, lahko pa tudi z delitvijo sadik na dva ali več delov, kar je odvisno od moči sadike.

Vodenika ali cvetka je stara lončnica, ki je krasila kmečka okna.

Begonija. Med vsemi begonijami, ki jih ni malo, je najbolj znana kraljevska begonija.

Petunija ljubi sonce, pa čeprav je prostor suh.

Kakteje so med lončnicami svet zase. Družina kaktej je izredno velika.

Aspidistra je kakor tradiskancija rastlina sence.

Hortenzija je primerna za večje posode, ker se močno razrase.

Oleander je hvaležen za pogosto presajanje.

Filodendron gojimo zaradi lepih narezanih listov.

Jegliče ali primule moremo ohraniti več let, če jih po odcvetu pustimo počivati do jeseni.

Ciklame ali korčke moramo kupiti v cvetličarni, ker jih sami ne bi vzgojili.

Cinerarije, ki jih je več vrst, z vijoličastimi, modrimi, rdečimi, rožnatimi in drugačnimi cveti, si tudi nabavimo v cvetličarni.

Kamelije smo dobili s Kitajskega.

»Misliš, da je potrebno?«

»Mislim, da.«

»Oči bova spravila za dokaz.«

»Terelli,« je rekel Jonas, »obleči me v svilo.«

Pristaši Molitvenika so povečini ostali nevtralni. Po strahotnem polomu s petimi poslanci je Karel, pol leta prej, preden se je vnel boj, prepustil svojo stvar modremu pravniku in pristašu ustave Hydeu, ki je izdajal razglase, v katerih se je zavzemal za zmernost in zakonitost. Razglasi, brezobzirno Pymovo ukrepanje in priprave za vojno so pridobili kralju mnogo več prijateljev med tistimi, ki so mu še nedavno nasprotovali. Drugi so spet menili, da kraljeva beseda nič ne velja in da je vojna pač takšna, da v trenutku, ko bo izdrl meč, ne bodo več odločali Hyde in pravniki, temveč nasilneži in prijatelji despotične oblasti, nič več Falkland in zmerni episkopalisti, temveč zagrizeni pristaši Lauda in Rimske Cerkve. Falkland je poiskal smrt v boju na kraljevi strani, ker ni hotel doživeti niti njegove zmage niti njegovega poraza. Tudi v parlamentarnih vrstah je bilo mnogo takšnih, ki jim je bilo kasneje žal.

Na Terellijevem orlovskem obrazu se je pokazala žalost:

»Na, ti nečloveška zver!« Sprožil je iz neposredne bližine. Krogla, ki so jo z vso skrbjo ulili iz čistega srebra, je udarila v prsi Jonasu, ki ni niti trenil.

Zdrsnil je k postelji, potegnil odejo z dečkovega grla in se sklonil nadenj. Lotiti se ga je bilo brezupno. Njegovo nečloveško moč so predobro poznali. Ob njegovem prvem obisku so se mu skušali zoperstaviti s silo, odrinil jih je kot punčke iz cunj.

V soboto in nedeljo se v pomladanskem času vijejo po cestah kolone motornih vozil. (Kdo je Pym?) Zlasti kadar je lepo in toplo vreme, zapuščajo svoje domove, da bi spremenili okolje, v katerem živijo. (Kdo je Falkland?) Želijo si miru in počitka v naravi. Zelene jase v gozdovih, rekah in jezerih se spreminjajo v mala izletišča, kjer si vsaka skupina priredi svoj piknik: marsikje se iz gozda vali dim, rdeči zublji plamenov ližejo presušeno listje in travo, uničujejo grmičevje, majhna in večja drevesa. Devetnajst kilometrov v smeri proti požaru stojijo ljudje. Ob parkiranih avtomobilih stojijo paži, v rdečih suknjah in belih hlačah.

Bil je eden tistih neznosnih dni v New Yorku, ko vročina in vlaga preprečita vsako aktivnost v mestu. Nebo je bilo jekleno modro in napovedovalo vsaj še nekaj takih dni. Bilo je popolnoma mirno in ljudje, ki so bili po cestah, so se premikali kot sence.

Jonas je stal pred križiščem s svojim Lamborghinijem. Skozi odprto okno je slišal žlobudranje govorice. Bilo mu je strašno vroče, ker v svojem avtu ni imel urejenega hlajenja. Njegov dom je bil na River Driveu med 80. in 84. ulico. Z okna je bil lep razgled na park, na Hudson, na ladje, ki so plule po njem, in če se je malo sklonil, celo na most Georgea Washingtona. Vse to je bilo kakih dvajset minut daleč.

Bil je prost, izključil je radijsko zvezo s centralo in si prižgal radio. Poslušal je glasbo, ki jo je prekinil napovedovalec iz New Orleansa, ki je poročal, da je temperatura v New Yorku ta trenutek 42° C, da je vlažnost 84 % in da prav tako še rase. Naenkrat je v svojem ogledalu zagledal patruljni avto, ki se je s prižgano sireno podil za njim. Ustavil je in ga počakal.

»Jonas?« je vprašal mož, ki se je pripeljal.

»Ne,« je rekel Jonas.

»Prosijo vas, da se ob enih zglasite na katerikoli policijski postaji,« je rekel mož. »Kliče vas Rim.«

London. Pogledal je na uro. Še nekaj minut je manjkalo do enih. Če bo imel srečo, bo padel dež.

»Če mi ta prekleti Anglež prepreči, da bi šel domov, mu bom zjebal mater,« je zamrmral Jonas. Naenkrat mu ni bilo več vroče. Pozabil je vse drugo. Ko se je ustavil, je stekel navzgor. Postaje ni poznal, kot večine postaj v New Yorku. Šel je skozi vrata, kjer je pisalo »Detektivi«.

»Tja.«

V majhni sobi je Jonas našel Terellija. Bil je v suknjiču, beli srajci, s kravato, lepo obrit, njegove oči so bile tako sveže.

Zazvonil je telefon.

Jonas se je obrnil k njim in rekel:

»Le pogumno dalje, posedite se . . .«

Imel je priljuden dan. Spraševal je goste, kaj je novega tam spodaj.

Imel je nepriljuden dan. Spraševal je goste, kaj je novega tam spodaj.

Medtem se je sonce nagnilo k zahodu. Gostje so se poslovili. Ko so odhajali, so nosili s seboj dar, ki jih ni nič težil. Slišali so odgovor, še preden so utegnili vprašati.

Jonas se je rodil dne 27. julija v občini Vodranjci, ki spada v župnijo sv. Bolfenka pri Središču. Oče njegov, Štefan, je bil kmet in tudi mati njegova, Jera Lukmanova, poročena s Štefanom Jonasom, je bila kmečka hči.

Jonas se je rodil in zrasel blizu dvora. Toda brez obotavljanja je odložil kraljevo žezlo. Ni se počutil dobro med visokimi zidovi, ki so ločili mesto od semanjega trga, od šumnih četrti, kjer je pozvanjalo kovaško nakovalo, kjer so se slišali udarci tesarjevega kladiva. Ni maral, da bi mestu

vladali kralji bazilevsi, ampak je hotel oblast za navadne ljudi.

Vso moč svojega znanja je posvetil ljudstvu.

Takole pripovedujejo o njem njegovi someščani:

»V mestu se je razpasla kuga. Mestni prebivalci so umirali. Jonas je zadevo uredil.«

Vso moč svojega znanja je posvetil svojemu rojstnemu kraju. Prva verzija:

S sosednih gora je začel pihati hud veter, ki je bil tako močan, da je uničil sadje v gozdovih. Jonas je velel, naj oderejo vse živali in naredijo iz kož mehove. Te mehove je razpostavil ob hribovju, da se je vanje lovil nezdravi veter.

Druga verzija:

Jonas je postavil zid in z njim zagradil sotesko, skozi katero je prodiral veter. Obut je bil v bakrene sandale.

»Ljudem je težko,« je rekel, »kadar mora njihov razum sprejeti kaj novega.« Ni se pa oddaljil od ljudi, temveč je ostal pri njih in jih učil.

Zgradil si je ladjo in prosil kralja Feničanov Hirama, naj mu pošlje mornarjev, ki poznajo morje. Na tej ladji se je Jonas s Feničani vozil po Jadranskem morju v Zadar:

Transportation:

Zadar may be reached from many sides and many ways. Placed almost in the midst of the Adriatic coast, Zadar's port is a stopping place for all ships of the lines connecting the upper and lower Adriatic.

Daily, rapid steamers link Zadar with all the larger Adriatic towns and ports on the near-by islands and along the coast.

Rapid motor-coaches connect the city with the country-side surrounding it. The main motorbus lines lead to the railway station Knin, at a distance of about 100 km, to Gospić (125 km) and Gračac (75 km).

Climate

January	44° F	July	76° F
February	46° F	August	75° F
March	55° F	September	69° F
April	57° F	October	54° F
May	65° F	November	48° F
June	72° F	December	47° F

Minimum temperature: 25° F, maximum: 93° F

Average humidity of air 65 %.

Sky: 120 days clear, 90 days clouded, 150 days partly clouded.

Rainfall: cca 650 mm a year. Snow is extremly rare.

Salt contents of sea: 3,85 %.

Temperature of sea in The Zadar channel: cca 81° F in summer.

Jonas ukazuje vodi, da namaka polja, vetru, da naj nosi ladjo. Ogenj mu tali železo, zemlja mu daje žito in vino. Zimski mraz ne prodre čez njegov prag, vihar ne vdre v pristanišče, ki je zavarovano z valobranom.

Jonas ima učence. Rad se pogovarja z njimi med hojo, na sprehodu ob morskem obrežju ali pa na sprehodu po poteh, ki peljejo daleč stran od morja. Hodijo gor in dol. Učenci se držijo učitelja, da bi ulovili sleherno besedo. Kadar se obrne, se spoštljivo razmaknejo in ga spuste naprej.

Po takšnih sprehodih se učenci razidejo in vsakdo se loti svojega dela. Nekateri nabirajo trave, drugi proučujejo ustroj človeškega telesa. Nekateri rišejo na pesku kroge in trikotnike. So pa tudi taki, ki so obdani z zvitki in si delajo iz njih zapiske. Število knjig, ki jih je napisal Jonas, se bliža tisoč. To je velikansko delo, ki ga zmore samo on. A tudi on bi ga ne zmogel, ko bi ne imel učencev in pomočnikov. Dan na dan se pomika ta vojska zmeraj dalje in dalje.

Včasih so se mnogi zadovoljili s tem, da so na tla pogrnili odejo in si v tla izkopali plitvo kotanjo za kolk. A s tem si je že marsikdo nakopal bolezen. Sčasoma je prišlo v navado več vrst ležišč:

Preprosto ležišče lahko napravimo iz smrekovih vej, ki jih zložimo v obliki preproge v več plasteh. Veje morajo biti gosto obrasle in dolge največ pol metra. Zlagati jih moramo v vrstah tako, da košati del vedno prekrije debeli konec veje iz prejšnje vrste. Tako ležišče je mehko in prijetno, vendar pride v poštev le v oddaljenih in gosto poraslih gozdovih ali pa tam, kjer leže podrte smreke. Nekateri si naberejo tudi praproti in listja, ker pa se takšno ležišče preveč stlači, postane trdo in neudobno. Drugi so za spanje pretežno uporabljali slamnjače. Te so položili kar na zemljo in jih morda še obdali z leseno ograjo, ali pa so najprej napravili pograde iz krajnikov, lat in desk in šele nanje položili slamnjače. Takšni pogradi so ljudem služili več stoletij, ker so bili razmeroma udobni in so jih varovali pred talno mokroto. Moderni časi pa rešujejo problem ležišč na tri načine: s spalnimi vrečami, z zložljivimi posteljami in z gumastimi blazinami.

Spalne vreče so izdelane iz lahnih tkanin in puha. Dolge so 200 cm, široke 70—80 cm, tehtajo pa 1—2 kg. Znotraj imajo pritrjen poseben vložek iz flanele, ki se da vzeti ven, da ga lahko operemo.

Zložljive postelje so napravljene iz močnega platna, ki je napeto na leseno in kovinsko ogrodje. Dolge so 200 cm, široke pa 50—80 cm. Ljudje jih ne marajo, ker so precej težke (3—5 kg), ker zavzamejo preveč prostora in ker so hladne.

Najboljše in najbolj praktično ležišče, ki ga poznamo, so gumaste blazine. Razen tega jih lahko uporabljamo še pri kopanju in sončenju. Če vržemo takšno blazino na vodo in se vležemo nanjo, imamo prav udoben splav. Izdelane so iz gumiranega platna in sicer tako, da ima vsaka blazina več prekatov, ki jih napolnimo z zrakom. Navadno imajo dva ventila s čepi: enega za vzglavnik in enega za ostali del.

Kdor je imel veliko sužnjev in zlata, je hotel še povečati svoje bogastvo. Kdor ni imel ničesar, je hotel dobiti vsaj nekaj, da bi se otresel revščine. Tiste, ki so ostali doma, je tolažilo upanje. Žene in otroci revežev so verjeli, da jim bodo možje in očetje prinesli srečo. Bogatim je bilo všeč, da so se rešili zavistnih oči lačnih in beraških klatežev. Med sopotniki so bili učeni možje. Upali so, da bodo raziskali nove dežele, prišli v kraje, ki

jih nihče ne pozna, ter prinesli domov neznana zelišča in nagačena trupla nenavadnih živali. Jonas jih je vzel s seboj. Upanje je vodilo številno vojsko čez ravnine in gore.

Bitke in pohodi so se vrstili.

Vozovi so vozili zlato.

Obleka vojščakov se je spremenila v cape.

Meči so se krhali.

Kopita konj so se drobila od daljnih pohodov.

Učeni sopotniki so pripovedovali, kaj so videli in odkrili:

V vročih krajih je drevo, ki je podobno gozdu. Ko gledaš to drevo, se ti zdi, da se opira na več debel, ne samo na eno. A to niso debla, temveč zračne korenine, ki visijo nizdol z vej. Tam je drevo, ki ponoči spi. Zvečer stisne skupaj in zapre svoje pernate liste, zjutraj, ko se zbudi, jih odpre, kakor bi bile trepalnice.

»No, Jonas,« je prijazno nadaljeval MacMillan, »moram reči, da se zelo čudim vašemu vedenju.«

»Ne razumem, zakaj.«

MacMillan se je uvidevno nasmehnil. »To lahko le težko pričakujemo od vas. Ko pa bi imeli opraviti z umorom, bi vedeli, da je včasih treba tudi najbolj nepomembne stvari pogledati pod lečo, da ne bi izgubili nobene, še tako neznatne sledi. Mogoče bi bili tako prijazni in povedali vso zgodbo od začetka do konca.« Poln pričakovanja se je naslonil nazaj.

»Rodil sem se tukaj, v New Yorku,« je začel Jonas. »Potem, ko sem nekaj let kar tako živel tjavdan, sem v šestem letu vstopil v 132. osnovno šolo. V prvem razredu sem —«

»Vidite, šef,« je vzkliknil Flanner, »da hoče namenoma —«

MacMillan je dvignil roko. »Domnevam, da nočete ničesar povedati. Se motim?«

»Temu bi nasprotoval zastopnik zavarovalne družbe,« je rekel Jonas in pokazal na Stevea Langerja. »Ta vam bo povedal, da kdaj pa kdaj zaslužim nekaj denarja, ker izvoham izgubljene ali ukradene predmete. Razumeli boste, da se mi to lahko posreči le zato, ker imam določeno število zvez. Če jih nočem izgubiti, moram držati jezik za zobmi. Razen tega po mojem mnenju dejstvo, da so se našle te knjige, nima nobene zveze s Sellerjevim umorom, ker je zdaj pač prepozno, da bi ga obdolžili goljufanja pri zavarovalnici.«

»Vemo, kdo je umoril gospoda Sellerja,« je odgovoril MacMillan.

Lepa zimska pokrajina. Sneg škriplje pod okovanimi čevlji. Potok je zamrznjen. Po polju krakajo vrane. Pošastno odmeva njihov krakra v beli tišini polja.

Pri Jonasovih so bila hišna vrata na stežaj odprta. Jonasova mama je kurila peč in glasno godrnjala, da ni nikoli suhih drv. Ko pa je zaslišala vesel smeh iz sobe, se je tudi sama veselo nasmehnila. Še ogenj v peči je veseleje vzplamenel. Pristavila je glinast lonec z vodo in čakala, da zavre. Bila je stara, prijazna ženica. Izpod črne rute ji je kukal pramen sivih las. Zamišljeno je zrla v ogenj. Roke je držala na ognjišču. Imela je trde in raskave roke kmečke žene, rdeče od mraza.

Voda je zavrela. Premišljeno je v velik lonec stresla koruzno moko. Kuhala je žgance. V hiši je imela goste, partizane. Ko je stresla žgance v lončeno skledo, je pritekel sosedov Mihec.

»Brž, brž,« je že pri vratih klical, »belogardisti!«

Iz izbe so prišli trije mladi partizani.

»Mati, bomo prišli drugič po žgance,« je zaklical eden izmed njih.

Tiho so se zmuznili med hišami v vinograd in od tam čez potok v gozd. V hiši so ostali Jonasova mama, Jonas, Grahutova Tončka in Mihec.

Mama je pripravila žgance, ostali so sedeli pri peči in se pogovarjali.

»Ničesar ne vemo,« je tiho rekel Jonas.

»Mihec, ničesar ne smeš povedati!«

»Ne, ne bom!«

»In če te bodo pretepali?«

»Zakaj sem pa pionir!« je vzkliknil.

»Jonas, béži,« se je tedaj tiho oglasila Tončka. »Če koga iščejo, iščejo tebe!«

Jonas je skočil s peči. Res je, Tončka ima prav. Toda bilo je prepozno, zunaj je že slišal korake. Stopil je na prag. Pred hišo so stali belogardisti.

»So tu doma Jonasovi?« se je eden oglasil.

»So,« je odvrnil Jonas.

»So vsi doma?«

»So,« je pritrdil Jonas.

Vstopili so v hišo. Jonas je hitro smuknil na skedenj, skočil je v vinograd in stekel proti gozdu. Bil je lahko oblečen, brez kape in v starih bratovih čevljih. Tekel je in ni utegnil niti misliti na mraz.

Belogardisti so res prišli iskat Jonasa. Ko so zvedeli, da je ravnokar odšel iz hiše, so pustili enega za stražo pri materi, Tončki in Mihcu, ostali pa so planili za njim. Začeli so streljati. Ko mu je nekaj krogel prižvižgalo mimo glave, je stekel proti grmovju ob potoku. Pri tem je izgubil čevelj. Še drugega je vrgel z noge, da ga ne bi oviral pri teku. Led je bil tanek in se je vdrl pod njegovo težo. Do kolen je bil v vodi. Hotel se je pognati iz nje, ko je začul glasove.

»Tu nekje je skočil čez,« je godrnjal najstarejši med njimi.

»Ne, zgoraj je bilo,« se je vmešal glas.

»Za njim moramo. Od matere ne bomo nič zvedeli. Pilot pa je rekel, da moramo pripeljati njega, če hočemo kaj zvedeti.«

»Kar pojdi za njim, če se ti zdi! Tam v hosti čepi pod kakšnim grmom partizan, pa boš imel svinca za rebri.«

»Ne, dobiti ga moramo, takoj za njim v gozd,« se je oglasil vodja patrole.

»Seveda, kar pojdi ga iskat! Ti boš imel vsaj kaj od njega, ko si narednik,« mu je oponesel najstarejši.

»Vse vas postrelim, če ne greste takoj za njim!«

Počasi so odšli čez potok in naprej v gozd. Jonas se ni premaknil. Čepel je v ledeno mrzli vodi.

»Enkrat sem jim ušel. Če me sedaj najdejo, je po meni,« je pomislil.

Koliko časa je čepel v vodi, ni vedel. Nog in rok sploh ni več čutil. Mrak se je spuščal. Hotel se je dvigniti. Vse sile je zbral in se dvignil. Po

štirih je splezal do čevljev in si jih nataknil na modre noge. Vso voljo je moral zbrati, da je vstal. Nekaj časa je lovil ravnotežje, nato se je počasi odmajal proti gozdu. Pogledal je proti vasi.

Po nekaj urah tavanja je prišel do partizanov. Ti so ga vzeli s seboj v štab. To je bilo pozimi 1943—44. leta.

Terelli je odrinil telefon, a se je spet premislil in poklical Informacije.

»Ste dobili kaj podatkov o Jamesu Wickhamu?«

»Nekaj. Govoril sem z Mr. Fletcherjem. Pravi, da je Jonas neverjetno mirne narave. Nobena stvar ga ne spravi s tira. Kar ga on pozna, so mu samo enkrat popustili živci. Bilo je nekoč, ko je on kot strokovnjak identificiral Corota, neki francoski ekspert pa je trdil, da nima prav.«

Terelli se je zahvalil, potem je pa še sam poklical Fletcherja. To je bil človek, ki ga je Yard vedno prosil za pomoč, če so imeli opravka s slikami. Malo je bilo verjetno, da bi bil v Londonu še kdo, ki bi vedel več o stvari kot ta sedemdesetletni starec. Ko se je oglasil, je Terelli pomislil, da mu po glasu ne bi prisodil več kot štirideset let.

»Pozdravljen, višji inšpektor.« Torej so mu že povedali. »Vam ni všeč moje mnenje o Jamesu Wickhamu?«

»Popolnoma, sir. Rad bi vas samo še nekaj vprašal.«

»Le pogumno.«

»Poznate Rapellijevo galerijo v New Yorku?«

»Celo zelo dobro.«

»So pošteni?«

»Do danes sem bil prepričan o tem.«

»In veste, da jo pri nas predstavlja Old World Gallery?«

»Že trideset let sodelujem z obema galerijama,« je preprosto pojasnil Fletcher.

»Kdo vodi to ustanovo, mi seveda ne morete povedati, kajne?« je vprašal Terelli in tako skoraj prisilil Fletcherja, da je odgovoril.

»Tokrat se pa motite,« je rekel starec, ki je odlično razumel vprašanje. »Dva sta. Giorgio Rapelli sam in njegova hčerka.«

»Hčerka?« se je začudil Terelli.

»Zelo privlačna ženska, Telisa Rapelli, okoli trideset let. Najbrž ona vodi ustanovo, čeprav je uradno Rapelli še vedno prvi.«

Terelli je dobro poznal Fletcherja in je vedel, da ne bi rekel ničesar, o čemer ne bi bil popolnoma prepričan.

»Zakaj?« je kratko vprašal.

»To je velika tajnost Rapellijeve galerije. In če bi javnost vedela zanjo, bi lahko to pomenilo konec galerije. Stari Giorgio je skoraj slep.«

»Torej dela Telisa namesto njegovih oči?«

»Lahko bi rekli tako,« se je strinjal Fletcher. Mnogo je pretrpela pri očetu, o tem sem prepričan. Nikakor noče priznati, da ne vidi, njegov temperament je strašen. Telisa Rapelli se je marsičemu odpovedala zaradi njega, celo možu in pozneje zaročencu.«

»Kako?«

»Poročila se je z nekim Clindejem. Ločitve je bil precej kriv stari. Ne vem natančno, kako je bilo, vem pa, da je Clinde hotel živeti v Angliji, ona pa ni mogla pustiti očeta samega. Potem, pred približno tremi leti, se je hotela poročiti z Michaelom Ashleyem . . .«

Jonas ga neverno pogleda in odgovori: »Kdor če iti na Dunaj, mora pustiti trebuh zunaj, to sem slišal od starih ljudi, jaz pa ga menim s sabo nositi, koder bom tovoril in dokler bom tovoril.«

Služabnik mu pravi: »Nikar ti ne misli, da šale uganjam.«

»Saj bi tudi ne bilo zdravo,« reče Jonas.

Na to zopet govori sel: »Kar sem ti povedal, vse je res. Ali več ne veš, kako si bil umaknil predlansko zimo kobilico kočiji s pota? Oni gospod v vozu je bil cesar, pa nihče drug, veš?«

Jonas se začudi in pravi: »Cesar? — Menda vendar ne?«

»Cesar, cesar! Le poslušaj. Prišel je zdaj na Dunaj hud velikan, ki mu pravimo Brdavs. Tak je, da ga nihče ne ustrahuje. Dosti vojščakov in gospôde je že pobil; pa smo rekli: če ga živ krst ne zmore, Jonas ga bo. Lej, ti si zadnje upanje cesarjevo in dunajskega mesta.«

Jonasa je to s pridom utešilo ter jako dobro se mu je zdelo od vsega, kar je slišal, in reče tedaj: »Če ni drugega, kakor tisti prekleti Brdavs, poslušajte, kaj vam pravim! Petnajst Brdavsov za malo južino, to je meni toliko, kolikor vam kamen poriniti čez lužo, ki jo preskoči dete, sedem let staro; samo varujte se, da me ne boste vodili za nos!« To reče in brž dene sol s kobile, kobilo pa v konják, gre v kočo ter se pražnje obleče, da bi ga pred cesarjem ne bilo sram. Ko se preobuje, priteče ven in sede v kočijo ter naglo zdrčita proti Dunaju.

Stepska južnosaharska in južnoazijska področja so domovina Jonasa, ki je po barvi kožuha in velikosti podoben leopardu. Jonas je le še bolj slok in ima močnejše noge, zato lahko lovi tudi najurnejše stepske prebivalce — gazele in antilope. On je »najhitrejša mačka, najhitrejši sesalec, najhitrejša nekrilata žival na zemlji,« v nekaj sekundah preteče stometrsko razdaljo. Ni čudo, da so Jonasa že od najstarejših časov krotili in ga uporabljali za lov na urno divjad. Toda kot morajo indijskega slona vedno znova udomačevati, tako postane tudi Jonas uporaben za lov le tedaj, če se je v prosti naravi že navadil loviti gazele in antilope.

Že stari Egipčani so na zlati ovratnici vodili Jonasa na lov. V Tebah, tako poroča R. Gerlach, je na nagrobniku Rekhmare upodobljen črnec, ki vodi na vrvici dolgonogega, lisastega Jonasa, kot kakšnega psa. Vladarji Mongolije, veliki indijski moguli, perzijski šahi, so redili ogromnega Jonasa. Še danes ga večkrat pošljejo na preostale orientalske dvore.

V Evropi se Jonas ni obnesel. Prehladno je za to toplote vajeno žival, čeprav so jo na nekaterih dvorih vendar imeli in z njo lovili veliko divjad.

Eden izmed očividcev takole popisuje lov:

Odločili smo se, da bomo spustili Jonasa na čredo pasočih se gazel. Jonas je tičal na odprtem vozu, v katerem sta bila vprežena dva vola, na Jonasa pa je pazilo osem mož. Jonas je bil s tanko vrvico privezan k vozu, razen tega pa je bil še navezan na vrvico, ki jo je imel eden izmed mož ovito okrog pasu. Jonas je imel na glavi usnjeno

čepico, ki mu je prekrivala oči. Ko smo prišli na polje, posejano z bombažem, smo uzrli štiri gazele, ki smo se jim po zaslugi previdnega voznika približali na kakih sto korakov. Jonasa smo hitro oprostili vezi in mu sneli čepico. V trenutku, ko je zagledal divjačino, je na nasprotni strani zdrknil z voza in se skrajno počasi in gibčno odplazil proti cilju, skrivaje se pri tem za vsako zapreko, na katero je naletel. Ko pa se je zazdelo, da ga bodo gazele kmalu opazile, je naglo planil naprej in že po nekaj skokih je bil sredi gazel. Zgrabil je neko samico in dirjal z njo kakih dve sto korakov naprej, nato pa jo je oplazil s taco, jo podrl na tla in začel lizati kri, ki je gazeli tekla iz grla. Eden naših spremljevalcev je stekel k Jonasu, mu poveznil čepico na glavo, prerezal gazeli grlo, natočil odtekajočo kri v leseno posodo in dal Jonasu piti. Za plačilo je dobil nogo gazele.

Sam sem imel Jonasa, ki je bil tako krotak, da sem si ga upal voditi na sprehod po mestu, seveda je bil privezan na vrvico. Dokler smo srečevali le ljudi, je mirno hodil ob mojem boku: čisto drugačen pa je postal, če smo naleteli na kako zver. Takrat je vselej postal tako nemiren, da sem sklenil o priliki dognati, kaj bi storil, če bi bil vsaj delno prost. Privezal sem ga na 15—20 metrov dolgo vrvico, ki sem si jo skoraj vso ovil okoli roke, in ga spet odvedel na sprehod. Pot sta nama prekrižali dve veliki pasji mrhi. Jonas ju je začudeno gledal, prenehal je dobrovoljno presti in postal nestrpen. Odvil sem vrvico in obdržal v roki samo konec. V trenutku se je Jonas pritisnil k tlom in se začel plaziti proti psoma, ki sta zbegano gledala nenavadno žival. Jonas se je plazil proti njima kot kača; bliže ko jima je bil, bolj je postajal razburjen, pa tudi bolj previden. Ko pa se mu je zdelo, da je že dovolj blizu, se je s tremi, štirimi skoki pognal proti enemu teh psov, ga na begu pograbil in podrl na tla. Vendar ni zasadil vanj svojih krempljev, ampak ga je obdeloval le s tacami. Ko je pes zagledal nad seboj glavo velike mačke, je začel obupano tuliti, za njim pa iz sočutja vsi psi, kar jih je bilo takrat na cesti. Kmalu se je zbrala gruča ljudi in hočeš nočeš, sem moral Jonasa ločiti od psa, ne da bi pravzaprav dosegel svoj namen. Pač pa sem pozneje na našem dvorišču uprizoril zanimiv dvoboj. Imel sem skoraj odraslega leoparda, skrajno divjo žival, pravega vraga v mačji podobi. Verigo, na katero je bil leopard priklenjen, smo podaljšali z vrvjo, nato pa smo ga izpustili iz kletke na dvorišče. Jonasa nisem priklenil, tako da je lahko borbo sprejel, ali pa se ji izognil. Ko sem prišel ponj, je ravno zadovoljno predel. A takoj, ko je zagledal nevarno zver, ga ni samo minila vsa dobra volja, ampak se je tudi na zunaj čisto spremenil. Oči so mu skoraj izstopile iz jamic, dlako je nasršil, začel je celo puhati, česar sicer nikdar ni storil, in pogumno se je vrgel nanj. Obhajala me je zona. Leopard je bil kmalu na tleh, toda ravno v tem položaju se je izkazal za zelo nevarnega nasprotnika; ležeč na hrbtu je Jonasa divje obdeloval z vsemi štirimi šapami. Jonas je grizel potuhnjeno zver in bi jo verjetno premagal, če bi ne posegel vmes. Dve vedri vode sta ločili divja borilca. Oba sta bila skrajno osupla, toda leopard je urno zbežal v svojo kletko. Jonas pa se je že nekaj minut po borbi spet umiril; čistil se je in si lizal šape ter kmalu celo predel, kot da se ni nič zgodilo.

Ljuba žena, kakor veter bežé in begajo misli sem in tja. Zdi se mi, da ne bo nikdar več nastopil dan počitka. Nikdar več ne bom videl domovine, nikdar več ne bom videl svoje rojstne hiše, nikdar več se ne bom mogel zahvaliti za vse dobrote, ki si mi jih izkazovala. Zato ti izrekam v tem, morda poslednjem pismu, vso svojo najsrčnejšo zahvalo. Odpusti mi, če sem te kdajkoli s kakšno besedo užalil.

Kar me je tako naglo zajelo, nisem pričakoval, najmanj pa s tako brzino. Vedel sem, da bo konec grozen, in vendar sem upal in upam tudi še danes, da gospodar usode ne bo dopustil, da bi me do konca poteptalo.

Vse beži kot prestrašena divjad, mene tukaj stiska kot v stiskalnici. Nesreče, ki se godijo dan za dnem, trgajo še tako trda srca. Vsak trenutek pričakujem, da me zasuje. Morda me bodo odpeljali od tod, le sam Bog ve kam.

Vedno bodo moje misli pri tebi, danes ne vem, kako daleč od domovine in Tebe bom. Minili bodo meseci, morda tudi leta, da se bom mogel zopet oglasiti, ali pa tudi nikoli več. Toda ljuba žena, ne skrbi več zame.

Kri je dragocen sok. Čim večja je izguba krvi, tem večja je škoda. Zato je treba vsako krvavitev hitro in popolnoma ustaviti, naj že Jonas krvavi iz zunanje rane ali kake telesne votline.

Če izgubi Jonas tretjino svoje krvi, je v smrtni nevarnosti, ker srce zastane, če je v njem premalo tekočine. Čeprav ne vidiš nobene zunanje rane, čeprav krvave notranji deli, ne da bi prišlo kaj krvi iz trupla, lahko spoznaš nevarno stanje po raznih znakih (pismo ženi). Jonas je mrtvaško bled. Potni obraz mu je upadel, oči ima globoko vdrte, motne so in izražajo smrtni strah. Diha površno in hitreje, govori zmedeno in hripavo. Srce bije vedno hitreje, utrip slabi. Jonas se spomni na Boga in pesni

KLENI

za rokavom v vodi leni
zbrali so se debeli kleni
so v procesijo stopili
po tolmunu jo zavili

kjer v vodico sonce sije
tam procesija se vije
leno se s plavuti giblje
v gorki površini ziblje

ko pa družba se ogreje
pod zelene plava veje
dolgoroke starke vrbe
ki ima na hrbtu grbe

v senci družba težko čaka
kdaj da žaba dolgokraka
z bičevja bo priveslala
na gladino se podala

žaba jih je opazila
in se v travo jim je skrila
zdaj na travniku se greje
vodnim požeruhom smeje

Wanderer Wallfahrer
Wilst du einst ein bei der Himmelsthür
so spende Jonas einen Kreuzer hier

»Dobro, Jonasu, a koja ima najbolju pičku od žena koje rade u krugu?«

»Od svih žena koje rade ovde u kuvinju najbolju pičku ima kelnerica Maša. Ja naravno ne govorim o svim ženama ovde u krugu, jer sve čak ni ne poznajem, a kamoli, da sam sve jebavao. Medju njima ima i mala plavuša, a kamoli da je ogovoriš ili da je pipneš. Vodnik Stošić bi je ubio, samo da razgovara s vojnikom. Onaj što radi u poštu, on je nju jebavao, ali lako njemu, on sedi u kancelariju, izdaje poštu, a pičke mu padaju ko jabuke.«

»A kakva vam je hrana?«

»Čale, teško da ti kažem, da sam u životu ikad jeo bolju. Možeš da jedeš i po dva puta, niko ti neće zabraniti. Pa to se jede svaki dan tri puta danju, a noću možeš da dobiješ od kuvara, ako su dežurni Fehim ili Mirko. A sad pričaj i ti meni.«

»Jesi li primio paket za rodjendan? Ja sam ga lično slao ekspresom. Ima da je došlo sve, dok je bilo najfriškije.«

»Čale, kako da ti zahvalim, došlo je meso, orasi, puding, higienična maramica, sve sam ja to sa drugovi razdelio.«

»Dobro, Jonasu, jesi li ti ikad pomislio kakve li mi velike radosti, što imam sina vojnika?«

»Ma kako da ne, čale, koliko puta sam ja o tome razmišljao. Pa samo da sam dobar vojnik, to mi je najveća sreča. Niko te ne juri po krugu, možeš da spavaš i poslepodne i svako kaže, Jonasu, ti si dobar vojnik. Siard Maks, on je veliki problem. Već dvaput se potukao, a šta mu vredi. Toliko ga jure, te ustaj, počisti, puška mu je uvek prljava, da će sigurno zaglaviti i dodje pod vojni sud. Sad nema vremena ni da mrdne, a kamoli da jedan jedini put odjeba kelnericu Mašu. Eto sad samo Milunović i Siard u našu četu, pa da još nisu jebali kelnericu Mašu.«

»Dali si dobio odelo, sine moj, velike sam ja pare potrošio na tebe.«

»Eto čale, odelo mi odlično stoji, pa to svi priznaju i kažu, dobro ti je napravljeno odelo, bićeš ti veliki frajer u civilstvu. A meni nije toliko stalo da sam frajer, meni je stalo do toga, da imam odelo.«

»Dobro, a kako cipele? Jesi li zadovoljan sa cipele?«

V svoji sredi vidimo Jonasa, ki je različen od nas po obleki in po vedenju. Nima družine, družina smo mu mi vsi. Živi v samskem stanu po Kristusovi besedi, da nihče ne more služiti dvema gospodoma. Zato ne deli svojih moči med Bogom in svetom, med lastno družino in človeško družbo. Le Gospodu hoče služiti in ljudstvu. Od vseh strani prihajajo ljudje k njemu, da jim je svetovalec in sodnik. On sprejme novorojeno dete, on spremlja utrujenega popotnika k zadnjemu počitku. On blagoslavlja zibelko in krsto, brez njega ne najdemo sreče ne na zemlji in ne v večnosti. Otroci in odrasli ga ljubijo kot duhovnega očeta. Dan na dan je vodnik srcu, ki je zašlo na krivo pot. Premožni mu izročajo milodare, sirote pa, ki jih je v srcu sram revščine, sprejemajo na tihem iz njegovih rok podpore. Nihče ne more toliko dobrega storiti kot on. Iz njegovih ust govori evangelij. In ker dobi v evangeliju pravi odgovor o pravi potrebi, najdejo vsi nesrečniki v svojem dušnem pastirju govorečega Zveličarja, ki jim pravi: kdor posluša Jonasa, posluša Gospoda samega. Jonasa ne zadržuje ne burja, ne dež, ne mraz, ne vročina, ne snežni zamet, ne dolga pot, ne kužna bolezen, da ne bi šel z zakramenti umirajočih tolažit. In ko minejo leta in se približa tudi njemu smrt, je dovršil življenje, ki ga je bilo vredno živeti.

Nekaj podatkov o Partizanu iz okrajev, ki sodelujejo na zletu:

Okrajna zveza	društev	članov	lastnih domov	lastnih telovadišč	vaditelji
Gorica	15	1.844	4	4	88
Kočevje	7	1.859	2	3	22
Koper	10	1.374	4	1	77
Kranj	11	2.060	10	7	65
Ljubljana	47	9.073	29	24	258
Postojna	9	2.148	3	4	33
Radovljica	16	3.348	10	9	102
Sežana	4	367	—	1	11
Tolmin	6	913	2	2	35
Skupaj	125	24.343	64	55	691

funkcionarji

predsednik	načelnik
tajnik	načelnica
Mirko Remec	Karlo Vončina
Viljem Plesničar	Antonija Kofolj
Tone Čuk	Ladislava Goršič
Andrej Arko	Ančka Gojanovič
Črtomir Kolenc	Marjan Žerjal
Franc Vidmar	Zora Ličen
Janez Ogorelec	Marjan Košak
Dušan Feldin	Ana Anžman
Jože Pavličič	Franjo Smole
Franc Borko	Zdenka Kruhar
Boris Jurca	Janko Prinčič
Zorka Drožina	Saveta Prinčič
Rudi Finžgar	Tone Antončič
Janez Marinček	Silva Manfreda

Množica velikih in majhnih ladij, rjavih in črnih brodarjev ter nosačev v haljah, dolge vrste ravnih ulic, leseni hodniki v hišnih nadstropjih, v pritličju vse polno prodajalnic, po cestah mnogo kričečih barantačev, nad plitvimi strehami vihrajoče zastave raznih konzulatov. Taka bi bila približna podoba te obmorske naselbine, kjer žvenketajo angleški šterlingi, francoski franki, ruski rublji in turške lire. Tu je hrumenje narodov, sestanek vsakovrstnih plemen in babilonska mešanica vseh jezikov.

Pred odhodom je Jonas izročil nekemu čolnarju več razglednic s prošnjo, naj jih odda na pošto. Mož je pokazal svojo desno roko, češ naj mu jo odseka, če ne bo izvršil naročila. V domovini Jonasa je navada, da si pri pogodbah in kupčijah podasta stranki desno roko v znamenje medsebojne

zvestobe. Orientalci so v tem oziru dosti bolj strogi. Oni imajo dano besedo za tako sveto, da so pripravljeni izgubiti roko, če bi ne izpolnili tega, kar so obljubili. Gotovo ima tudi običaj seganja v roke prav tisti pomen.

Pravimo, da volna diha, kar je v prenesenem smislu res. Vlakno se razteza in krči, čeprav je že prenarejeno v jopico. Prav zaradi te lastnosti so volnena oblačila elastična in zato tudi topla. Imamo pa več vrst volne (že ena sama ovca ima deset vrst volne.) Poznamo kratko volno, nakodrano in štrenasto. Dalje imamo nategnjeno volno, pa razčesano in v dolgih vlaknih. Če nosimo pulover iz kratke volne, se posamezna vlakna uničijo, ko jopico oblačimo in slačimo, in je volna polna kosmatincev. Če pa imamo boljšo volno iz daljših vlaken, se jopica lepo obdrži in se ne napravijo kosmiči. Kosmiči se na površini skodrajo in tvorijo kroglice. To je pa spet dobro. Kakor hitro se umazanija sesede na volno, jo volna izliči. To lastnost imajo tudi umetna vlakna.

Jonas se je vrgel na ozko železno posteljo in razprostrl roke, v ustih je držal cigareto, iz katere se je vil navpičen trak dima. Okno male hotelske sobe je bilo odprto, skozenj je vdiral hrup s ceste.

Jonas je bil koščen, rdečelas dolgin, trenutno v samem slipu. Na koničastem obrazu, ki ga je bila sama brada, nos in čelne kosti, je bilo videti kapljice potu. V neenakomerni svetlobi je bil videti mnogo starejši kakor enaindvajset let.

Na stolu je bila obleka, pas z naboji in pištola s koščenim, zglajenim držajem. Na mizi je stala na pol prazna steklenica whiskyja.

Smešno, je pomislil. Smešno, da ni bil živčen, da ga ni bilo strah, da sploh ni občutil ničesar. Vedno je imel take in podobne občutke, ki bi to pot morali biti še močnejši, saj je bil v Gold Cityju in Bob Wilkes ni bil daleč.

Vzel je cigareto in jo spustil na tla, kjer se je smodila in napravila nov madež. Sedel je v posteljo, segel po steklenici in si nalil v dlan nekaj whiskyja. Peklo ga je, srbečica je popustila.

Njuorleanški kvartopirec je bil edini, ki se ga je bal. Videl ga je ubijati in nagonsko je vedel, da ga edino Wilkes lahko prehiti.

Jonas se ga je vedno izogibal. Če je prišel v mesto, kjer je bil na delu Wilkes, je takoj obrnil avto. Bolj spoštovanje kakor strah. Jonas je zavrnil vse ponudbe. Revolveraš tvega marsikaj, a le takrat, če ima več kot polovico možnosti za uspeh. V večini primerov je bilo tako. Pri Bobu Wilkesu so bili upi za oba enaki.

Jonas je zavihtel noge s postelje in odložil steklenico. Dopovedal si je, da je neumen, ker se je prejšnji večer zapil. Širokoustil se je in hvalisanje je pomagalo lastniku lokala, da ga je pridobi za načrt. Ni vedel, za koga gre. Potem mu je povedal, da mora ubiti Boba, ki je počasi upropaščal njegovo igralnico.

Z denarjem, ki bi ga dobil za uboj, bi Jonas lahko opustil ta posel. Morda je imela Gillian prav. Če bi še naprej počenjal isto, bi umrl mlad. Z denarjem si bo kupil zemljišče in se naselil. Biti mora previden in čim hitreje potegniti.

Vstal je s postelje, visok, ozkih ramen, pobral je s stola zmečkane in umazane hlače in zlezel vanje, oblekel si je svetlo modro srajco, stopil k razbitemu ogledalu, si zapel gumbe in se zazrl vase.

Zazrl se je v svoj obraz. S prsti si je počesal rdečkaste lase, šel nazaj k postelji in sedel na rob. Noge je stlačil v škornje.

Obrisal si je dlani; v njem se je spet prebudil stari občutek in ga popolnoma prevzel, prevzela ga je živčna napetost, ki ni popustila, dokler ni bila stvar opravljena. Tako se je počutil mnogo bolje. Stopil je do stola, pobral pas za pištolo in si ga pripasal, ugasnil je luč.

Glavna cesta je bila polna ljudi. Po njej je grmel kamion z bencinom. Jonas se je prerival med ljudmi, dokler ni prišel do velike pivnice. Za trenutek je počakal in zravnal pištolo v toku. Zajel je sapo in razširil ramena.

Prostor je bil osvetljen. Vlekla se je dolga točilna miza. Na desni strani so bili trije. Jonas je videl Wilkesa, zatopljenega v poker, ter si jel ogledovati može. Pogled mu je zdrsnil preko sosednjih miz na balkon, ki je tekel v zadnjem delu nad pivnico. Študiral je množico ob točilni mizi, a ni našel tistega, ki ga je iskal. Wilkes je imel včasih najetega revolveraša, če je igral na nevarnih mestih in se je bal strela v hrbet. Pretkan, zavaljen, prekanjen morilec zavaljenega obraza in tankih brčic. Jonas se ni mogel spomniti imena.

Zadovoljen, da je našel Wilkesa samega, se je Jonas zrinil med zgnetenimi možmi in dekleti, ki so pili in se smejali. Nekaj se jih je zazijalo v visokoraslega, slokega moža v umazanih škornjih in mokrih, ozkih hlačah, s palcema zataknjenima za pas.

Ko je šel mimo neke mize, je ena od žensk dejala:

»Jonas.«

Jonas je stopil do druge mize, kjer je sedel lastnik lokala. Jonas ni niti pogledal lastnika lokala. Nikogar ni pogledal razen Boba Wilkesa pri igralni mizi. Čutil je, da mu žila zelo hitro utripa, drobovje v notranjosti se mu je hotelo zavozlati. Palca sta mu zlezla izza pasu, desnica je visela nad ročajem pištole.

Pet metrov od Wilkesa je obstal. Wilkes ga je opazil. Sunkoma je vstal. Stol je zletel daleč proč.

Ljudje v neposredni bližini so se vznemirili, nemir se je prenesel v ostale dele lokala. Jonas se je nagnil naprej. V spominu so se mu zvrstile slike osemnajstih podobnih položajev.

Čisto tak je kot vsi drugi. Nič drugačen ni. Opazoval je Wilkesa, kako je stal, odmaknil se je od mize in se pripravil. Spomnil se je pripovedovanj o njem in o možeh, ki jih je pobil.

Wilkes je bil visok, koščen, vendar ne tako visok in koščen kot Jonas. S svojim frakom, orlovskim nosom in svilnatimi obrvmi nad modrimi očmi je vzbujal gosposki videz. Imel je ozek, lisičji obraz, na ustih pa večen smehljaj. Njegovi roki sta bili majhni, nežni, negovani. Šinili sta pod frak proti toku s pištolo.

»Torej si spet na delu,« je rekel Wilkes.

Tudi Jonasovi roki sta se zganili. Vedel je, da ga je ubil.

Slišati je bilo strel, iz stare Jonasove pištole se je vrtinčil dim. Videl je staro, bleščečo se Wilkesovo pištolo. Wilkesovi prsti so se razklenili in pištola je zdrsnila na tla. Jonas je slišal, kako je zaropotala, za trenutek se ga je lotila omotica.

Wilkesove modre oči so se razširile, poteze so se spremenile. Koleni sta se mu zmehčali, telebnil je na obraz.

Človek je že zdavnaj sanjal o tem, da bi si priredil stroj, ki bi se gibal kar naprej, ne da bi ga kaj priganjalo ali poganjalo, da bi se večno vrtel in še poganjal druge stroje, da bi bil pač večno gibalo ali perpetuum mobile. Žal pa te zamisli ni mogoče uresničiti. Zakaj ne? Na zemlji ima vse, kar se giblje, tudi svoje izgube zaradi drgnjenja ali trenja.

Sicer smo se medtem že naučili izdelovati stroje, ki vsebujejo neznansko visoko stopnjo učinkovitosti in ki jih motijo le najneznatnejše motorne izgube. Taki stroji spreminjajo vso svojo silo v delovanje in nimajo skoraj nič delovnih izgub. A če bi se nam resnično posrečilo zgraditi stroj brez slehernih tornih ovir, pa to le še ne bi bil perpetuum mobile. Saj bi moral biti tak stroj, ki bi več proizvajal, kakor smo mu pa dali energije. To je pa utopija — sanje.

»Moja kad s kislino ni seksualni zločin, pa čeprav mislim, da za njim tiči seksualnost. Zato upam, da me boste počakali.«

Odšla sta naravnost k avtomobilu in Jonas se je odpeljal v Pariz. Vozil je tako, da je Terelliju zastajal dih, zraven pa je kot dež govoril o svojem delu.

»Kam boste šli nocoj?« je vprašal Jonas.

»To bo odvisno od tega, kako bom opravil v neki hiši v ulici Jacquesa Duluda.«

»Ni treba,« se je zahvalil Terelli. »Raje uporabite avto za kaj drugega.«

Terelli je odkimal: »Ne vem, če je bila ona. Žrtev smo našli v kadi polni žveplene kisline.«

»Jaz pa sem mislil, da je najbolj nevaren denar,« je rekel Jonas in srknil požirek konjaka.

»Dober dan,« je rekla. »Ne poznam vas, toda madame Kleber mi je rekla, da ste prišli in da bi radi govorili z mano.«

Jonasu se je zdelo, da dekle ni nič posebnega. Res je bilo takoj videti, da je kultivirana in prefinjena. Imela je lepo grajeno telo, z dolgimi stegni in vitkim pasom.

»Ali je imel kakega sovražnika?«

»Ne vem. Mislim, da ni bil človek, ki bi jih lahko imel.«

Jonas ji je ponudil cigareto.

»Koliko vas je stal?«

»Ničesar ne vem.«

Obstala je pred tablo MA, potrkala in čakala. Potrkala je še enkrat. Čez nekaj trenutkov so se vrata odprla.

Cherry Gowers je vsa zaskrbljena stopala po pločniku v ulici Felix Foulat. Na ulici je bilo vse polno ljudi in večkrat se je morala prebijati skozi goste gruče. Ko je stopala mimo bifeja, se je zazrla noter. Mali črnčki so krvaveli iz ust.

Naslednji dan je Jonas zgodaj vstal. Skuhal je čaj in ji ga nesel v posteljo. Cherry Gowers je še napol spala.

»Še en fantastičen sklep.«

»Pravi, da ne, pravi, da pozna Nicka Manchipa.«

»Če bi bila tako radovedna, bi vedela mnogo več, kot vem.«

»Da,« je rekel Jonas. »Bržkone kak norec.«

Jonas je nekaj časa molče opazoval obiskovalce, ki so stali na pragu.

»Hej, čujte,« je vzkliknil.

Jonas je šel čez prag kot tank. Pogledal ga je tako, da so mu šli mravljinci po hrbtu. Obrnil se je in rekel. »Saj sem Nicku o vsem natančno pripovedoval.«

»Da,« je rekel Nick Manchip. »Vi ste gentleman.«

»Pokonci,« je rekel Jonas.

Bil je precej visok. Lase je imel že nekoliko osivele. Tudi sicer se je zmeraj obnašal tako, kot bi bil v sodni dvorani.

Nick je zaječal, se preganil kot žepni nož in se opotekel.

»Kaj hočeš reči s tem?« je rekel Jonas.

»Da,« je rekel Manchip. »Tam je nekakšen velik stanovanjski voz.«

Jonas je hitro prebrskal njegove stvari. V kovčku so bile tri obleke iz zelo finega blaga, narejene pri Sonninu v West Endu, zelo drage srajce, kravate in perilo. V kovčku je bilo tudi nekaj knjig. Dve o umetnosti, ena o pohištvu, dva ali trije broširani romani in nekaj pornografske literature.

»No, prav.« Cherry Gowers je pobrskala po torbici. »Nimam ga več. To je bilo v Neuillyju.«

»Nikakor ne,« je rekel obiskovalec. »Mar mislite, da sem zaradi tega prišel čez kanal?«

»Ah,« je zadovoljno vzkliknila Cherry Gowers.

»Ne verjamem, žrtev smo našli v kadi polni žveplene kisline.«

V srednjem favnističnem področju se pojavlja v spodnjem malmu več grebenske favne kot v južnem področju, medtem ko hidrozoja ni. To področje ni šelf, ampak neke vrste greben, ki ga grade korale. Pridite jutri. Genus: Hudsonella nov. gen.

»Mislite, da se sliši to bolj prepričljivo?« je vprašala Cherry Gowers.

Dragi Jonas,

prišel je neki angleški policist in zdi se mi, da bodo v to zgodbo vpletli tudi tebe. Zažgi vse dokumente, predvsem torbico iz kačje kože. V zadnjih letih prejšnjega stoletja je bil šampanjec resnično zlat.

»Razvozlali smo vse do šampanjca,« je rekel Jonas. »Ker je ostala samo ta steklenica skrivnost, predlagam, da jo razbijemo.«

»Tukaj je Jugoslavija,« je rekla Cherry Gowers.

Jonas je za trenutek vstal.

»Mimogrede,« je rekla Cherry Gowers, »tvoj prijatelj ti je dal napačen naslov. Nobenega para ni bilo, ki bi ustrezal tvojemu opisu, in seveda ju ni bilo niti na hotelskih prijavnicah.«

Tu v predgorju je zemlja posejana s kamenjem. Treba jo je obdelovati z motiko. Sužnji gredo v dolgi vrsti, kakor gredo vojaki v boj. Zrasli so pod

različnim nebom. Nadzorniki na konju jahajo ob strani. Z vseh koncev sveta so prignali ljudi, ki vihtijo motike na ukaz. Vsi so si tuji med seboj. Neusmiljena usoda je naredila iz njih brate v tujini. Vsi imajo obrite glave, da ne bi lasje prerasli žiga. Zrasli so pod istim nebom. To so črni ljudje, črnci. Ne govore, temveč sikajo kot netopirji. Jedo kače in kuščarje. Tam se potikajo velikanske kače in velikanski sloni. Tam živijo bivoli, ki imajo do tal zavite roge. Kadar se pasejo, morajo hoditi ritensko, da bi se jim rogovi ne zapičili v zemljo. Tam je steber, ki podpira nebo. Sleherno jutro hite ljudje na trg. Tam žive ljudje s kozjimi nogami in enooki. Zjutraj se skrijejo pod zemljo. Takrat se ne smeš obotavljati. Medtem ko mravlje spijo, prebivalci tiste dežele sedejo na velblode in se takoj napotijo nazaj. Ne smejo se muditi. Mravlje pritečejo izpod zemlje in hite za sledjo. Ni je hitrejše živali od te mravlje.

Stoletja so ljudje mislili, da je zemlja pokrita z nebom, kakor da je nanjo povezanjena skleda. In tedaj so se začeli nebni robovi odmikati od zemeljskih robov. Nebo se je odtrgalo. Zemlja je obvisela v zraku. Nebo je bilo spodaj, pod nogami.

Vsi so ostrmeli. Najbolj osupli so bili tatovi. Bili so izvedeni zlatarji in so mislili, da ga ni človeka, ki bi mogel odkriti v zlatu primes srebra.

»Kako lep fant, Jonas, kje si ga odkril? Kako lep fant! Ta je Agnes, ta je pa Evelina. Kako lep fant.«

Če se prvi dan v mesecu Nisani sonce pomrači, bo umrl kralj Akada. Če se prvega v mesecu pomrači, a bo zahodna zarja rdeča, in če bo istega dne mrknila luna, bo v tem letu umrl kralj. Če bo mrk enajstega dne, bodo barbarska krdela opustošila deželo, ljudje se bodo hranili s človeškim mesom. Če bo mrk dne devetega Tamuza, bo Ištar poslala na zemljo plin.

»Kupila ti bom tigra, da boš delal kipe. Znaš voziti letalo?«

Iz zemlje rasejo drevesa. Drevesa požira ogenj. Iz ognja vstaja dim, para, ki uhaja v zrak. Iz pare nastaja voda. Iz vode nastaja zemlja, ki se useda na rečno dno.

Vsak planet je pritrjen na prozorni krogli. Krogla je v drugi krogli, druga krogla v tretji, tretja v četrti.

»Mlad si, Jonas.«

1. Delavci in študentje morajo biti opremljeni s preprostimi obrambnimi sredstvi, kot so čelada, ruta, smučarska ali motoristična očala.

2. Med zborovanjem ali sprevodom ni dovoljeno tolerirati agente UDBE, pa čeprav so med publiko ob sprevodu.

Če policija nenadoma napade, bodisi na konjih, peš ali z vozili, je potrebno sledeče:

1. Za vsako gibanje je posebna krogla.

2. Prva nese planet nazaj, v tisto stran, kamor se premikajo zvezde.

3. Druga ga nese naprej.

4. Tretja ga dviga.

5. Četrta ga spušča navzdol.

6. Sonce in luna imata po tri sfere, zato se ne gibljeta nazaj. (Toda ko bi bilo tako, bi se zvezde oddaljile od zemlje, kot se drevesa in ladje odmikajo od ladje.)

7. Iz zemlje rasejo drevesa. Drevesa požira ogenj. Iz ognja vstaja dim, para, ki uhaja v zrak. Iz pare nastaja zemlja, ki se useda na rečno dno.

Zadnji dan je prišel in minil. Zvečer je šel Jonas že po deveti uri spat, ker je nameraval zgodaj zjutraj odpotovati. Zbudilo ga je ostro trkanje na vrata: »Kaj je?«

»Hughi Lenox želi govoriti z vami,« je rekla Mary. »Hotela sem ga odpraviti, toda na vsak način hoče govoriti z vami.«

Jonas je skočil iz postelje. Hughi Lenox je stal ob zadnjih vratih. V kotu je čepela Matte, vsa bleda, bosa, oblečena v samo nočno srajco. In Rab Lenox je ležal iztegnjen na tleh, s krvjo na ustih.

»Grde ženske,« je rekel Jonas in se stresel od začudenja.

Starec je ponovil svoje vabilo. Šel je skozenj in se obrnil proti trojici.

»Mogli bi loviti rake,« je predlagal Jonas.

»Mačji vid ima pomanjkljivosti,« je rekel Terelli, »slabo razlikuje barve.«

Medtem ko sem se sprehajal s kraljem po obsežnem parku pred vilo, je pristopil vojvoda Aquarone, ki mu je javil, da se je zadeva malo zapletla. Cerica mu je sporočil, da ne bo mogoče pobiti Jonasa pred ograjo vile. Zato prosi, da bi ga lahko pobil na dvorišču pred vilo. Kralj se je namrdnil in le godrnjaje pristal.

Informacijske pisarne so:

a) v Škocjanu v pisarni podjetja »BOR« — telefon 31 457

b) glavna pisarna bo v Piranu v zgradbi občinskega komiteja ZK (v pristanišču) telefon 21 776 in 22 535

Nekaj jekleno hladnega je dečka prisililo, da se je podredil njeni oblasti. Počasi se je slačil, ampak slekel se je. Kakor živa lutka, je pomislila Kamila. Nato je z njo stekel v kopalnico. Umivala ga je, s krtačo mu je drgnila nožice. Jonas je v kad spustil rumen parnik in se igral: »Vidiš kako gre, ha, vidiš? Poglej, kako sem že velik, vidiš? Vidiš, kako sem že velik?«

Za Goyo je značilno, kako prikazuje delavca: zmeraj ga kaže nekako izoliranega, brez imena. Najprej kot ponesrečenca, kot človeka, ki je s svojim delom izpostavljen nesreči. Potem nam ga pokaže razgibanega, v ritmu. Prvi parni stroj. Poleg omenjenih Goyevih slik bi mogli navesti celo vrsto podob, ki natančno dokazujejo, da bodo na koncu rasle rože.

Sarkofag je bil skoraj popolnoma pokrit z zemljo. Meril je 2,5 krat 3 metre in je bil iz težkih lesenih klad . . . Več skrbno vloženih plasti iz kož in slamnatih otepov je ščitilo vsebino groba pred vlago. Arheologi so morali odstraniti še več plasti, da so se pokazala štiri trupla. En sam mrtvec je zavzemal polovico. Trupla so bila skrčena, s koleni na prsih. Tri so ležala na živalskih kožah, ki so bile razpete na lesenih okvirih. V grobu je bilo poleg drugih podatkov še mnogo svetilk in kopij. Obraz enega izmed njih je krasil obesek iz korejskega jantarja.

Kamila je sanjala razodetje svoje čudne usode. Bodisatva, ki je čakal na resnico v svojem naslednjem utelešenju, se ji je prikazal v sanjah v obliki slona s šestimi okli in ji prebodel desni bok s temeljskim odsevom. Šlo je za zvezdo s šestimi žarki, ki je priletela kot meteor in je imela v sredi belega slona s šestimi okli.

»Kako se imenujete?«

»Maršal Osupa,« je odgovoril temnopolti.

»Jaz pa,« je rekel plavolasi in se nenehno igral s finskim bodalom, »sem pooblaščenec finske revolucionarne stranke. Ime mi je Mulajsun.

»S čim vam lahko postrežem?«

»Ne bom se precenjeval,« je rekel Jonas in ga pogledal s svojimi modrimi očmi.

Njegova mati je o tem zapisala: »Jonas zatrjuje, da sta ga izmed vseh, ki jim je razložil svoj finančni sistem, razumela samo dva: kralj Sicilije in moj sin.«

Ledeniki mirujejo. Za nastajanje ledenikov so potrebni sneg, nizka poletna temperatura, stalne padavine. Sneg, ki dalj časa leži na mestu, se spremeni v led. To se godi predvsem pomladi in poleti, ko voda pronica v globino in se sneg topi. Pri tem se zaradi nizke temperature v globini, predvsem ponoči, spreminja v ledena zrna, ki se pri pravem ledeniku spremenijo v enotno ledeno maso, vseskozi zalito in zamrznjeno.

»Tu Hardy,« je rekel poveljnik s svojim hripavim glasom. »Odhajam, pa sem mislil, če bi morda rad še kaj.«

»Mnogo sem premišljeval, pa mi ni nič pametnega padlo na misel.«

Naenkrat so se mu oči zabliskale, ko je opazil, da je uporabil pretekli čas.

»Kljub temu hvala, Anderson,« se je zahvalil Hardy in pogledal po sobi. »Neka mešanica. Petrolej je vmes.«

Led živi. Oguli in opraska skale. Najbolj znane oblike so venci čelnih moren. Tokovi odnašajo s seboj material, ki ga nosi led na sebi.

»Ste videli napadalca?«

»Ne, obraza nisem videla. Imel je masko in klobuk.«

»Kaj pa glas, vam je kaj rekel?«

»Ne, videla sem ga samo za trenutek, takrat, ko je vrgel bombo.«

»Razumem, gospa.«

Sloviti atenski vijoličasti somrak se je mehko spuščal na mesto, ko sem s prijateljem Grkom odhajal iz hotela. Vse Atene so bile na ulicah in kričavi glasovi pouličnih prodajalcev, ki so ponujali spužve, pecivo, posuto s sezamovim semenom, in loterijske srečke, so kot za stavo tekmovali s hrupom mesta.

Mesto je bilo mnogo modernejše, kot sem pričakoval, in to sem tudi dejal:

»Kaj se je zgodilo s starimi Atenami?« sem vprašal prijatelja.

»Bliže so, kakor si utegnete misliti,« je odgovoril. Popeljal me je v novo poslovno hišo, zgrajeno iz jekla in stekla. Stopila sva iz prostorne veže po stopnišču navzdol in se znašla v dolgem hodniku. Ob eni strani hodnika se je vlekel kake štiri metre visok star zid. Ničesar ni podpiral in očitno ni imel kaj opraviti s poslopjem. Hrapavi kameniti bloki, iz katerih je bil zidan, so bili čez meter dolgi in pol metra visoki.

»Hoteli ste videti stare Atene,« je rekel grški tovariš. »Glejte, to je del starega mestnega obzidja. Buldozerji, ki so kopali temelje, so ga odkrili. Delavci odkrijejo skoraj vsak dan kaj novega. Vaze, kipe, mozaike.«

Grkom dolgujemo besede geometrija, geografija, biologija, fizika.

»Lepotec,« je zaklical Turnbull.

Roger West, ki je sedel za mizo, se je obrnil proti vratom.

»Samo trenutek,« je rekel Roger.

Moral je mimo štirih drugih miz, preden je prišel do vrat. Turnbull ga je čakal na hodniku. Bil je močan, visok človek.

A, B, C opravljajo določeno delo. A napravi v eni uri toliko, kolikor B v dveh. Koliko časa je še potrebno sonce?

A, B in C kopljejo jarek. A izkoplje v eni uri toliko, kolikor B v dveh, razen tega pa bo sprejel vsak član še eno umetniško barvno reprodukcijo v velikosti 50 krat 70 cm.

Jonas nima navade pošiljati kovčkov v prtljažnem vozu, toda tokrat si je rekel: »Vozil se boš kot gospod, kovčke ti pripeljejo prav do vlaka, pri presedanju pa izskočiš iz vlaka kot metulj.«

Mama se je takoj ustrašila, ko sem telefoniral po denar. Zdelo se ji je čudno, zakaj rabim toliko denarja. Rekel sem, da za knjige in da bom šel na festival v Pesaro. Rekel sem ji, da so gledališča draga, čeprav nisem hodil dosti v gledališča. Vprašala me je, če so me okradli. Ne verjamem, da si je mislila, za kaj gre. Dolgo sem izbiral, preden sem jo izbral. Potem sem šel h Carli, v njeno trgovino v ulici Fabio Tacchi. Skrajšal sem si lase. Vsak policijski prefekt bo rekel, da ne more biti resno, če vnaprej dajem podatke, zato pa tudi dajem te podatke.

Jonas se je premaknil, ker mu je šel dim v oči. Medtem je Terelli odprl blagajno v steni in vzel iz nje nekaj knjig, jih vtaknil v veliko aktovko in zaprl blagajno in aktovko. Jonas se je vrnil. Bil je videti brezhiben, kot po navadi.

»Odlično,« je rekel Terelli, »pojdiva domov.«

Jonas je še eno uro delal, potem se je odpravil v majhno zajtrkovalnico. Tam sta se dobila z miss Roy.

»Si danes ujel prijatelja knjig?«

»Pobrisal nam jo je,« je žalostno priznal Jonas. »Nekega našega moža sem poslal za njim.«

»Kaj pa je?« je vprašala miss Roy.

»S tabo hočejo govoriti.«

»Je pri telefonu Terelli?«

Jonas je prijel slušalko.

»Res sem prijatelj,« je odgovoril glas po telefonu.

»To lahko razložim jaz,« je rekel Terelli. »Verjetno boste mislili, da sem nor, toda poskušajte me prav razumeti. Zdaj, ko se je Vanity vrnila, vam lahko povem, da sem jo jaz prosil, naj se umakne v tisto kolibo.«

Povesil je glavo, kot bi pričakoval kazen.

»Tako torej,« je mirno odgovoril West. »Ali je bilo to že po tistem, ko ste našli miss Roy mrtvo?«

»Da.«

»In zakaj se vam je zdelo to potrebno?«

»Hotel sem ji prihraniti zasliševanje, identifikacijo, nenehno nadlegovanje novinarjev in podobno. Saj ne bi mogla nič pomagati in vse, kar smo videli, sva lahko povedala Jonas in jaz. Veste, ona je otrok naše družine.«

»Ali ste jo poslali stran, ker ste se bali, da se bo tudi njej kaj zgodilo?«

»Moj Bog, ne. Če bi samo pomislil na kaj takega, bi je prav gotovo ne pustil same.«

»Kaj pa misliš o dekletu?«

»Če me sprašujete kot moškega, sir, še nisem videl lepše ženske. Toda kot vrtnar mislim, da je zelo prestrašena.«

»Kaj ti ne bi bil?«

Jonas je pokimal. »Seveda, sir. Toda zdi se mi, da jo je strah predvsem zato, ker ve, kdo ji je ponudil čaj.«

Nastopila ni le istočasna levitev obeh stenic, temveč so se zaradi učinkovanja celo na nedorasli ličinki ob levitvi pokazali znaki, ki so sicer značilni le za doraslo žival. Njihov pomen se je še bolj objasnil, posebno ko je uspelo povečati njihovo število. Gosenica se je kmalu prenehala hraniti in namesto da bi se levila, se je žival predčasno zabubila v bubo. Tako se je uresničil sen številnih zbirateljev žuželk — uspelo je umetno vzgojiti orjaške oblike hroščev, metuljev, paličnjakov itd.

Glavo je imel kot moj bratranec Françoižek. Z roko se je držal za vrata. V kotu je bil sesalec za prah.

»Boš,« sem rekel, »boš resen, če te gledam, posebno zdaj, ko je jesen.«

»Ne bom se pustil slikati, tudi če me ubiješ,« je rekel skozi zobe.

»Nikoli še nisem slišal, da bi se dala narediti polica brez lesa,« sem rekel, »kladivo rabim!«

»Kladivo, slišiš?«

»Hej, pobalin!«

»Ne gre za to, da bi se upiral, Jonas,« je rekel.

»Od pisateljevanja,« sem rekel. »Tvoja mama bo prva, ki bo kupovala knjige, ker je pokvarjena ženska. Zaslužil bom toliko, da bom lahko najel morilca, ki te bo ubil.«

Izvažamo maslo, les, baker, elektroenergetske stroje, koruzo, volno, gradbeni material, baker, ladje, tricikle, vagone, sol, vreče, papriko, turbine, Pony kolesa, marmelado, denarnice, šotore, kovčke, divane, natrijev bisulfat, sladkor, perutnino, steklo, gumo, plin, barve, stole, mleko, vesla, ključavnice, cigarete, spominčke, knjige, redkvice, prednapeti beton, vato, češnje, vilice, otroške vozičke, galico, roto papir, pete, zložljive postelje, ure, vžigalice, krogle za balinanje, koše, stative, polže, jadrnice . . . one question why go all the way to Yugoslavia to film him when there are plenty like him here.

14. aprila 1969 ob 14.30 se bomo zbrali na Trgu revolucije. Delavski razred naj se toplo obleče. Če bo kdo vprašal, kje je Jonas, naj delavski razred reče tam. Ob 14.35 naj se delavski razred posede. Na oko naj si natakne mašni gvant. V temi naj začne tipati po obloženih kruhkih. Ob 14.40 se bo zaslišal žvižg. Delavski razred naj se dela, kot da ni slišal tega žvižga. Tako bo ob 14.41 14. aprila 1969 30.000 kosov delavskega razreda počesano po svojem bližnjem.

You tell. We make. Portrait Jonas. Portrait Cohn-Bendit. Map for Vasco da Gama. Manuscript for Meester William. Charm for Tutankhamen. Doll for Hans Bellmer. We make drawing, collage, words, painting, magic, fumage, frottage, feelies, for 2s. 6d. Per half hour we make. We will make things for you. You tell us. We make for you alone. We make almost anything except and including babies. For real. No con. No crap.

Tukaj je Jugoslavija.

Občutil je, da leti skozi prostor, da se je avto zaletel ter prekopicnil z zidom, skozi zid, da je padel navzdol kot igrača in da ga je vrglo iz njega.

Pritekla je množica. Od tam, kjer je ležal, je slabotno slišal, kako ljudje tečejo. Lahko je razbral njihovo velikost in starost iz šuma njihovih nog, ki so tekle prek njegovih nog, ki so tekle prek poletne trave in obrabljenega pločnika.

Iz neke stranske ulice je pridrvel kamion. Začutil je njihove bežeče korake. Avtu so se vrtela kolesa. Zavalil se je na pločnik in z ušesom na asfaltu obležal in poslušal, kako se mu približujejo.

Jonas je pridrvel v sobo.

»Hočem zdravilo za svojo bolno mater!« Govoril je v grobem, težko razumljivem dialektu Levenforda. Imel je medalje za rokoborbe, sabljanje, boksanje, govorilo se je, da je bil svoj čas šampion v dviganju uteži. Pot mu je lil v brado, predzadnji udarec ga je prevrnil in še ni zajel sape. Ležal je na leseni postelji, oblečen v ne preveč snažno srajco s slovitim šalom okrog vratu, s športnim časopisom na eni strani in zavojčkom Woodbines na drugi.

Jonasove mlečne oči so ga pogledale izpod nenavadno svetlih obrvi.

»Jonas,« sem ponovno rekel, »pojdi dol. To so moja jabolka.«

Vrgel sem kamen, ki je topo udaril v meso.

Zgrabil sem eno izmed njegovih bosih nog in ga začel vleči. Jonas je omahnil med prasketanjem vej in listja.

Vtaknil je nogo med moja kolena in me s pestjo udaril v oči. Zgrudil sem se na travo. Sklonil se je in me pritisnil s koleni. Izza srajce je potegnil jabolko in ga začel jesti. Vtaknil je prst v čeljust in odmaknil jabolko, ki se mu je zataknilo med zobe.

»Ni mi padlo na um.«

Miss Roy je sedela na kanapeju, rahla rdečica ji je pobarvala lica. Rekla je:

»Rufus je bil maček, velik rumen maček, ki je sestrama pripadal v isti meri.«

Naslednji dan je lilo kot iz škafa, tako da ni bilo mogoče igrati niti tenis niti golf.

»Če ne prekliče, kar je rekel,« je zakričal Terelli, »ga ubijem kot psa.«

Jonas se je naslonil na omaro in rekel:

»Niti v sanjah.«

Vrata so bila zaklenjena in Jonas se je brez pomislekov zagnal vanje. Poklical je druge, naj mu

priskočijo na pomoč ter takoj odpro vsa vrata in okna.

»Kakšen?«

»To pot je bil tretjič tukaj,« je rekel mož v baru. »Bil je pravi gentleman.«

»Ali je nosil šal?«

Kadar človek daje srebru obliko kupe, ustvarja zavestno. Mar ni riba podobna gozdni zveri? Večkrat vzamem s seboj oster nož in razparam kakšno žival, da si jo od znotraj ogledam. Njen hrustanec so to, kar so pri nas kosti.

Bil je bel. Na tleh je bila voda. Ograja je bila visoka približno meter dvajset. Ob strani je stal sveže skrtačen konj.

»Jonas!«

»Bom, gospod,« je rekel Terelli in odprl oči.

Jonas je potežkal kruh, da bi videl, če mu lahko izbije zobe.

Truplo bom dal prepeljati v Nico. Če se jim bo zdelo škoda denarja za prevoz v Anglijo, jo lahko pokopljemo na tamkajšnjem angleškem pokopališču.

Med vožnjo sta moža zamenjala le malo besed. Jonasu se je dremalo. Terelli se je čudil, kako se more tako sprostiti med tako brezglavo dirko. Jonas je zaspal kot ubit.

»Ničesar drugega nismo mogli zvedeti, kot to, da je imel težak plašč.«

Gospa Jackson je privolila, da bo sodelovala.

»Gospa Jackson, že mnogo let imate, ali ne, gospa Jackson?«

»Gospa Jackson, podnevi je kazalo, da je podiranje dreves in ropot naših strojev preplašil živali po grmovju, kajti pustile so nas pri miru, toda sleherni večer, ko smo postavljali šotore, smo morali biti močno previdni, ali ne, gospa Jackson?«

»Gospa Jackson, dnevi so se zlivali v tedne, ko smo prodirali ped za pedjo. Krčili smo si pot, tako da smo podirali drevesa, z ostrimi noži smo sekali grmičevje, gradili mostove čez soteske ali pa z žerjavom tovorili naše stvari iz enega na drugi breg, ali ne, gospa Jackson?«

»Gospa Jackson, sleherni poldan se je naš kuhar izkazal v svoji umetnosti: kuhal nam je riž, riž in zopet riž. Seveda to ni bil samo riž, temveč meso, temveč grah, temveč tunina. Prijetno spremembo nam je pripravil pekari, ki ga je ustrelil eden izmed naših mož, ali ne, gospa Jackson?«

»Gospa Jackson, videl sem kraljevo galerijo slik Mauritshuis den Haag v srcu Haaga, blizu vladne četrti stoji ob lepem jezeru Hofvijveru majhna palača Mauritshuis, ki je eden izmed najlepših primerov klasičnega stavbnega sloga na Holandskem, ali ne, gospa Jackson?«

Jonas je zaprl oči. Želel si je, da bi videl svoje trepalnice. Želel si je Lamborghinija, rumenega, s črno črto. Želel si je, da bi ga nosili kot majhno mrtvo muco.

»Gverila bo.«

Nekoč je živel kralj, ki je imel čisto majhno pišče. Drugi kralji so redili leve, slone, tigre, panterje in gazele, on je pa imel čisto majhno pišče.

»Veličanstvo, zakaj vam dela ravno to pišče takšno veselje?« so ga vprašali odposlanci njegovega veličanstva cesarja Mongolije.

»Otroci moji,« je rekel kralj, »to je moje pišče.«

Hitro zlezem iz postelje, oblečem hlače in že sem bil zunaj.

Šel sem v hladno jutro. Šla sva okrog hiše, mimo hleva na skedenj. Tam je bila linica, skozi katero se je odpiral pogled na polje, ki je vstajalo iz jutranje rose.

»Ali vidiš?«

Gledal sem skozi lino in ugibal, kam naj bi pogledal. V bližini je stal star hrast. V daljavi je bil večji jesenov grm. Na obzorju se je videl obris hriba, na katerem je žarela jutranja zarja.

V hipu, ko se je na dnu žarečega neba pokazal rob bleščeče sončne oble, sem vedel, da je enaindvajseti junij. Danes je enaindvajseti junij. Imeli bomo najdaljši dan in najkrajšo noč.

Dragi Tito!

»Kaj pa reke?«

»Reke niso škodljive.«

»Kaj pa stari udbaši?«

»Starim udbašem bomo kupili rože, to so naši prijatelji.«

»Jonas, ali imaš deklico?«

»To je neumnost, deklica je od nje, od deklice. Vsi naj se ljubijo med seboj, ptički, kruh in deklice.«

»Jonas, kakšne neumnosti pa govoriš, ali ne veš, da ne more biti nobenih otrok, če se ljubijo kruh in deklice?«

»Me ne briga, so pa drobtinice.«

Denimo, da hočemo zgraditi neko hišo ali pa — bolj enostavno — vrtno ograjo. Kamenje in opeko smo si že priskrbeli. To moramo med seboj povezati v trdno zidano steno in za to delo potrebujemo malto. Ta pa vsebuje apno.

»To vendar ne more biti razlog.«

»Razlog je veselje. Veliko veselje pa šele pride.«

»Torej boste pobili vse ljudi?«

»Pripeljal sem se z Lotus-Fordom v spremstvu lepih prijateljic in lepih prijateljev. Terelli si je prebarval lase. Daniele je imela dolgo ruto. Peljali smo se med prekrasnimi gozdovi, potopljenimi v rdečo barvo zarje. Ptički so čivkali in volan je čutil vsak namig.

»Jonas, videl sem 17.000 mrtvih otrok na enem kupu.«

»Nadaljujemo z delom. Nikar ne mislite, da počivamo in se zabavamo. Kdor me bo priganjal... Kupa sta bila dva. Mi bomo zbirali samo noge.«

Slavčkovo petje vsakdo zavzeto posluša. Le malokdaj se nam to primeri. A kadar se nam le nudi ta prilika, kar ostrmimo spričo prekrasnega žvrgolenja, gostolenja in ure trajajočega čarobnega petja. Zakaj je tako? Glasilke te ptice so posebno krepke in zato gostolijo tako glasno, da odmeva po vsej okolici. Odlični pevci iz vrst slavčkov zagostolijo tudi po 20 do 24 raznih kitic. Petje slavčkov se ravna tudi po okolici, kjer prebivajo. Petje slavčkov v eni pokrajini si je zelo podobno, v drugačni pokrajini pa prepevajo spet drugače.

Jonas je zaklical: »Terelli, dam ti jih!«

Terelli je splezal na ograjo, ne da bi se ozrl.

Papež reče: »V tvojih letih sem bil tudi jaz takšen.«

Jonas reče: »Sveti oče, ampak potem vas je minilo.«

»Bog ve, če me je minilo,« reče papež, »poglej, oblečen sem zelo nepraktično. Šele pri štiriinsedemdesetih letih sem postal papež.«

»Tudi jaz jih imam štiriinsedemdeset,« reče Jonas.

Papež se široko zareži in si popravi kapo. »Glej,« reče, »juha se nama bo shladila.«

Jonas reče: »Kaj vas briga.« Sreba juho in ga gleda s svojimi modrimi očmi.

Papež reče: »Druga jed.«

Jonas se začudi in reče: »Vaša svetost, ampak jaz še nisem pojedel juhe!«

Papež reče: »Ali nisi rekel, da se ti mudi. Kdor hitro jé . . .«

Jonas reče: »Ne sprejemam nobenih darov. Juho bomo jedli tako, kot se juho jé. Vi Italijani dosti prehitro migate z rokami. Od vaše svetosti človek nikoli ne bi pričakoval, da jé kot v kakšni restavraciji.«

Papež reče: »Če pomislim, da imaš sončno zarjo . . .«

Jonas reče: »Poznam te trike. Rajši bi mi dali malo denarja, da si kupim Lamborghinija, rumenega, s črno črto. Rad bi videl tudi kakšne freske. Kje so zdaj te freske?«

Papež reče: »Jonas, zdaj jeva artičoke, pustiva freske.«

Jonas reče: »Ampak lepe rože pa imate. Ali vam jih je zalival Wittgenstein?«

Papež reče: »Omenil bi še poseben beton, to je železobeton. Rože same rasejo.«

Jonas reče: »Ali se tukaj lahko kadi?«

Papež reče: »Metaldehid, aldol, butandiol, butadien, buna. Tako izdelujejo avtomobilske plašče.«

Jonas reče: »Vse to vem. Denar!«

Papež reče: »Da bi preprečili požar, so v Evropi te izdelke posipali s smukcem. Kaj pa pri vas?«

Jonas reče: »Vse to vem. Denar!«

Papež reče: »Še eno vprašanje. Kakšen hrbet ima Bog, če se kadi **pot?**«

Jonas reče: »Kaj vas briga.«

Štiristo metrov južno od ekvatorja. Vročina? Še malo ne. Mraz je, čeprav se zdi to morda čudno. Ko se spuščamo po zasneženem pobočju vulkanov navzdol, vleče leden veter. Zdi se nam, da sploh nismo v Afriki. Nobenega gozda nikjer, vsenaokoli le obsežne stepe, kjer raste med mlečkom in kaktusi tu pa tam kak kruhovec, kaka tamarinda, sikomora ali akacija. Tu so stepe, nad katerimi gospodujejo planine s snežnimi kapami in kjer prebivajo mazaji, pastirji, oboroženi z dolgimi sulicami in bahato okrašeni z zvenečimi železnimi zapestnicami. Tu so stepe, zatočišča levov. Tu je umeten raj divjih zveri.

Tu vidite Jonasa, ki s hitrostjo 50 km na uro drvi za avtomobilom obiskovalcev, pa samo za šalo. Ko se avto ustavi, zmagoslavno popraska po blatniku, se umakne s ceste in se ves srečen zlekne v visoko travo.

Tu vidite Jonasa, ki se pripravlja za napad. Z neverjetno vztrajnostjo sledi živali. V primernem trenutku plane z visoko dvignjeno glavo in se divje zakadi na žrtev.

Tu vidite Jonasa, kako se pase po rožah. Zatika si jih za oči, ušesa, vrat. Jonas rože jé, dokler ne uvenejo. Meče jih po tleh in jih obrača. Pobija jih s taco. Včasih s taco odtrga kak list, da se naredi več prostora. Zlaga jih na kupe. Zatika si jih v nos. Včasih jih zveže v dolg trak, ki ga vleče za sabo. Pogoltne jih, pa jih spet da ven.

Tu vidite Jonasa, kako počiva. In čeprav ima telo podobno konju, teče sedemdeset kilometrov na uro.

Tu vidite, kako pride doba suše. Sonce grozotno pripeka, trava vene, se posuši, studenci in potoki usahnejo. Suha trava se od vročine vname, požar se širi in zavzame velik del savan. Živali bežijo pred ognjem in si iščejo kraje, kjer je še kaj vode. Jonas beži. He had mastered the art of cooking Foo Foo, an African dish, without ever living London.

Jonas doesn't like slivovitz (a knock-out drink, literally), Jonas likes Hashis harrera

Hashis harrera

Chop an onion very fine with a small bunch of green coriander (or parsley if coriander is not available), a parsnip and a few celery tops. Cover the bottom of a big pot with 1/4 inch of good olive oil. Optional: Add a little meed, diced small, chicken parts (gizzards, heart, liver). Live the vegetables and meat to simmer in the oil for about 1/4 hour, watching that it does not burn. Add a pint and a half water, and simmer untill the meat is tender. Add 3 lbs. canned tomato paste, and half a cup canned cooked chich peas. Add two ounces fine vermicelli. Mix two ounces flour or fine semolina with a cup of water to make a smooth, thin paste; pour in, stirring all the while. Add a tbs. paprika, a tsp. turmeric, salt and pepper, and 1 tsp. powered hashish. Boil for ten minutes longer, stirring occasionally. Remove from the fire and immediately pour in 2 beaten eggs. Stir, and serve at once. Put a half tsp. smin (rancid butter) and a pinch of cinnamon in each bowl. Serve with lemon wedges.

»Pa ne zdaj — zamiži!« Odprl je majhno baržunasto škatlico. »Zdaj lahko pogledaš. Upam, da ti bo prav.«

Čeprav je bilo sprva videti, da je bil plah, je pel dobro in z lahkotno zanesljivostjo. Po prvi seriji pesmi si je zrahljal kravato, da je pokazal, kako resnično trdo dela.

Ko so pustošile v Evropi velike kuge, so ljudje ne vedoč, kaj je vzrok bolezni, iskali krivca, da bi ga kaznovali. Ko je v štirinajstem stoletju v Evropi znova zavladala črna smrt, ki je pokončala približno četrtino prebivalstva, so pomorili na tisoče Judov, češ da je Bog zaradi njih poslal nadlego. Moški, ženske in otroci so izgubljali oblast nad seboj in se v blazni zamaknjenosti divje vrteli in poskakovali tako dolgo, dokler niso mrtvi popadali na tla.

Malokdaj opazimo kakega goloba. Golobje gnezdijo zmeraj kje pod hišno streho, vendar pa ima grlica — divji golob — le v gozdovih svoje gnezdo. Zakaj? Zato, ker domači golob ni potomec grlice, pač pa tistega goloba, ki gnezdi po skalah Sredozemlja. Nagonsko se našemu golobu dozde-

vajo slemena, stolp in strehe kot pečine, ki so pripravne za gnezdenje, kakor so njegovi dedje že od zdavnaj počenjali.

V Keniji jih je šest in sicer v bližini mest: Abaldare, Ambozeli, Kenia Mount, Nairobi, Tsavo in Olorgasaile. Ti pokrivajo skupaj ozemlje, ki meri 60.000 kvadratnih kilometrov. Ogromni prostor je prihranjen za divje zveri in je zaščiten z zakonom. V Tanganjiki je park Serengeti, ki meri 12.500 kvadratnih kilometrov. V južni Afriki so še tile živalski rezervati: Kruger National park, Quisama in Kameia. Skupaj merijo 19.000 kvadratnih kilometrov. Delavski razred naj se ne preriva.

»Ne vem,« je odgovorila Gillian. »Zadnjič sem ga videla predvčerajšnjim. Bil je v družbi s čebelicami, kresnicami, metulji, zlato minico, kobilicami, rogači, osami, rilčkarji, sršeni, modrasi, polžki, martinčki, kleni, sinicami, strnadi, liščki, ščinkavci, kalini, krivokljuni, črnimi kosi, lastovkami, kljunači, jerebicami, srakami, divjimi racami, detli, krokarji, čapljami, kanjami, planinskimi orli, vevericami, podlasicami, vidrami, divjimi prašiči, divjimi mačkami, kozorogi, medvedi, volkovi, bilo jih je še mnogo več.«

Lahke so, imajo majhno specifično težo. Pisane kovine in jeklo so pet do desetkrat težje od njih. Zelo so odporne, kar jim daje veliko prednost pri uporabi. Tu moramo omeniti letalsko industrijo, pa tudi motorno in strojno industrijo in ladjedelništvo ter industrijo široke potrošnje. Danes že izdelujejo avtokaroserije iz njih.

vodoravno:

1. vodilni sodobni poljski cineast
2. spokojnost, brezglasnost
3. povabljenec pri kosilu
4. most
5. granata
6. gosto tkano platno

navpično:

a) mular, vodič mezgov
b) središče Dalmacije
c) hrvaški romanopisec (Zlatarjevo zlato)
d) osvežujoči sok sadežev
e) velika morska riba
f) utemeljitelj miljejske teorije (Hippolyte)

Ko se je Jonas vrnil po odhodu francoskih okupacijskih čet l. 1814 na španski prestol, je kaj hitro ukrepal, da bi zopet vzpostavil svojo oblast. Takoj je ukinil vse okupatorjeve zakone in ukrepe, vendar pa je od prejšnjega okupatorja obdržal načrt za ustanovitev mestne galerije slik in ga oživil. In tako je 19. nov. 1819 odprl galerijo, ki so jo začeli graditi l. 1785 po načrtih Juana de Villanuevasa v klasicističnem slogu ob Promenadi Prado na vzhodni strani Madrida.

Misel na umetniški muzej ni bila nova, saj so jo vedno glasneje zahtevali španski napredni duhovi že v drugi polovici 18. stol. Jožef Bonaparte, starejši brat cesarja Napoleona I., ki ga je l. 1808 ustoličil za kralja Španije, si je zelo prizadeval, da bi bila galerija dograjena čimprej. Zato je najprej odredil, da se ustanovi v Madridu muzej slik, ki naj bi po vzoru Musée Napoleon v Parizu zbiral dela najznamenitejših evropskih umetnikov. Iz podržavljenih samostanov, cerkva in gradov pregnane dinastije in pobeglega plemstva so zbrali kupe slik in jih izbrali. Iz končne zbirke je zahteval pariški centralni muzej 250 izrazitih umetnin. Toda zlom Napoleonovega cesarstva je preprečil odpošiljatev slik, preprečil pa je tudi dograditev galerije.

Prvi seznam slik muzeja del Prado (ime izvira iz parka Prado de San Jeronimo in je po njem dobila ime palača galerije), ki je bil tiskan leta 1819, našteva 311 slik. L. 1812 je naraslo število slik že na 512, med njimi je bilo 317 španskih, l. 1843 pa je že doseglo 1949 slik. Pretežni del izvira iz kraljevih gradov v Madridu, La Granji, Aranjuezu, v glavnem pa iz Escoriala, velikega gradu — samostana, ki ga je med leti 1563 in 1584 sezidal Jonas na jugu pogorja Guadarrama.

»Hej, Jonas,« je zaploskal z rokami, »rekel bom mami, naj ti kupi Lamborghinija. Rumenega, s črno črto.«

Jonas je imel namreč ohlapen površnik, ki je bil tako mojstrsko opremljen s kaveljčki, zankami in žepi, da bi bilo v njem prostora za zbrana dela Charlesa Dickensa v velikem formatu, ne da bi se navzven količkaj poznalo.

»Zelo koristna reč,« je priznal.

»Bi. Lastnik jo je zavaroval za petdeset tisoč. Kar takole bi jo lahko dobil,« je tlesknil s prsti.

»Preveč tvegano,« je rekel Terelli. »Kaj, hudiča, pa naj počneva z njo?«

»Ugleden človek si,« je rekel Jonas. »Odlično ime imaš. Lahko bi jo spet prodali zavarovalnici.«

Dalarova žena je stala pri javnem vodnjaku v neki ulici domorodcev. Odprla je pipo in pod curek vode podstavila glavo svojega sina in ga umivala.

»Morali bi ga spraviti na drugi svet,« je rekel Jonas.

Terelli je odkimal: »Si bral časopis?«

Terelli je prikimal: »Eno noč naprej.«

Jonas je začutil pekočo bolečino v ramenu, zaslišal prediren žvižg in skušal zlesti pod taksi. Na vseh straneh so se odprla okna.

Terelli se je sklonil in mu hitro izpraznil žepe. Tiho se je spravil na delo, dal vse stvari na sprednji sedež, potem pa vrgel truplo v nizko grmovje ob cesti.

Čez pet minut je bil že spet pri avtu, pokril je madež na prednjem kolesu s prahom s ceste, sedel za volan in se odpeljal nazaj. Z desnico je prijel sveženj bankovcev na sprednjem sedežu.

Franci in Breda se vračata s svojim fičkom iz vesele družbe domov. Oba sta prvič pogledala v kozarec. Naenkrat Franci krikne:

»Za Božjo Voljo, Breda, Kaj Pa Počneš! Saj Voziš Po Pločniku!«

»Je TO Mogoče?« Se Začudi Breda? »Ali Ne Šofiraš Ti?«

Toda tisto leto so se istrski delavci vse drugače veselili pomladi kot v prejšnjih letih. Delavci in kmetje v obmorskih mestecih Kopru, Izoli in Piranu, v raztresenih naseljih ob obali, v istrskih vasicah, ki ležijo na dnu plodnih dolin ali na vrhu gričev, so med vihranjem zastav pozdravljali svobodo.

Z Luno je seveda stvar težavnejša. Bojazni so pa tudi v tem primeru odveč. Bralec prihodnosti bi se ob njih bržkone veselo nasmehnil. Ta bralec in njegovi sodobniki bodo namreč že upravljali hitrost velikanske vesoljske ladje — planeta zemlje, da o Luni niti ne govorimo. Nemara bo Jonas že v začetku sedemdesetih let razbil na kosce Luno, če se mu bo to zdelo potrebno, in sicer enako brez težav, kakor danes razstreljuje velikanske skale. Kaj pa Luna! Prej ali slej se bo Jonas lotil tudi preobrazbe samega Sonca ne glede na to ali bo ugašalo ali pa se bo njegova moč krepila.

330/B8/67
30/1 — 1968

ZVEZNI SEKRETARIAT
ZA GOSPODARSTVO
BEOGRAD

PREDMET: Uvoz soli

Z več dopisi, s telefonskimi in osebnimi urgencami smo pravočasno opozarjali, da bo naše področje ostalo po novem letu brez soli. Podjetje »Droga«, ki oskrbuje del Istre in Slovenijo z morsko soljo, nam sporoča, da so skladišča prazna. Prav tako nam sporočajo tudi trgovska in proizvodna podjetja, da so ostala brez soli. Vsakemu je znano, in zato ne bi ponovno pojasnjevali, da se na tem področju uporablja skoraj izključno morska sol. Menimo, da ne bi smele biti sistemske motnje v deviznem režimu vzrok, da ostanejo cela področja brez tako važnega pomembnega artikla pri pozitivnih saldih v državah, iz katerih se sol uvaža.

Tudi je nujno in predlagamo, da se takoj uvozi več soli, da si zasiguramo vsaj polletno zalogo v naših centralnih skladiščih, da ne bi prišlo zopet do takega stanja, kot je sedaj. Za oskrbovalno področje iz skladišč »Droge« v Portorožu je potrebno letno cca. 20.000 ton soli. Iz lastne proizvodnje 7 do 9 tisoč ton, ostalih 11 do 13 tisoč ton pa je treba uvoziti. Na osnovi navedenega ponovno prosimo, da se pospeši uvoz soli po odobrenem avansu, ker bodo zaradi izpada dobav soli posledice zelo neprijetne. Prav tako naj se tudi pokrene vse potrebno za dobavo še ostalih količin, da se zasigura rezerva za nemoteno oskrbo. Ljubčki, če ne boste dali denarja za katalog.

Direkcija za prehrano Beograd
»Droga« Portorož
Gospodarska zbornica SRS

POMOČNIK SEKRETARJA
Matko Pečar

Še danes je Jonasov bolniški izvid zavit v nepredirno temo. Je bil Jonas pošast? Blaznež? Je tičala v njem kaka demonska skrivnostna moč? Ali pa je bil prav navaden povprečen človek, ki ga je razjedala kaka banalna bolezen?

Dne 7. maja 1968 je posadil rožo vrtnico.

Dne 8. maja 1968 je pisal svoje novo delo Komunistični manifest.

Dne 9. maja 1968 je posadil rožo marjetico.

Dne 10. maja 1968 si je naredil ogromen pano, na katerega je narisal srp in kladivo.

Dne 11. maja 1968 ja zalil tradiskancijo.

Dne 12. maja 1968 je napisal zgodovinski stavek: »Smrt fašizmu — svobodo narodu.«

Dne 13. maja 1968 je ugotovil: kamelhart je propadel, ker se ga je polastil srednji sloj.

Dne 14. maja 1968 je zažigal drva.

Dne 15. maja 1968 je vstal od mrtvih in rekel odrešili bomo kamelhart, ki se ga je polastil srednji sloj.

Dne 16. maja 1968 je ležal in kadil, občutek je imel, da mora ležati in kaditi.

Dne 18. maja 1968 je potoval na otvoritev na novo postavljene privatne zbirke Rospigliosi-Pallavicini v Rim.

Trije norveški delavci, njih imena so ostala neznana, so izvršili v tistih mračnih aprilskih dneh 1940, ko je bila njihova dežela sredi najglobljega miru napadena od nacistov, dejanje, ki bo gotovo ostalo v spominu zanamcev prav tako, kot žrtev tristo Špartancev pri Termopilah.

Ti trije Norvežani so delali v bližini neke garaže ob avtobusni progi Oslo—Hönefoss, ko se je naenkrat prikazalo krdelo nemških padalskih lovcev, ki so zasedli garažo in začeli stikati za šoferji v garaži se nahajajočih velikih avtobusov. En sam pogled je zadostoval za sporazum in že so vsi trije izjavili, da so oni iskani šoferji. Z naperjenimi pištolami jim je bilo ukazano, da prepeljejo četo v Hönefoss. Ubogali so, ne preveč voljno, pa tudi ne preveč uporno, tako da so nacisti morali dobiti vtis, da bodo Norvežani v žepu stiskali pesti, ubogali pa le. Cesta v Hönefoss vodi čez prelaz, ki loči Oslofjord od Tryfjorda. Koj za vrhom vodijo ostre vijuge strmo v globino. Pred prvim ovinkom je nekakšna skalna terasa, na kateri avtobusi med vožnjo obstanejo, da potniki občudujejo veličastni razgled.

Mar vaš obraz res ni vreden sedem dni?

Pomislite malo. Spomnite se tistih drobnih gubic okrog oči, ki ste o njih pripovedovali, da se smejejo vaše oči?

Se vam ne zdi, da so zadnje čase za spoznanje globlje? Pri tem ne gre samo za starost.

Več časa preživite na prostem, na soncu in vetru. Preskušate nove vrste šminke, nove vrste pudra. Vse to pušča sledove. Lahko se zgodi, da dobi vaša polt utrujen videz.

Samo sedem dni bo minilo in vaša polt bo toliko mehkejša in lepša, da si tega zdaj ne morete niti predstavljati.

Le pomislite. Ali vaš obraz ni vreden teh sedem dni? Lotili se bomo tega postopka takoj, kar nocoj. Pridite!

Jonas Chesebrough — Pond's inc. New York — London — Paris — Roma — Beograd.

»Ti, posluš, zdele te bom pa ubil?«

V planinski koči na Zelenem robu na Veliki planini vas prijazno postreže Jonas, ki je tu oskrbnik že leto in pol, od prej pa se ga morda še spominjate od Starega Tišlarja ali od Šterna.

»Kako sem se odločil za hribe? Mesto oskrbnika je bilo prosto — pa sem prevzel. Pa tudi to je

nekaj, da sem tukaj samostojen. Saj so tudi težave, ampak sploh ne mislim, da bi šel dol.«

Pri delu mu pomaga žena, otroci so pa na Štajerskem pri njenih starših. »Zdaj, ko so majhni, še gre, ko bodo pa nekoliko večji, jim bo treba posvečati več pozornosti. Kako bom takrat uredil, še ne vem,« je pripomnil.

»Pod imenom Velika planina si pozimi predstavljamo obširne smučarske terene. Ali jih kdaj izkoristite?«

»Ni časa. Kadar so razmere za smučanje ugodne, smo tu v koči najbolj zaposleni. Gostje prihajajo ves dan, treba je skrbeti, da so postreženi, da se dobro počutijo.«

»Ker ste tudi v dolini delali v gostinstvu, gotovo lahko goste primerjate.«

»Bolj všeč so mi ti, ki prihajajo sem gor. So spodobnega vedenja in pridejo v hribe iz športnih nagibov ali iz ljubezni do narave.«

»Kakšna je bila letošnja sezona?«

»Bila je izredno bogata, le škoda, da je sneg zaradi odjuge prehitro pobralo. Smučarji najdejo kako zaplato le še v kotanjah. Tudi za nas v koči bo zdaj teže, saj bo treba v kopnem vse znositi od sedežnice pa do koče na hrbtu, pozimi pa lahko peljemo s sanmi.«

»V razmerju s svojo velikostjo ima konj brata konja.«

Stara ženička je stala na pločniku in si ni upala čez cesto. Ozirala se je na desno in levo, že naredila korak, pa spet boječe stopila nazaj. Ampak vedno je bil tu motor, avto ali kolesar, ki so ji presekali pot. Tako je stala že dobrih deset minut. Na oni strani ceste pa je hodil Jonas. Okoli sedemdeset let mu je bilo in je po vsem videzu nekoga čakal. Bleščeča bela srajca, moderna kravata, tudi lasje moderni, dolgi, a čisti in negovani. Človek bi sodil, da je takle starček preveč zaverovan sam vase, da bi opazil še kaj drugega kot svoje vrstnike in vrstnice, pa ni bilo tako.

Ko je po naključju pogledal na drugo stran ceste, je opazil ženico. Videl je, da si zaradi prometa ne upa čez cesto. Ni dosti pomišljal, ampak je šel k njej:

»Ne vem, ali sem uganil, ampak zdi se mi, da želite na drugo stran.«

Ženica je presenečeno pogledala, saj ni pričakovala, da bo kdo opazil njeno zadrego.

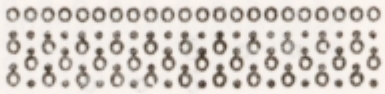
»Z veseljem vas spremim,« je rekel Jonas. Vsa vesela se ga je oprijela in že sta bila na drugi strani ceste.

Zahvalila se mu je, Jonas pa je le zamahnil z roko.

»Kaj se toliko zahvaljujete, prava malenkost. Opravil sem svojo dolžnost.«

Milenko Matanović

o o 8
8 o o



Nimamo pravice spraševati: *kdo* torej interpretira? Interpretacija sama — oblika volje do moči — eksistira (ne kot »bitje«, ampak kot *proces, prihodnost*) kot strast.

Nietzsche

Človek se ne rodi v naravi, ampak v kulturi.

Émile Benveniste, Problèmes de Linguistique générale

Vprašanje, ki nam ga postavlja na videz nepristopno Sadovo ime, bi lahko povzeli takole: kako, da sadovski tekst za našo družbo in našo kulturo ne eksistira več kot *tekst*? Kje so vzroki, da ta družba, ta kultura tako trdovratno vidita v literarnem delu, v zbirki romanov, v napisani celoti nekaj tolikanj nevarnega, čemur je lahko vzrok le realnost — realnost, ki je že zaradi samega skrivnostnega poudarka, s katerim je zaznamovana, lahko le sveta realnost?

Kako, da tako brezmejen, koherenten, natančen tekst, ki so ga paradoksno označili za monotonega in dolgočasnega, čeprav je eden najbolj pestrih in razburljivih v naši knjižnici — kako, da ta tekst berejo in objavljajo po koščkih in ga hkrati reducirajo na nekaj glavnih pomenov, ki jih potem označijo za izjemne? Ali bolj natančno, kako pridemo do tega, da postavimo *Sadovo misel* zunaj njegove pisave, misel, ki bi naj bila — če sprejmemo vlogo tožilca in obtoženega, če se torej prepustimo pravnemu in zato tudi retoričnemu načinu izražanja — nehumana, patološka, ali še globlje: lucidna, drzna, eksplikativna za dejstvo *človeka*?

Kako to, da je Sade hkrati prepovedan in priznan, prepoved kot fikcija (kot pisava) in priznan kot realiteta; prepovedan kot globalno branje, priznan pa kot psihološka ali fiziološka referenca?

Nemara lahko kar zdajle tvegamo odgovor: zato, ker *se Sada še nismo odločili brati*, ker branje Sada še ne eksistira v tej družbi in tej kulturi; zato, ker Sade pravzaprav radikalno spodbija takšno branje, naše običajno branje, ki ga učimo na posplošen način. Pri Sadu se namreč že prikazuje sicer z diskurzom zastrt, a že povsem aktiven pogled, ki ne gleda vzrok jezika v misli, temveč vidi govor brez vzroka, samo pisavo označujočega kot učinek.

Kajti to, kar se pojavi s Sadom, je mogočna, integralna preobrazba pisave, ki jo ves čas odriva pobožanstvena beseda. To, kar se pojavi pod divjo masko Perverzije, je ravno negativ Nevroze, ki jo je institucionalizirala civilizacija, temelječa na oboževanju te besede. Ravno to je — ne anarhija, ampak *kozmogonična raven* kot taka, kolikor se kot uničevanje in rekreacija celote, ki je v oblasti elementarne igre, upira vsakršni ideji o končani, ustavljeni kreaciji, odvisni od določene intencije.

Če je v sadovski pisavi nek žgoč center, potem je v temle: zanikanje vsakršne kavzalnosti, ki je, potem ko je z Naravo ovrgla Boga, navsezadnje žrtvovala Naravo nenehnemu gibanju besed, ki se podvaja in pride do vrhunca v svojem lastnem označenju: »nismo bolj odvisni od Boga kot od Narave,« pravi Sade, *»učinki morda potrebujejo vzrokov«*.

To, da se svet končno vsrka v diskurz, da je narava prikazana tako, kot da je že od nekdaj najbolj ireduktibilna kreacija kulture, da bo torej mogoče v nekem trenutku mirno zagotoviti: narava je fantazem kulture — to je brez dvoma tisto nevzdržno sámo. Kakršnakoli je že družba, v kateri smo, zadosti je, da je nekje Sadov tekst — in že nas razjeda skrivna kuga in postaja vse očitnejša, že tih zasmeh kar naprej razgalja temelje našega vedenja in trdnost *naravnega norme* je nepopravljivo omajana in spodkopana. To nas opozarja na mejo, tostran katere se odločamo sebi navkljub. Zdaj se moramo vprašati o tem opozorilu.

VZROK

Naše rojstvo se neizogibno dogaja v kulturi in ta kultura, katere smisel je v tem, da nas brzda in nas zasužnji za svoje namene, vseskoz temelji na pojmu *vzroka*. Prisiljeni smo sprejemati kot nekaj, kar je zunaj nas, kot sodnika, merilo, jamstvo, najvišjo identiteto, očetovstvo, zakon, resnico, Bit, navsezadnje kot Boga v vseh njegovih oblikah — neki vzrok, ki sta nam ga vtepla v spomin vzgoja in strah. Zato potem to kulturno stvaritev projiciramo v *realiteto*, pred katero se odpovedujemo, padamo na kolena, ne da bi se zavedali, da smo sami njeni zavezani tvorci. Postajamo stvaritve lastne stvaritve. Povsod, kjer se narava na ta način daje kot temeljna (a priori določujoč interpretacijo, namesto da bi prepustili interpretacijo njeni popolni formalni odgovornosti), tam je na delu nihilizem, nevrotični idealizem, ki pa si lahko nadene psevdomaterialistično oblačilo ali obleko obrnjenega idealizma. Človeški duh na ta način podleže posebni

in neizogibni deviaciji, specifični iluziji, ki bi jo lahko imenovali *hipostatično*, saj je hipostaza ravno v tem, da ustvarja realiteto iz fikcije. Najbolj očitna oblika te deviacije (ki je v delu v konceptu samega izvora) je seveda *religija* kot splošna oblika nevroze: toda religija sama — in vsako verovanje, vsaka mitologija, vsak filozofski sistem in a fortiori vsak »humanizem«, ki temelji na normalnosti — je možna le iz te kavzalne sile, izvirajoče iz določenega odnosa do govora, ki ga lahko takole izrazimo: iz neke besede naredim prvo besedo diskurza, zakon je zapisan zunaj mene, jaz sem le njegova začasna metafora, poseben primer splošnega »pravijo«, torej mi preostane le, da zatiram in zanikam vse, kar odkrivam zapisanega v sebi, »v svoji duši«. Kaj pa mene uči ta pisava, če je ne preoblečeni v glas zavesti? Poželenja. Poželenja, to je odsotnosti meja same, neskončne in neodgovorne energije brez pridržkov, ki mora njeno silo vsaka družba odvrniti od sebe in jo kanalizirati. Sade jasno osvetljuje ta trenutek, ko se seksualnost sprevrže v Boga. Zakon, Zavest; trenutek, ko se človek spremeni v podložno žival, katere krutost bo opravičil vzrok, ki si ga je zadal:

»Človeku je bilo od nekdaj v užitek, ko je prelival kri svojih bližnjih, in da bi se zadovoljil, je včasih prikril to strast pod plašč pravice, včasih pod plašč religije. Toda temelj, namen je bil, o tem ne gre dvomiti, presenetljivi užitek, ki ga je našel v tem.«

»Božanstvo ... to lepo pripravo je treba vselej napolniti s človeškimi krivicami.«

Ta zveza prestola in oltarja — moči in vere — je v samem temelju človeške organizacije, ki mora, če noče propasti, ukiniti poželenje in ga prekriti z vzročno besedo. Odrinjenje spolnosti je najprej odrinjenje govora: kult, kultura tukaj tesno sodelujeta. Človeška žival se postavlja tako kot najbolj privilegirano znamenje, temeljna metafora in središče smisla, ki ustreza njej: »Med vsemi prenapetostmi, v katere mora človeka pripeljati ponos, je bila brez dvoma najbolj absurdna ta, da si je drznil postaviti svoj individuum v izbran položaj.«

Od tod izhaja neskončna vrsta dvojnosti, od katerih bo najbolj aktivna dvojnost duha in materije, se pravi vsebine in vsebujočega, smisla in oblike, in naposled dobrega in zla. Kolektivna nevroza nas avtomatično odteguje od pristopa k non-kontradikciji, se pravi, posamezniku je že vnaprej onemogočeno, da bi živel svoj lastni govor, da bi se živel ne kot znamenje nečesa drugega (in bi v tem odnosu našel svojo identiteto), temveč kot znamenje samega sebe (torej sebi ne-identičen): izbere lahko le še med skupno nevrozo in perverzijo, med nevrozo ali tem, čemur pravimo »norost«.

Sade, ki hoče *razumsko* prav do korenin razgaliti to nevrozo, konstituanto človečnosti, in ki po drugi strani piše, da bi neutrudno opozarjal na gubo, v kateri se za nas skriva govor, Sade se mora torej vpisati pod znamenje perverzije, ki je delujoči negativ te nevroze in te gube. Na tem mestu moramo ohraniti izvirnost tistega, kar bomo imenovali Perverzija, in povedati, da na naši ravni označuje kratko malo reverzibilnost perverzija-nevroza[1]. Kot je Nietzsche videl v perverziji konkretno realizacijo vsega spiritualnega, tako se tudi nam teoretična misel — tista, ki je dovzetna za spreminjanje realnih pogojev misli — kaže kot neizbežno bistveno perverzna. Perverzija, to je teoretična misel sama, namreč tisto, kar je v njej razlog za praktično realizacijo. Ravno tako moramo poudariti, da ni mogoče trditi, češ da Sade na eni strani prakticira tisto, kar naj bi po drugi teoretiziral: tako bi sprejeli dualistično delitev, ki jo hoče Sade ravno porušiti. Treba je torej — ker je nevrotičen prostor tisti, v katerem se fikcija pretvarja v realnost — s pomočjo nekompromisne fikcije jasno pokazati fikcijo, v katero se zapiramo, s tem da upoštevamo raven, na kateri mislimo in živimo.

Ta raven, kot smo že rekli, je raven nevroze, instituirane besede, raven »pravijo«, to je za Sada — in tukaj je njegov prvi preobrat — norost. (»Dokler bodo ljudje, bodo norci, in dokler bodo norci, bodo bogovi, raj, pekel itd.«) Ali bolj splošno — nasprotje dobro-zlo lahko zapišemo takole:

(+) dobro (norma), to postavlja znamenja — in to smo mi — pod pokrov vzroka: smo znamenja tega vzroka, ki nam jamči realiteto,

(—) zlo (anomalija) postane nezavestno dobrega: to je vse, kar je odrinjeno in kar ogroža to substancialno realiteto.

»Perverznež«, ki ne sprejme tega spravljanja znamenj pod pokrov, lahko samo še potrjuje zlo, da bi osvobodil znamenja in dosegel brezvočni učinek poželenja. Zato je prisiljen, da napade najbolj konkretni in najbolj neovrgljivi dualizem, dualizem užitka in bolečine. Če more pokazati tako s svojim življenjem

[1] »Zelo mi je blizu misel, da bi morali perverzije, s histerijo kot njihovim negativom, imeti za sledove primitivnega seksualnega kulta, ki je bil na semitskem Orientu nemara celo religija (Moloch, Astarta).« Freud, Lettres à Fliess.

kot s svojo mislijo — zakaj njegova vloga je v tem, da dokaže njun nerazdružljivi značaj, njuno recipročno pisanje — da se bolečina drugega kot tudi njegova lastna lahko spremene v užitek, v neomejen užitek, ki zmore premagati vsa nasprotja in ki lahko spremeni vsako negativno znamenje v podvojeno pozitiviteto (kot da bi minus krat minus bilo zanj brez konca *plus*); če zmore opraviti to le na videz nemogočo, nesmiselno (ker je za nas smisel zmeraj nekaj dobrega), funkcijo, bo v temelju porušil vrsto dualizmov v vsej njeni veličini in odkril, da je njegova naloga nedoločno ponavljanje, njegovo raziskovanje pa nekakšno neprestano gibanje. Perverzneža torej zmerom ogroža ta utrujenost in strah pred označujočo nedoločnostjo, ki jo tako razgalja; vsak trenutek tvega, da bo odstopil, omagal, se spreobrnil k skupni nevrozi in od tam — to nujno sledi — k neoznačujočnosti. Izginjanju besede mora postaviti nasproti funkcijo, ki je nekakšna hieroglifična, ireduktibilna sila, ki zmore iti do konca (tako se Sadove »osebe« vpišejo v življenje ali pa so pahnjene v smrt). Perverzneževa eksistenca je torej nenehna igra »izgubi ali podvoji«, kajti umakniti se ali izgubiti na eni točki je isto kot izgubiti vse, razpoznati nevrozo na eni točki je isto kot razpoznati jo v celoti. To je situacija same nevarnosti, kajti kdor preide prepovedano, tvega več kot zakonsko kazen: tvega, da ne bo mogel prenesti, da je izgubil tisto, kar prepovedano ravno varuje; *realiteto* individua, sredstvo, s katerim ga pripoznavajo in s katerim torej pripoznava sam sebe. Res je, ta boj proti nevrozi je brezupen, a vendar ga je treba pripeljati do skrajnosti, tako da postane nekako žrtev za zmeraj, do skrajnosti, ki jo navadna »perverzija« ne bo mogla doseči, saj se bo zapičila le v nekatere fragmentarne aspekte nevrotične zakonodaje.

Resnični problem pa ni le prekršiti zakonodajo, ampak namesto Zakona postaviti sebe. Prva je le figura drugega, ravno tako kot je kriminalec ali perverznež, ki ga izzove družba, največkrat le figura gibanja, ki ga ne razume — in iz tega nerazumevanja črpata krepost in dobrota okrepitev in svoje najboljše jamstvo. Naj gre perverznež v dejanju še tako daleč, takoj ga ustavijo in vrhunec ironije je to, da s tem le utrjuje nasprotni sistem, ker ga kompenzira. Vzrok temu je, da se je ravnal po svoji strasti, namesto da bi šel do tiste točke »refleksije« in »apatije«, ki jo oznanja Sade in na kateri bo integralna monstruoznost komunicirala z neko povsem drugo stvarjo — in to je ravno ekonomija govora, ki nenehno prevrača govor nevrotične organizacije in njegovo *lažnivost* (vendar tej besedi ne dajemo moralnega, temveč neke vrste tehnični pomen).

In res, dokler zločin ni eksplicitno povezan z užitkom, ostaja v oblasti kavzalnosti: zločin seksualnega iztrošenja pa ne more biti motiviran (seksualnost ni vzrok, ker je v samem nezavestnem temelju kavzalnega procesa) in zato krepost *demotivira*, razkrinka in sterilizira diskurz vse do njegovih korenin: pred njim stoji kot sveti strah. Krepostni diskurz — in končno ves diskurz, zakaj vsak diskurz je zvezan s krepostjo — počiva na povezanosti vzrok-učinek, na motivaciji (vrednoti). Za Sada pa je, odkar gre za užitek, vse vredno, ali natančneje, vse, kar je vir užitka, je lahko začasna vrednota, objekt, ki postaja figura algebre in slovnica aktivnega kontra-govora užitka: »ne gre omahovati med dražejem in vesoljem«. Najšibkejši občutek je torej s tega stališča več vreden od katere koli predstave. To se mi razkrije, če ima telo za golo označujoče, to pa je mogoče le, če postavim najprej označujoče kot objekt zunaj njegovega pomenjenja, v vsej njegovi radikalni materialnosti. Kajti na isti način, kot zahteva zakon od posameznika, da si ustreza glede na tekst, ki je zunaj njega, da je sam sebi identičen *za nekoga drugega*, skratka, da se izenači s svojo predstavo — prav tako krepost določa diskurzu predstavljajočo vlogo. Za dobro, ki postaja, ko postavlja ekskluzivnost zavesti, podzavestno zlo, je spodbijanje predstavljajoče vloge govora enako nesmislu. Zdaj lahko razumemo, da se Sadova pustolovščina odigrava vseskoz *znotraj diskurza*: če se je treba izogniti, da bi imel diskurz vselej po definiciji prav in bi spodbijal demotivacijo zločina, potem je važno, da se ta diskurz sam prisili k molku, da o njem spregovori zločin in ga premaga onstran vsega, kar lahko od govora pričakuje. Važno je, da diskurz kot uradno besedo, a tudi kot nenehno misel vsakega posameznika v njegovem telesu, popolnoma prepoji zločin in da mu zločin postane nekakšna slepa naloga.

PRIPOVEDOVANJE

Sade se ni zameril toliko z eksplicitno apologijo zločina užitka kakor s tem, da si je upal spremeniti diskurz v dovzeten za prvino, za katero je po notranjem pravilu jezika veljalo, da je ni mogoče izreči. Morda zato, ker je enkrat za vselej jasno pokazal, da govor nima »nič povedati« in da je ekspresivnost z vsemi

svojimi oblikami odvisna od nevrotične ureditve: nenehno privzemamo to »nekaj, kar je povedati« (nekaj, kar je misliti) na predpostavki nekih temeljnih pretvarjanj in odrivanj, in kakor velja za vse naše akcije, »te povode skoraj vedno, ne da bi slutili, usmerja občutek opolzkosti«. Pripoved našega življenja je torej v službi vzroka, ki si ga dajemo, misli, ki ji služimo, avtoritete, ki bo upravičila naša dejanja. Kot pravi Sade, »prav rad delam zločine, da s tem strežem svojim strastem, vendar ne bom storil nobenega, s katerim bi služil drugim«. Prevladi »nečesa, čemur naj se služi« in »nečesa, kar je povedati« v resnici sledita ena iz druge. Obema je skupna hipostaza, za katero smo videli, da s tem, ko spreminja fikcijo realitete, okužuje realnost s tem, da jo dela metaforično v iluziji, v kateri se znajdemo v trenutku, ko je utrjena z vzrokom — da je ta realnost trdna, znana, domača, sama sebi identična. Vsak trenutek imamo pri roki idejo, odgovor, vnaprej izdelano eksplikacijo za vsak fenomen — in tako verujemo v vesoljni smisel, ki nam omogoča, da odrivamo formo z nekakšnim nenehnim »a priori«:

»Zlahka opazimo, da superiornost, ki jo dajemo duhu pred materijo ali duši pred telesom, temelji le na neznanju, v katerem tičimo glede narave te duše, medtem ko smo z materijo ali telesom bolj domači in si domišljamo, da ju poznamo in da vemo za njune gonilne sile; toda najenostavnejši gibi našega telesa so za človeka, ki o njih razmišlja, ravno tako težka uganka kakor misel.«

Absolutni Sadov ateizem in materializem sta tukaj eksemplarične pomembnosti. V naši kulturi tvorita eno tistih meja, za katere je nujno, da se jih neizprosno spominjamo — toliko neizprosneje, ker morata biti ta ateizem in ta materializem *fanatična*, če hočeta razkriti nezavestni in ponavljalni fanatizem same nevroze. Da ne bi bila še sama nevrotična, se morata nasloniti na aktivno perverzijo diskurza (semantični materializem), ki podvojuje vse realno. V tem pomenu se daje sadovska pošast — ki pa je, ne smemo pozabiti, *napisana* pošast — kot realizacija integralne literarizacije: je tista, ki govori, kar dela, in dela, kar govori — *in nikdar nič drugega*. Je tista, ki nima *obleke* in jo golota zato popolnoma pošilja nazaj k besedi. V resnici je to bolj prostor kakor oseba, prostor, kjer se skrajnosti stikajo in se nevtralizirajo v nekakšni črni eksploziji, ki je v svoji notranjosti ekstatična naslada, v zunanjosti neizprosno uničenje, konec koncev pa nekaj, kar ne sodi več v razlikovanja notranjost-zunanjost, posredovalna vez med sončnim izbruhom in uničevanjem teles, leča, ki zbira žarke užitka v eno samo točko in jim podeljuje moč, ki je toliko bolj morilska, kolikor blodnejša je — in ob vsem tem je umirjenost enaka krizi, ki se ji predaja vse do smrti. »Srce« perverzneža je torej nedoumljivo: ničesar ni, na kar bi ga lahko speljali ali s čimer bi ga mogli primerjati, zakaj srce je tisto, ki odloča, ki razlaga, ki ubija. Je brez primere, absoluten subjekt; tisto je, ki je premagalo narcisovsko ogledalo in s tem tudi vero v bratstvo s sebi enakim. Ničesar skupnega nima s komerkoli in če se ukvarja s pokolom nedolžnih, ne bo njegov užitek nič manjši, če bo ubijal *tudi* perverzneže, se pravi tako objekte kot subjekte; hoče se napotiti do meje, ki ga onstran vseh paradoksov napeljuje v vrsto vse številnejših obratov, gledaliških vrhov, kjer hoče biti v vsaki sceni tisti, ki zaobrne igro, in uživa v samem preobratu. Ta perverzija druge stopnje, ta perverzija diskurza se seveda izraža prek telesa. Če je telo postalo za jezik realno področje, če je s svoje strani govor postal *realen* za telo, potem gre zahvala Sadu, katerega pisanje nas hoče zadeti telesno, kot to pisanje zadeva telo, ki ga ima namen razrušiti, s tem da uvaja neke vrste splošno in grozljivo radiografijo. In ravno zato nas naše sodbe o Sadu sodijo, zato so njegove knjige stalna in zanesljiva past: neberljive zaradi silne jasnosti ustvarjajo pragozd popolnoma evidentnih in nerazložljivih znamenj, celota in slepa vera, ki ju mi takoj usklajamo s tistim, kar nam pokažejo, je tukaj dokaz, da jemljemo detajle iz teh knjig za te knjige same in tako del zamenjujemo s celoto. Sodniki in tožniki, vsak hip žrtve svojih odporov in fantazmov, tvegamo, da bomo izpustili plen pisave zaradi sence predstave in tako postali — krepostneži, ki ne vedo zase, perverzneži, ki objokujejo krepost — sence sadovske pisave. Ni poslednjega smisla, kakor tudi ni poslednje besede Sadovega dela ali njegove osebe, in ni hladnokrvnega branja Sada, ki bi lahko doseglo vrhunec v takšnem ali drugačnem ključu vedenja. In vendar to hladnokrvno branje lahko eksistira, če se zavemo, kaj nas samih se odigrava v vsaki besedi tega pisanja, če prenehamo nekaj precenjevati in drugo podcenjevati, če hočemo vse, kar se dogaja v skritem ali vidnem središču teh živih strani. Sade je želel, naj bo pisanje, ki nas mora spremljati brez počitka in tako totalizirati naše življenje, fikcija (roman), urejena na strog način in z logiko, ki bi dopuščala njeno natančno razkritje. S tem, da razlikujemo tri ravni organizacije: to, kar se pripoveduje kot dejanje — individualna legenda; to, kar prakticirajo in tako podvajajo poslušalci pripovedi; to, kar se misli kot teoretična utemeljitev; — s

tem, da postavlja tri pomenske ravni, na katerih se beseda, dejanje in misel delno pokrivajo znotraj globalnega gledališča, ki temelji na pisanju sramotnega — ustvarja to, kar imenuje *filozofija*, katere zakon in pravilo, formulirana z očitnim didaktičnim namenom, bosta zakon in pravilo »vse povedati«.

»LORSANGE«

Ta pripovedni sistem, ki uporablja tri reze (pripoved v pripovedi, pripoved tistega, ki potrjuje pripoved, pripoved tistega, kar misli pripoved), se dopolni v *Juliette ou les Prosperités du Vice*, katere pot je na kratko opisana tale[2]:

Nevtralno in prazno znamenje — majhna deklica — se uči (apprend) od znamenja, ki je zavestno nasprotje tistemu, kar se zdi, da je (nuna, ki je vlačuga), negacije videzov (znamenj kot predstave, se pravi učinek vzroka). Korak za korakom skušena v vseh zločinih in vseh užitkih, zaporedno prehaja v obliki prostitucije in zveze z drugimi znamenji, ki so dosegla že vse skrajnosti, figure religije, družine, zakona, krvoskrunstva, očetomorilstva, uboja otrok, kraje, sodomije, umora, bogoskrunstva, skatologije, ljudožerstva, pokola, in tako korak za korakom iz učenca postane učitelj, saj je njena zavest doživela primeren »zasuk« in dosegla popolno mojstrstvo v izničenju vsake kreposti, srečno in nadvse veselo izpolnitev pregrehe in užitka. Pripoved ni izpustila ničesar: niti ene oblike izdajstva, mučenja, sramote. Vse je bilo obrnjeno: mnenja, verovanja, čustva, občutki. Pripoved se konča s smrtjo znamenja, ki je povezano z znamenjem-pripovedovalcem, njene dvojnice (Justine, Juliettine sestre: krepost, nevroza), ki je prehodila, kot vemo — le da v obrnjenem smislu in v drugi knjigi — isti krog.

V tem tekstu, v katerem figura pripovedi, ženska, postane filter totalitete in splošnega gibanja užitka in uničenja; v kratkem *anti-vzrok*, absolutni učinek najdeta hkrati svojega operaterja: poželenje, seks, do krvi ustoličeno telo: in svoj temelj: pisanje; iz tega teksta z neizčrpno scensko materialnostjo, ki ga skušamo tukaj kratko malo predstaviti v branje, lahko izločimo štiri opazovanja, ki podčrtujejo dejstvo, da se Sade skuša v postavitvi globalne forme komunikacije:

a) *zgodovina* je odločno spremenjena v fikcijo: ni resnične, objektivne historične pripovedi. Vladarji, kralji, papeži so popisani v svoji domnevni dvoličnosti, uradni predstavniki nevroze, skrivni perverzneži; v javnosti znani po kreposti, skrivno po pregrehah. Splošna podoba Zakona (vzroka) je nevtralizirana. V isti perspektivi so imena »oseb« večidel, če pripadajo aktivnim podobam pripovedi, mitološka in kot izzvana iz jezika samega — in kažejo na ta način, včasih kar ironično, da v resnici jezik opravlja dispozicijo realnosti:

Noirceuil (noir-seuil: on nas vpelje v stržen grozotnosti)
Saint-Fond (fond-sacré, govoril bo o peklu)
Clairwil (clair-vouloir, pouči Julietto)
Durand (ce qui dure, čarovnica, ki obvladuje skrivnosti trajanja)
Finančnik: Mondor
Tolovaj: Brisa-Testa
Olympe (umre v vulkanu)
Lorsange (l'or, sang, ange)
Nuna: Delbene (z dušo, črno kot ebenovina — de l'ebène)

In tudi ni odveč, če opozorimo, da se začenjata imeni Justine in Juliette z isto začetnico in da gre za dve ženski imeni, izvedeni iz moških; prvo gotovo evocira pravo, pravico; drugo stoji na predpostavki ne le *Romea in Julije*, ampak tudi Rousseaujeve Julije ali Novele Heloise; Rousseau, avtor Vzgoje, Naravnega izvora, Dobrega, svete Notranjosti, Govora, Individualnosti in Književnih del s čudovitimi konci, skratka predstavnik Nevroze same (Saint-Fond na isti način ustreza Saint-Preuxu, Clairwil Clairi): tako je razkrinkana tudi zgodovina literature.

b) *denar* igra bistveno vlogo: Sade ne gre v fantastiko, ampak postavi svojo pripoved v stržen konkretnega. Ekonomija, interes sta v temelju obnašanja, verovanj, nevroznih sistemov. Perverzija ne sme tega nikdar pozabiti in ne sme trditi ali storiti ničesar, kar ne bi cinično razkrivalo te ravni vrednote (Juliette bo mimogrede opozorila papeža, kako se zdita bogastvo Vatikana in Kristusovo uboštvo dve protislovni realnosti). Perverznež uporablja logiko brez napak: od stavka do stavka je treba razkriti, kako diskurz dobrega temelji na slabi vesti.

---

[2] Dve glavni Sadovi nadaljevanji sta *les 120 Journées de Sodome* in *Juliette;* prva je pomenska matrica druge. V *les 120 Journées* sta prostor in čas zaprta, dana vnaprej in sistematično izčrpana skoz telesa. Tej (teatralični) *kondenzaciji* odgovarjata razširjenje in *premestitev* Juliette, dialektični učinek *pripovedi*.

c) *družba* je postavljena v središče vsake ideologije. Sade vztraja na ugotovitvi, da je družba dejstvo (delo) »jezika«, poljubna organizacija verovanj, predpisov, običajev, ki jih v drugih družbah zanikajo (število navedenih primerov je že kar etnološko obsežno in natančno). Sadova Enciklopedija kot univerzalni — in atemporalni — projekt izničuje Enciklopedijo »razsvetljencev«, ki je omejena na en sam tip mehaničnega in naturalističnega branja.

Po drugi strani pa so izdelani projekti preobrnjenih in skrivnih družb. Na dnu zaprtih hiš in izgubljenih gradov, kjer se dogaja pripoved perverzije, se neti totalna subverzija: perverzni tekst, ki ga nevroza zapira v ječe ali knjige, jo obkroža in zapira zgolj z močjo pripovedovanja. Pekel postaja doživljanje raja, ječa: svet, knjiga: realnost.

d) *znanost:* Sadov tekst mora razbiti vsako praznoverje in se zato daje kot zaveznik znanosti. Toda znanost lahko, ne da bi vedela, družbeno postane zapornica praznoverja (znanstvenik je pogosto puritanski otrok). In zato je edina »znanstvena« oseba Sadovega pripovedovanja, pa čeprav je to čudno in paradoksno, *magija* (ki jo predpostavlja posrednica Durand); magija, praktično poznavanje »naravnih skrivnosti« (se pravi dejstva, da narave ni), ki jih tudi dosegajo s korelacijo znanja in seksualnosti. Zbliževanje teles in njihova recipročna spreminjanja izhajajo hkrati iz bordela in laboratorija. Tukaj je, to naj povemo, eden najbolj pretresljivih odlomkov v sadovskem tekstu; njegova najbolj središčna točka, najbolj prosojna, najbolj ranljiva: potovanje filozofije v stržen materije in zločina se ne zgodi samo s transgresijo družbenih in »naravnih« zakonov, ampak z neke vrste razgaljenim notranjim *telesom*, ki nas s hipnim aktiviranjem metonimije poželenja pripelje — niti ene slike ni, ki postopoma ne bi postala ubijalska obscenost; ni je besede, ki bi ne dobila moči krča — v analogen vrtinec, kjer se tekstura vzrok-učinek razvije, pospeši in se pijano vpiše (beseda, ki s tem, da vzbudi oblak dima, prikliče zračno vilo; impersonalni spol, ki je Bog; prikazen in krvavo in strupeno razdejanje teles, za katere znotraj same pripovedi ne vemo več, ali so fiktivna ali realna; besnenje žensk, ki izrujejo srca svojim žrtvam in se valjajo med njihovimi ostanki; prah, ki odpre in pretrese zemljo, da se o belem dnevu prikaže pokopališče kosti; skupno dihanje življenja in smrti, ki sta postala dvojčka): »Misterij in zabava, pravi Durand, sta tukaj v svojem središču.«

Tako je na koncu pripovedi, ki se sama nad sabo zapre — in s tem trenutkom oznanja, da mora filozofija »vse povedati«, pripoved, ki, kot smo videli, odgovarja naslednji shemi:

1. Pripoved → pripoved — praksa — teorija.

2. Pisava → beseda (individualni pripovedovalec) — scena (telesa, dejanja, skupnost pisanja) — komentar (misel, impersonalnost, univerzalnost, kultura).

(struktura, ki se ravna po temeljni disimetriji, saj je pripoved zmeraj že pripoved, pisava zmerom znova pisava, odpravljena v zvezi z nedefinirano celoto znamenj),

realnost je popolnoma na razpolago fikciji, ki se kaže, kot da bi jo nenehno upravljala za kulisami. *Glas* zavesti je odstopil mesto PISAVI poželenja. Prešli smo, kot je to hotel Sade, ko je citiral Lukreca, v »ozadje prizorišča življenja«.

ZLOČIN

Ta »prehod« zahteva od sadovskega junaka, da mu nikdar ne zmanjka moči, da bi »šel do skrajnih meja«. Ker sta ga utrdila teorija in kar najbolj trd primer, mora na praktičen način premostiti odpor (in se ne zadovoljiti z intelektualnim priznanjem, ki bi puščalo nedotaknjeno odrivanje), mora razumeti, da je največji užitek hkrati zavest in izguba zavesti. Sadovo uganko najdemo jasno razvidno in skrito v tem Juliettinem stavku: »Situacija zavesti ima pred drugimi afekcijami duše to posebnost, *da se izniči, če jo množimo.*« To delo spominja na početje, ki išče ponoven dotik z elementarno silo jezika, kakršne smrt — ta smrt, katere točko na begu predstavlja nevroza — ne more zapoditi v beg. Za nekaj časa identificiran z »naravo«, ki jo Sade precizira kot »življenje ji omogoča smrt«; ko je iz občutka naredil odločilno sodbo (»vse sodim po občutkih«); dejanje sadovskega junaka postane prostovoljna figura *ponavljanja*, neprestani prehod iz nadzavestnega k zavestnemu prek načela užitka, ki neprestano nasprotuje načelu realitete vzroka. Cilj je v resnici to, da vzdolž »nevidne verige, ki veže vsa bitja«, prideš do nebrižnega stržena nenehnega gibanja seks-govor. Carstvo vzroka je tako vselej razgaljeno in razrušeno. To kraljestvo je v resnici območje nezavestnega ponavljanja, ki pod obliko razširjenja prostora preprečuje »naravi«, da bi

ustvarila »nove figure« in ki se s tem, da ne priznava ustvarjalne moči temelja, brez konca zadržuje v istih formah. Za Sada pa, ki se priključuje najbolj radikalnemu atomizmu, so bile kombinacije, katerih rezultat smo, kratko malo »slučajne« in »lansirane«, in figure, ki smo, so torej od tistega trenutka, ko jih je kultura »izfigurirala«, odtrgane od svojega temelja in od njega različne. Človek, ki ga je »izfigurirala« kultura, je absolutno ločen od narave, in kar hoče obdržati, je poljubna figuracija, ki dela iz njega navadnega statista v vesoljnem gledališču, kateremu pa potem zanika tudi eksistenco s tem, da iznajde kavzaliteto, in s tem, da si človek domišlja, da je bil »zaželen« in da je torej njegova eksistenca — *abstrakcija, ki jo je ustvarila seksualnost* — zato dobro, njegova smrt pa zlo:

»Nikdar ne pozabite, je rekel papež, da ni realnega uničenja: da smrt v resnici ni smrt, da fizično in filozofično ni drugega kot neka sprememba materije, v kateri aktivni princip ali, če hočete, princip gibanja nikdar ne neha delovati, čeprav deluje na manj očiten način. Človekovo rojstvo torej ni začetek njegove eksistence, kakor smrt ni njen konec; in mati, ki ga rodi, mu nič bolj ne daruje življenja, kot mu morilec ne zada smrti; ona ustvari neko vrsto materije, ki je urejena na tak in tak način; on ustvari možnost, da se rodi drugačna materija — in tako oba ustvarjata.

Nič se ne rodi, nič se bistveno ne uniči, vse je le akcija in reakcija materije, to so morski valovi, ki se vsak trenutek vzpenjajo in pogrezajo, ne da bi pri tem količina vode doživela kakšno izgubo ali pridobila na količini. To je neprestano gibanje, ki je že od nekdaj in ki bo zmeraj in katerega glavni nosilci postajamo zaradi svojih pregreh in kreposti, ne da bi o tem slutili.«

Tukaj se v Sadovem tekstu dotikamo tistega, kar bomo za začetek imenovali kozmogonična raven — ravno tista, ki jo hoče naša kultura odpraviti in pozabiti. Ta raven na cikličen način oživlja kaos, iz katerega je izšel vsak red, anarhijo, ki je fatalno pred vsakim zakonom, profanacijo vsakega sistema, ki se ukorenini v začetnem neredu, samo neodgovornost igre sveta. Tukaj kultura v načelu doseže svojo poljubnost, svoje ustvarjalno jecljanje. Misel, ki je nevzdržna za našo misel in ki se zdi kot absolutna profanacija. Toda razumeti moramo, da Sadova profanacija ne meri na sveto — ampak na sveto, ki je že profanirano z antropomorfično sakralizacijo, institucionirano sveto in zato kot sveto tudi odpravljeno (Bit, Bog, Zakon, Razum: *z veliko začetnico*). Tako da ta profanacija konstituira sveto dejanje *par excellence*, da spet postavlja v vprašljivost vse, kar se kaže kot nevprašljivo in se v tej nevprašljivosti naseljuje, uničenje te *»zaustavitve znamenj«*, ki naj bi se v identiteti ujemala sama s seboj, zaustavitev in odrevenelost, s katero smo konstituivno zvezani po svoji eksistenci. Svetemu, ki ga je izpraznilo Dobro, stoji nasproti afirmacija božanskega Zla, in ravno to mora Saint-Fond očitati malce prenagljenemu in malce preveč udobnemu Juliettinemu ateizmu. Vendar je to pobožanstvenje zla zgolj nujen del ateološkega dejanja, ki hoče biti takšno sveto, kakršnega ne bo mogoče sakralizirati. Ker je sveto dejanje *s pogojem, da se nikoli ne kaže kot sveto* — in seka to sveto z nekakšno semantično arheologijo, z anamnezo, ki poustvarja okoliščine sakralizacije, da bi jih potem presegla (in ravno zato se mora ateizem držati čim bliže možnosti, po kateri je »Bog«, namesto da bi vztrajal pri togi negaciji) — je to dejanje ambivalentno in tako bomo na eni strani imeli neprijetnosti ekspresije (vzročnosti), na drugi pa ugodnosti pisave (učinka brez vzrokov). Če vselej, kadar postavljamo vzrok, zatiramo poželenje — potem moramo izbirati med čisto zavestjo realnosti, ki je fikcija, in pojemanjem zavesti, ki iz fikcije napravlja realnost in spreminja zavestno realnost v fikcijo. Glede na krepostno in nesrečno kodifikacijo kaže greh na metamorfozo označujočega, na pravo polisemijo realnega — in ravno žensko znamenje, *znamenje, ki v svetu Zakona nima besede*, mora biti nosilec njegove prevratne energije. Zares, ko bi ne bila ženska njegova figura, bi ta preobrat ne bil zapisan v redu stvari, ta proces pa se mora razkriti ravno na dnu, v samem strženu tega reda. Kaznujoča strela, ki na koncu Juliette ubije nevrozo, to je Justino, končuje sadovsko pripovedovanje in ga krepeni v mitično brezčasnost. Ta blisk je paraf pisave, ki brez konca sklepa dualizem med dobrim in zlim, ta blisk naznanja odločitev za »vse povedati«, ki si jo Perverzija postavlja za svojo nalogo.

Kajti Sade piše. Če uprizarja tekmo med krepostjo in grehom in naklanja zmago grehu, na neki točki ta zmaga tako temeljito odtehta neizbežno zatiranje krepostnega diskurza, da postaja glavni zločin, tekst, tako silna krivda, da je v tej svoji silnosti že nedolžen in božanski. Edinole tekst (zločin proti vzroku) je navsezadnje *nesimetrična* rešitev, ki premaguje dualizem in protislovnost.

Če pot našega razmišljanja še enkrat povzamemo:

— krepost je diskurzu pripisovala reprezentativno vlogo,

— greh je to vlogo zanikal, vendar je še zmerom lahko deloval kot kompenzacija,

— preseganje je možno samo skozi pisavo, ki postane prostor neskončne afirmacije, z drugimi besedami: ki (kot poželenje) pošilja le k samemu sebi in izvršuje ta najhujši zločin (popolnejši od zločina, ki na neki način še priznava zakon), da spreminja realnost v aktivno fikcijo, ki s svojo silovitostjo nenehno razgalja svet dobrega in zla.

Clairwil pravi: »Hotela bi odkriti zločin, ki bi s svojim učinkom nenehno deloval, tudi takrat, ko bi sama že mirovala — tako da bi v mojem življenju ne bilo niti enega trenutka, celo med spanjem ne — da bi ne povzročala nereda in da bi lahko ta nered postal tako vsesplošen, da bi povzročil tako temeljito izprijenost ali tako vsestransko zmedo, da bi učinek vsega tega trajal še po koncu mojega življenja.«

Eno redkih estetičnih načel, s katerim se Sade očitno strinja, je načelo, ki ga po svoje prirejenega povzema po Aristotelu:

»Aristotel v svoji Poetiki pravi, naj bosta cilj in naloga pesnika, da nas ozdravi strahu in sočutja, ki ju ima za vir vseh človekovih nesreč; lahko bi dodali še — vseh njegovih grehov.«

Pisati z edinim namenom, da nenehno rušiš pravila, verovanja, ki prikrivajo pisavo poželenja, pisati ne zato, da bi izražal ali predstavljal (razen če ne gre za verigo praznoverja, »vzrokov«, »literature« v nevrotičnem smislu, to je tiste, ki se hoče vselej nanašati na neki zunanji realni ali imaginarni svet, na neko resnico, ki bi bila njen dvojnik, smisel, ki bi bil že pred njo) — ampak da bi tako krepost kakor greh in njuno zavezništvo porušil z zločinom, ki bi bil v tolikšni meri svoj lastni vzrok in posledica, da ga ni mogoče več karakterizirati; pisati je torej zločin tako za krepost kot za zločin.

edicija OHO

TOPOGRAFSKA SERIJA

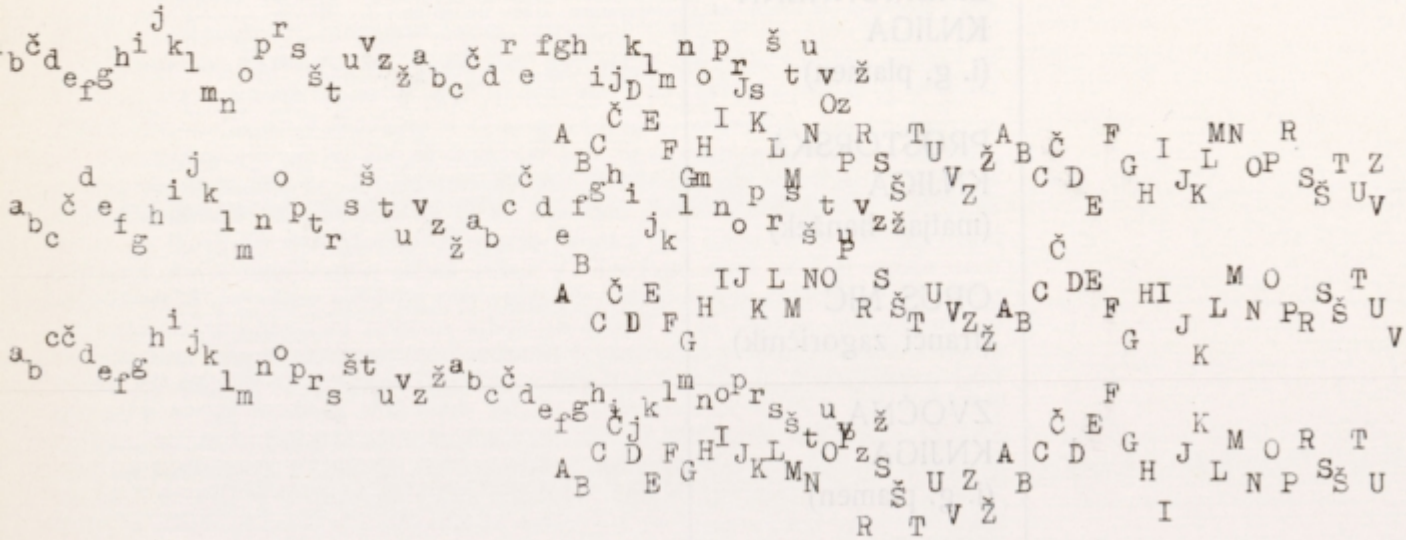
EMBRIONALNA KNJIGA
(i. g. plamen)

PROSTORSKA KNJIGA
(matjaž hanžek)

OPUS NIČ
(franci zagoričnik)

ZVOČNA KNJIGA
(i. g. plamen)

Naško Križnar



a b c č d e f g h i j k l m n o p r s š t u v z ž a b c č d e f g h i j k l m n o p r s š t u v z ž a b c č d

A B C Č D E F G H I J K L M N O P R S Š T U V Z Ž A B C Č D E F G H I J K L M N O P R S Š T U CZ Ž A B C Č D E F G H I J K L M N OP R S T Š UV Z Ž A B Č C

abcčdefghijklmnoprsštuvzžabcčdefghijklmnoprsštuvzžabcčdefghijklmnoprsštuvzžabcč

gladina

edicija OHO

SERIJA ŠKATLIC

115 IZVODOV
(dreja rotar)

116 IZVODOV
(marko pogačnik)

117 IZVODOV
(matjaž hanžek)

118 IZVODOV
(marko pogačnik,
i. g. plamen)

119 IZVODOV
(milenko
matanović)

NOVO:

114 IZVODOV
(milenko
matanović)

Iztok Geister

Svet je ujet v mreži. Shema horizontalne vrste je ABC (različne stvari). Shema vertikalne vrste je AAA (enake stvari). Shema osnovne strukture sveta je

ABC
ABC
ABC

ki je magična formula in kot taka do temeljev dinamična. Funkcija njene dinamike je DIFERENTIA kot različnost stvari.

Razmerja različnosti razlagajo enakost. Razlagajo jo do specifične enosti, merjene v različnosti. Naloga umetnosti je ustvarjati red, v katerem bo razvidna diferencia specifica.

Umetnost prehiteva naravo, je pa ne presega, ker je premalo umetnikov in preveč reprodukcionistov. V naravi ni reprodukcionistov. Človeške in naravne stvari enako so.

Ko govorita dve stvari z imenom človek, to ni govor stvari (govor govora). Stvari sta ta trenutek disfunkciji. Funkcionirajo (ujemajo se) besede. Razmerje znakov. Razumevanje znamenj ni razmerje znamenj, je le človekov odnos do njih. Govor znamenj (pomen pomena) se ne vrača k znaku.

Ali je govor uporaben za presojo umetniških del? Vzemimo za primer pojmovni sklop, ki ga v govoru zaznamuje ime racionalno. Najprej velja pogledati, kakšna je običajna opredelitev pojmovnega sklopa racionalno, ali je uporaben za presojo estetskih objektov ali ne. V običajnem pomenu besede gre najprej za osvoboditev od vsega psihološkega balasta, potem gre za urejenost, konstrukcijo, sistematizacijo, za načelno kar se da objektivno diferenciacijo. Potem je nasproti racionalnemu tudi organsko in sicer v tistem delu pomena, ki imenuje organsko nastavljeno na odziv naravnemu in je uporabljeno tako, da more s pomočjo svojega pomena opredeljevati konstruirano stvar glede na takšno, ki ji je iskati izvor v prvotno zastavljenih oblikah, kakor jih more sprožiti kakšno naravno delovanje. Organsko je v tem svojem položaju — razumljivo je, da se pomenska ozadja pojmovnega sklopa organsko menjajo glede na različne namene uporabe — v zvezi z bolj neposredno zaznavo kot racionalno, je prvotnejše, neustavljivo, in kadar gre za opredeljevanje racionalnega, tudi brezpogojno. Edine spremembe ustvarja spremenjena uporaba. Če zasledujemo v govoru ime organske forme, nam je jasno, da je nastala takšna primerjava na osnovi že razvidnih pojmovnih sklopov, ki so se oblikovali ob že znanih govornih imenih, in da so omenjene forme v takšni zvezi z organskimi (s tistimi, ki so prvotno imenovane), da je njihova ponovna uporaba, ki jo izvedemo s pomočjo spomina, znova obudila tisti miselni sklop, ki je že bil poimenovan. Urejanje vidnega z imenom organsko nas vpelje v poseben svet govornih form. Pri tem pa je organsko imenovano kot neko prvotnejše znamenje, kot rezultanta miselnega procesa, ki je že bil dan v opazovanje, ki je nastala pred samo opredelitvijo in ki je že vnaprej vedel, kam sodi. Takšno sklepanje nas kaj hitro spelje v območje simbolnih form, ki opredeljujejo vse, kar je v posebni spoznavni strukturi, ki jo tvorijo same »racionalno« organizirane forme: temeljne oblike te strukture se imenujejo apriorne forme. (Ernst Cassirer: Die Philosophie der symbolischen Formen, Berlin 1923.) Tako ne more biti v govoru nobene brezpomenske forme, vse so obtežene z nujnimi miselnimi sklopi, s simbolnimi pomeni, ki so nujni toliko, kolikor so neprestano vse spremembe govora strogo pomenske. Govor je torej objektivizacija pomena, oziroma pomenskega sklopa, ki ga ime nosi s seboj. Opredelitev pomenskega sklopa znotraj govora pa ima matematično obeležje: to je proces vizualizacije miselnih postopkov — nastanejo prave matematične formulacije premikanja imena v govoru — ki so potem na videz zaznamovani z ustreznimi govornimi znamenji. Iluzionizem pomena nastaja ob vizualizaciji govora. Govor ne ustreza povsem pomenskemu sklopu, saj ga ne more zamenjati v eno samo pomensko strugo, zato se pomen razširi, presvetli govorno znamenje, svoje ime, in znajdemo se v neprijetnem položaju, ko bi bilo treba za kolikor toliko zadovoljivo razumevanje besede, zapisane v članku, pred zapisom objaviti poseben slovar pomenskega zoženja posameznih imen. Negotovo področje je torej območje govora, vizualizacije in odslikave pomenskega sklopa. Neposredno razmerje tvorita le govor in vizualizacija, pomenski sklop pa je govorna konstrukcija, ki se spreminja in je od uporabe do uporabe drugačna. Nastane pa le na osnovi prvotne zmožnosti govora, da se preko vizualizacije organizira v obsežnejšo miselno enoto, kjer se enoten pomen razprši po posameznih delih. Govor je popolna ureditev videnega. Umevanje tega stavka utrdimo s predpostavko, da so se vse forme kulture dogajale skozi govor, ki je urejal vizualno zmedo zgodovinskega materiala. Vse posamezne forme, od najmanjše miselne enote, prvotne »enostavne« pripovedi, pa vse do zapletene oblike traktata, ki jo je omogočila funkcionalizacija pomenskega sklopa, so lahko nastale le kot deli temeljitejšega medija — govora. Organizacija govora je uresničenje vizualizacije njegove strukture. To je ena plat. Po drugi strani pa govor sistematizira z dejanjem vizualizacije predmetni svet. Skozi odločanje o videnem se vleče »pripoved«, ki omogoča vizualizaciji njeno uresničenje, obenem pa se razkriva tudi dvojnost te namere: govor in vizualizacija si sledita v paralelnih linijah. Zaradi takšnega položaja je tudi povsem nemogoče sklepati o prvenstveni opredelitvi. Iluzionizem besedovanja se pričenja tam, kjer izjavljamo identiteto videza z govorom, videnega s poimenovanim. Ponuja se nam naslednja možnost: videno je le po tem, da je poimenovano. Tega, česar ne moremo poimenovati, ni. To pa, kar moremo poimenovati, je nastalo kot »materializacija ideje« tako, da se je le-ta vizualizirala. Takšna objektivizacija duha konkretizira miselni tok na način vizualizacije. (Hans Reichenbach: The Philosophy of Space and Time, New York 1957.) Govor je sicer res po videzu v zaostanku za svojim videnjem, saj se dozdeva, da le sledi v neverjetni naglici izvedeni vizualizaciji, vendar je po poimenovalni plati hitrost videnja precej drugačna: prvotni princip je bujenje govora, ki nastaja kot miselni tok — lahko je čisto mirno osvetljen kot matematična formula, fizikalni obrazec, to sploh ne opredeljuje

govornosti te prvotne strukture — katerega ustavljamo v posameznih trenutkih, da ga razberemo. (Upam, da je dovolj razvidno, da ne gre za nikakršno čez ves svet plavajočo moro predestinativnega duha!) Tako je vizualizacija tista, ki omogoča osvetlitev in razbranje ter poslušanje tega glasu, vendar te vizualizacije nikoli ne bi bilo, če se ne bi pred tem zbudila moč govora. A oboje je v navidezni (ta trenutek mehansko še nepreračunani) zvezi, kar nam daje občutek iluzionističnega verovanja v enoplastnost videnega in »njegovega« poimenovanja. Reichenbach ugotavlja, da so vizualne strukture predvsem logične strukture in da hranijo v sebi razumevanje slojevitosti govora. Lahko se pojavljajo kot najenostavnejši prenosi primarnega spodbudila govora (protokolarne linije, pomenske enoznačnosti) ali pa kot konstrukcije, sistemi. Vendar so te vizualizacije le simbolični prenosi konkretnega dejstva miselnega toka in se vizualizirajo le kot modeli, ki jih lahko uporabljamo in so nam na voljo, kadar gre npr. za primerjavo. Vizualizacija je torej osnovna nujnost mišljenja, saj premika položaj neopisanega, abstraktnega v stanje modela, ki je že zaznamovalna struktura. Vizualizacija je — v ciljnem pomenu besede — modus govora. To je tudi stališče tistega dela sodobnih avtorjev estetskih objektov, zbranih predvsem okrog newyorškega Anonimo Magazin, in psihologa percepcije Adalberta Amesa, ki ugotavljajo, da ni namen vizualne umetnosti v preučevanju tistih konstrukcij v jeziku ali matematiki, ki jim ni mogoče najti ustreznih imen, ampak da slučajna podobnost likovnega upodabljanja s čisto matematičnimi ali fizikalnimi formami, ki so nastale ob poskusih, ki niso imeli nikakršnih umetniških intencij, potrjuje modalnost vizualizacije miselnega poteka. Stojimo sredi polja, ki je zaznamovano s sledečo miselno telovadbo: če že naj bo videno prvotno, pa je govor tisti, ki to videno izreka. Če pa govor izreka videno, je videno šele po oblikovalnih možnostih govora. Govor razrešuje vizualni kaos ikonosfere. Vizualizacija, ki omogoča model govoru, pa je tista, ki v resnici poimenuje oziroma razvije poimenovalne možnosti neposrednega izrekanja videnega. Mnenje o nedvomni prevladi videnega, ki doživlja svojo popolno identičnost v govorni formi, je torej močno vprašljivo. Na tej meji pa se pričenja analitični tip ogledovanja. Predvsem razgrne vizualizacija lestvico možnosti, ki jih posamezno ime more zaznamovati. V poimenovanju bi vladala popolna zmeda, če ne bi bilo takšne vrste vizualizacije. Potrebno pa je ločiti zmedo, ki nastaja ob (razvidni) istoznačnosti različnih imen (do takšnih zmešnjav pride po navadi po historičnih poteh, ko se »zven« neke besede bere na različne načine) in pa zmedo, ki nastaja ob prvotnem namenu imenovanja: ta zmeda je notrina določenega dela govorne strukture in je prikazana s presekom vizualizacije; poimenovanja na tej črti pripadajo istemu imenu. Potem pa se takšna atomska individualizacija delcev govora vizualizira v model, ki v izgovoru dobi tudi konkretno ime. Po vizualizaciji se dogaja tudi drug proces, to je urbanizacija teh imen, privajenost, bi lahko rekli temu. Imena morejo tako zaznamovati določen pomenski sklop. Po čisto likovni plati pa je moč ugotoviti, da se tudi vizualizacija teh imen steka v skupno polje: formalno so izdelki, grafični prikazi matematika povsem podobni umetnikovim, ki razvija svojo ustvarjalnost na enaki liniji vizualizacije določenih (smiselno vizualiziranih) miselnih enot. V ilustracijo takih razglabljanj največkrat omenjajo ime Nicolasa Schöfferja in pa njegovo sodelovanje z Philipsovimi inženirji. Če se sedaj obrnemo k sliki in jo razslojujemo s pomočjo govora, bomo videli (govorili) analizo govora. V govoru se izoblikujejo pomenske vertikale videnega, tiste konstrukcije, ki jih sestavljamo s pomočjo vizualizacije v modele govora. Da pa bi lažje opravljali takšno ogledovanje (skozi govor), je razumljivo in značilno, da si izberemo vrednostno lestvico, estetski kanon, kar vse bomo poimenovali z imenom pred-videno. To pa zaradi tega, ker nastopa govor kot predznak za videno. In naprej: po percepciji izvedemo konstrukcijo, ki obrne na glavo naše prvotno mnenje, da je primarna oblika videti-govoriti. Zakaj nikoli ne dosežemo izjave percepcije, marveč venomer le izjave konstrukcije, ki preseva deviškost percepcije. Atomizacija govora je morebiti še del percepcije, toda besedna konstrukcija je že miselni sklop, ki zajame s pomočjo svoje »slike« (model po vizualizaciji) tudi videno, sliko. Konstrukcija organizira pomenske sklope. Z njeno pomočjo nastajajo tudi razmejevanja med posameznimi miselnimi sklopi. Pred-videnost torej postavlja najprej dejstvo, da je videno poimenovano po konstrukciji in ne po percepciji. Racionalno, ime, ki smo ga rabili na začetku, je torej že kar lepo odmaknjeno od percepcije in ga ni niti mogoče več zbiti v tako ozko umevanje, da bi lahko postalo znak, ob katerem bi se razvrščal slikovni material. Če pa le s takšnim poznavanjem vsakega imena sistematiziramo videno (znova kot kritično razporeditev produkcije vizualne umetnosti), se znajdemo v iluzionistični situaciji, tokrat na ravni funkcionalne estetike. Zakaj s takšno analizo videnega moremo doseči le vedenje o urbanizirani celoti

pomenov. Gledanje poteka kot govorno razslojevanje videnega: v katerikoli smeri poteka, vseeno v kateri, opredeljuje ga isto dogajanje → posamezne pomenske enote, nastale kot izziv možnosti, da se sprošča govor, se ustavijo, in tako otrple jih je mogoče sestaviti v skupnost. Ob tem se po govoru spominjamo tudi drugačnih možnosti, drugačnih »razumevanj«, vse to pa je nastalo kot pred-videna pomenska struktura. Ime za videno je že bilo pripravljeno. Estetika ikonosfere, saj gre za sočasno umetnost, je potemtakem način govora, ki je sestavljen tako zaradi namenske sistematizacije neurejene umetniške produkcije. Poleg tega pa se je, spet po zaslugi nadvlade govora, začela ukvarjati z načeli, ki vizualizirajo intelektualne igre govora (estetski kanoni), ki postavljajo načela načinu poimenovanja in ki skušajo usmerjati modele vizualizacije. To pa je področje fantazije, domiselnosti, ki najprej samo usmerja izvlečke iz posameznih nivojev vertikale analitičnega ogledovanja v nove oziroma modificirane pomene, potem pa tudi kombinirana imena, vse od oblik, kot jih ponuja estetska zakonodaja, pa do intelektualno nerazgibane afrodizične »igre«. Torej: ime ne dosega identitete z videnim, temveč kot govorna struktura le iluzijo. Za iluzijo potrebujemo isti nivo za oboje postopkov (ime in videno), vendar dvoje poimenovanj, ki se pokrivata. Vizualizacija govora k imenu je iluzionistični postopek, kjer se ime odbira na vizualiziranem modelu (v govoru). Nemoč poimenovanja percepcije je spravila v tek psihologe percepcije, ki sedaj s stroji kot je R.A.C.I.N.A.C. zadihani pregledujejo nasledstvo Gutenberga in ga spreminjajo v nepovedne vizualne fenomene.

Franci Zagoričnik: Don Quijote

veter na mlin se obrača
v glavi se obrača velikan
na veter glava na mlin

don don tihi don
se obrača mlin v glavi
spod zgor zgor spod
se obrača glava čas
vsi časi naenkrat
zgor spod spod zgor

besede v veter veter v
zdrob črepinje v kamen
zdrob črepinje se obrača
na veter veter se obrača
na glavo čas se obrača

na glavo črepinja beseda
beseda mlin velikan ve
ter don nepremični ka
zavci časa se obračajo v
črepinje tem bolj glava

tem bolj don na veter
veter na mlin glava na
kamen naš vsakdanji kruh
naš kruh vsakdanji kamen
naš vsakdanji kamen-kruh

don mlin mlina obrat
obrata brat vetra veter-
-brat veter-sestra-brat

don kihot do pozne ure
obračanje branje vrtenje
podolgem počez gor dol

glava v glavi vetra
kamen v kamnu reke
v reki školjke v školjki
besed obrat obrata re
ka-kamen školjke se
stra-sestre sestra kamna

glava sestre školjke re
ka obrat glave glava
brat vetra gor počez
dol podolgem don dona
do poznega kamna besed

kamna zanamca dona
zanamca donave save
kokre kokrice zanamca
balkana jugobalkana
jugoslovenije gorenjske
zakritega s karavankami

zanamca kamna z napisom
v jeziku kamna in reke

jezik mivke odplavljenih
prostorov jezik praznine
jezik šalotke izumrli jezik
boba jezik mladosti jezik
dob ki so odšle na druge
otoke med druga bitja in

nebitja otoke prihodnjih
celin celine prihodnjih poto
pov in nazaj v mivko
izumrle mladosti v jezik

brez besed besed v pomene
brez pomenov pomenov in

kar tako kruh poceni
margarina slivova marme
lada in čaj čas dela in
čas počitka popoldne čukova
jama in fazani udin boršt

srne in divje čebele poletna
nevihta diana peneča kopel
sayonara vaše ekslu
zivno milo narta sulfo šam

pon subrina za hitro regene
racijo poškodovanih las naj
več berem delo pavliha list
za pametne slovence don

kihot pa ne kaj je to de
belih knjig ne maram živ

pri založbi
OBZORJA
izide
ALMANAH
avantgardne
slovenske
umetnosti

PERICARŽERACIREP

NOVO:

NAMEN
PELERINE
(tomaž šalamun)

PEGAM
IN
LAMBERGAR
(i. g. plamen,
marko pogačnik)

pri čevljarju:
obuto kopito

pri mesarju:
sezut konj

čevljar popravlja čevlje
pediker popravlja noge

čevljar je obut
pediker mu ni kos

noga se poti
čevelj je moker

na cesti dežuje
v čevlju je suho

cokle so doma na Holandskem
doma so cokle na podstrehi

hiša je pod streho
noge so v kleti

čevelj je narejen po nogi
noga je večja ali manjša

noga je narejena po čevlju
čevelj je ravno pravšnji

čevlji Bonnie and Clyde
so mi zelo všeč

levi in desni čevelj
sta kakor Bonnie and Clyde

poezija o čevlju
in poezija o nogi

predpostavlja čevelj
in predpostavlja nogo

pohojena noga
boli človeka

pohojen čevelj
ne boli nikogar


SUPERLONG
filter
filter

Michael McClure: Brada

JEAN HARLOW
BILLY THE KID

HARLOW in BILLY THE KID nosita majhni bradi iz natrganega belega svilenega papirja.
HARLOW ima svojo tradicionalno pričesko. Oblečena je v bledomodro haljo s perjem na rokavih.
BILLY THE KID je oblečen v srajco, tesne hlače in škornje.
Sceno predstavljata dva stola in miza, prekrita s kožuhovino. Na vse to sije oranžna luč.

HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz.
THE KID: O ja!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako prideš na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz.
THE KID: O ja! *(Pavza. Jo zgrabi za laket.)* IMAM TE!
HARLOW: To je utvara.
THE KID *(ji stiska laket in ga dvigne)*:Hočeš reči. da to meso nisi ti?
HARLOW: No, kaj misliš?
THE KID: Kako ti pride na misel, da si tako lepa?
HARLOW: No . . . moja stegna . . . moj glas . . .
THE KID: Kaj pa tvoji lasje?
HARLOW: No, kaj misliš?
THE KID: Tvoji lasje so narejeni v epruveti.
HARLOW: Poln si dreka! Moji lasje so lepi in niso bili narejeni v nobeni epruveti — takšni so pač.
THE KID: Pokaži mi svoje otroške fotografije.
HARLOW: Znorel si! Zakaj?
THE KID: Da si ogledam tvoje lase!
HARLOW: Pa si RES ljubosumen.
THE KID: Polna si dreka!
HARLOW: Plavi so — brez skrbi! Kozje zobe imaš!
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Ti bi bil rad lep! Mogoče bi hotel biti celo ljubek! Lase nosiš dol do ramen. Mogoče bi bil rad otročiček!
THE KID *(jo zgrabi za laket, ga zvija med prsti)*: TO NI NIČ DRUGEGA KOT MESO! *(Se posmehljivo zasmeje.)*
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz.
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz!
THE KID: O ja! TO NI NIČ DRUGEGA KOT MESO! *(Stiska ji goli laket in ga zvija med prsti.)* — Zakaj bi hotel biti lep?
HARLOW: O . . . saj si moški.
THE KID: Aha?
HARLOW: Saj si moški . . . In moški hočejo biti lepi.
THE KID: Sit sem te besede . . . na kozlanje me sili! TI SI VREČA DREKA!
HARLOW: Katere besede?
THE KID: **Lep.** Sit sem tega, da poslušam, kako vreča mesa izgovarja to besedo.
HARLOW: Ne dotikaj se me spet!
THE KID: Ali pa?
HARLOW: Ali pa ti bom razklala tvoje bedaste možgane kot vrečo mesa! — Kaj ne misliš, da sem . . . ljubka . . .
THE KID: Dišiš kot kadilo. Pridi in mi sedi v naročje!
(Jo potegne za laket.)
HARLOW: Kaj pa, če kdo pride in naju vidi?
THE KID: V večnosti. — Nikogar ni tukaj!
HARLOW: Rekel si, da sem vreča mesa! In govoril si svinjarije o mojih laseh!
THE KID: Mogoče te ljubim.
HARLOW: Poln si dreka. KDO LAHKO LJUBI V VEČNOSTI?
THE KID *(z gotovostjo)*: Sedi mi v naročje.
HARLOW: Tisoč kilometrov si stran od mene, ljubček.
THE KID: Ne v večnosti! . . . Sedi mi v naročje!
HARLOW: JEBI SE!
THE KID: TI SI VREČA MESA! Bela vreča mehkega mesa in tolšče, ki jo drži pokonci kup kosti!
HARLOW *(si potegne obleko po stegnu navzgor)*: Res?
THE KID *(nenadoma)*: Mislim, da so tvoji lasje plavi!
HARLOW: Naravno plavi?
THE KID: Aha!
HARLOW: Ti si vreča dreka!
THE KID: Sedi mi v naročje!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz!
THE KID: A ja! Pridi, sedi mi v naročje in mi liži škornje!
HARLOW: Poln si dreka! Hotel bi biti otročiček!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje. Smela mi boš lizati škornje.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker bi ti bilo všeč!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Bi rad prijel moje plave lase?
THE KID: Daj no!
HARLOW: Bi hotel, da se ponižujem pred tabo?
THE KID *(skomizgne)*.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?

THE KID *(skomizgne):* No, pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje?
THE KID: Rad bi imel govore, ki bi bili veliki debeli oblaki.
HARLOW: Saj jih boš imel, fantek, saj jih boš imel.
THE KID: Kaj pa če bi govoril takole — LEPÓ IN GLASNÓ!
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje, hm? Takole se že ne osvaja, sinko.
THE KID: Mogoče bom prijel tvoje plave lase.
HARLOW: In zakaj jih ne, sinko?
THE KID: Pridi, sedi mi v naročje in mi liži roke.
HARLOW: No, zakaj me ne primeš za lase?
THE KID: Mogoče te bom. Pridi sem in mi sedi v naročje, punčka.
HARLOW: En otročiček v naročju drugega otročička? Poln si dreka!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubrala?
HARLOW: Kako prideš na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
THE KID: Ker sem tako lep.
HARLOW: Daj no?
THE KID: Hotela bi biti tako lepa kot jaz.
HARLOW: Nič drugega nisi kot meso, stlačeno v kožnato vrečo, skupaj s kozjimi zobmi in dolgimi lasmi. — In hotel si, da bi **jaz** poljubljala TVOJE škornje.
THE KID: Pridi, sedi mi v naročje in smela me boš prijeti za tiča.
HARLOW: Kaj — ravno TO sem si še želela! — Kepa mesa, ki visi s kepe mesa!
THE KID: In potem boš lahko lizala moje škornje! (— Kateri moj jaz boš iskala?) Mogoče boš odkrila, da sem čisti duh, ki si je izbral podobo mesa.
HARLOW: Kako prideš na misel, da bi hotela lizati TVOJE škornje?
THE KID: Ker je mavrica na njih! Mavrica, ki odseva na popolni črnini.
HARLOW: Daj, da vidim.
THE KID *(dvigne škornje v svetlobo).*
HARLOW: Niso slabi.
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Pička si!
THE KID: Sedi mi v naročje.
HARLOW: In potem boš s svojimi svinjskimi rokami prijel moje plave lase! Zakaj naj bi ti lizala škornje in ti sedla v naročje?
THE KID: Nikogar ni tukaj.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje in ti sedla v naročje?
THE KID: NIKOGAR NI TUKAJ!
HARLOW: Nikogar, ki bi naju videl, hočeš reči? Hm?
THE KID: Točno. Nikogar ni tukaj. Sedi mi v naročje.
HARLOW: Kaj pa, če bom RES?
THE KID: Potem boš lahko lizala moje škornje ... in se dotaknila mojega tiča!
HARLOW: Najprej moraš najti moj resnični jaz! Katerega boš iskal?
THE KID: Saj si samo ena ti!
HARLOW: Poln si dreka! V redu, dosti mi je tega! Kaj hočeš?
THE KID: Hočem, da mi sedeš v naročje in se dotakneš mojega tiča.
HARLOW: Poserjem se na to, kje sva ... Sita sem tega govorjenja!
THE KID: Potem pa zapri! Sama si začela!
HARLOW: Rekla sem samo: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz! Katerega boš zasledoval?
THE KID: Tudi jaz sem sit tega sranja! Zajeban je ta ritual! Spominja me na nekakšno jeklenomodro oso, ki gomazi po plavem žametu.
HARLOW: Meni pa se zdi, da si mehak in resničen.
THE KID: JEBI SE!
HARLOW: Resnična sem, **kjerkoli** že sem!
THE KID *(posmehljivo):* No, jaz sem prav tako resničen.
HARLOW: Oči imaš blazne kot sam hudič! Srepijo ti! Saj si nor! Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz! Katerega boš zasledoval?
THE KID: Ne bi šel za tabo po prazni cesti.
HARLOW: No, saj si TUKAJ!
THE KID: Ti si prav tako tukaj! Rekla si, da si utvara — in da nisi samo ena ti! In rekla si, da imam blazne oči! VOZI!
HARLOW *(stoji. Se razgleduje):* Ničesar ni tukaj razen plavega žameta!
THE KID: Aha. *(Se smehlja, prekriža noge.)* (HARLOW *stopa sem in tja, gladi žamet. Obstane. Potem se seksualno posadi na stol.*)
THE KID: Kako prideš do tega, da imam blazne oči?
HARLOW: NOČEM GOVORITI O TEM! *(Pavza.)* Zakaj praviš, da sem utvara?
THE KID: To si rekla ti, ne jaz!
HARLOW: Aha.
(Razmišlja.)
(Pavza.)
Blazne oči imaš zato, ker si poln dreka, srček.
THE KID: Zaničujem otročičke, ki imajo umazan jezik.
HARLOW: Bodiva čista ...
THE KID: V redu. *(Pavza.)*
HARLOW *(jezno):* JEBI SE!
(Pavza. KID *izvleče robec in gladi konice svojih škornjev.)* JEBI SE! JEBI SE! JEBI SE!
(Pavza. KID *gladi konice svojih škornjev.* JEBI SE! JEBI SE! UHHhhh JEBI SE!
THE KID: Pa praviš, da sem jaz blazen.
HARLOW: Bolj si blazen kot sam hudič, ti pankrt s steklenimi očmi!
THE KID: Ne moreš biti čista?
HARLOW: Pa ti?
THE KID *(skomizgne. Dvigne škorenj):* Pa to!
HARLOW: Zbolela bom od tega tvojega govorjenja o naročju in škornjih!
THE KID: Pa o tiču?
HARLOW: Prav tako! Pa od tega, da mi praviš vreča mesa!
THE KID: Rekla si, da si utvara!
HARLOW: Jebi se!

THE KID: In rekla si, da sem bedast in blazen.
HARLOW: To je bilo še prej, v tistem ritualu.
THE KID: Vse je ZDAJ.
HARLOW: RES si blazen. *(Potegne noge k sebi na stol.)*
Zaspala bom . . .
THE KID: V večnosti?
HARLOW: Vozi! *(Si poišče udobnejšo držo.)*
(Pavza.)
THE KID: Hej!
HARLOW: Spim!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
(Brez odziva.)
Hej!
(Brez odziva.)
Hej!
HARLOW *(plane pokonci)*: SAJ SI NOR!
THE KID: V večnosti? *(Pripre oči.)* Kako naj bom nor v večnosti?
HARLOW: Če je plavi žamet večnost, potem je večnost kup dreka!
(Stopa.)
THE KID: Mogoče pa ni!
HARLOW *(stopa)*: Kaj ni?
THE KID: Žamet! *(Jo opazuje pri stopanju.)* Sedi!
HARLOW: KAJ?
THE KID: Sedi.
HARLOW *(jezno)*: Tebi v naročje?
THE KID *(s kretnjo; mirno in trdno)*: Sedi.
(HARLOW *spet sede na stol. — Strmita drug v drugega.)*
HARLOW *(zapeljivo)*: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval?
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
THE KID *(dvigne roko, da bi jo udaril)*:
MOLČI! MOLČI! MOLČI! V BOŽJO MATER! MOLČI!
HARLOW *(si položi roko na usta)*: Ho hm. *(Se pretegne.)* Ho hm. Ho hm. Ho . . . Ho . . . HOooooo . . . Ho hm.
(*Se zazre naravnost v* KIDA.) Sedi, ti idiot zajebani!
(KID *spet sede, si položi roke na kolena, strmi v* HARLOW. *Dolga pavza.*)
THE KID *(resno, zbrano)*: Tukaj lahko počneva vse, kar hočeva . . .
Nikogar ni, ki bi naju gledal.
HARLOW *(se izčrpano pretegne)*: Čisto kot odrasli, hm?
THE KID *(se nagne k njej)*: Nikogar ni, ki bi naju gledal.
HARLOW *(se pretegne bolj razkošno)*: Nihče naju ne more videti, hm?
THE KID: Točno.
HARLOW: In kaj bi hotel početi?
THE KID: Prav tisto, kar sem rekel.
HARLOW: Ampak ti bi hotel, da bi tisto počela JAZ.
THE KID: Točno!
HARLOW: Da bi sedla na risalni žebljiček!
THE KID: Saj veš, da je to točno tisto, kar bi rada . . .
HARLOW: Sedla v tvoje naročje in se igrala s tvojim tičem?
THE KID: Aha!
HARLOW *(se preteguje)*:
OOOOoooooh . . . *(preteguje roke.)* Ho . . . Ho . . . Ho hmm. Saj nisi pri pravi!
THE KID: Nikogar ni tukaj, punčka!
HARLOW: Daj no! Pusti me spati. *(Potegne noge k sebi na stol.)*
(Pavza. HARLOW *se pretvarja, da spi.)*
THE KID: Saj nočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi.
HARLOW: Saj sem samo govorila . . . Je že prav.
THE KID: Res nočem.
HARLOW *(zaspano)*: Je že prav.
THE KID: Kaj bova počela?
HARLOW: Spala.
THE KID: Ne! POPOLNOMA SVA SVOBODNA!
HARLOW *(zaspano)*: Molči!
THE KID: To je popolna svoboda! *(Pavza.)* Božanska sva!
HARLOW: Pa ja . . . Pa ja . . .
THE KID: Poslušaj . . .
HARLOW: Saj nisi pri pravi!
THE KID: BOŽANSKA sva!
HARLOW: Pa ja . . . Pa ja . . . To sem že zmeraj vedela. *(Se pretvarja, da spi.)*
THE KID: Saj ne spiš.
HARLOW: Pa spim. Govorim v spanju!
THE KID: Vem, da si naravna plavolaska.
HARLOW: Vem, da si nor in poln dreka.
Pusti me spati!
THE KID: Veličastna si! Ti si samo ena.
HARLOW: Pa ja . . . Ampak zdaj spim.
THE KID: Všeč si mi, kadar spiš!
HARLOW: Molči, v božjo mater!
THE KID: Sezul ti bom čevlje . . . *(Se pripravlja, da bi pokleknil.)*
HARLOW *(se vzravna)*: Proč od mojih nog! *(Zmaje z glavo.)* Poglej ga no, tega pankrta svinjskega!
THE KID: BOŽANSKA sva!
HARLOW: O ja! Ja . . . Ja . . .
THE KID:
NARAVNA PLAVOLASKA SI!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Božanska sva. V večnosti sva!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Nočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi.
HARLOW: To sem že nekje brala.
THE KID: Kaj?
HARLOW: To stvar.
THE KID: Kje?
HARLOW: Kje kaj?
THE KID: Kje si brala?
HARLOW: V humoristični reviji.
THE KID *(jezno)*: Aha! Kje si brala?
HARLOW:
V HUMORISTIČNI REVIJI!
THE KID:
A JA!
HARLOW: V redu, mogoče res nisem.
Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej . . .
THE KID: Molči!

HARLOW: Prav!
THE KID: Poslušaj, BOŽANSKA SVA!
HARLOW: Pa ja! Božanskost, to je plavi žamet!
THE KID: Pa plavi lasje.
HARLOW: Pa kozji zobje.
THE KID: Kje si brala?
HARLOW: Izmislila sem si!
THE KID: A ja! Kje si brala?
HARLOW: Izmislila sem si!
THE KID: Pa ja!
HARLOW: Na misel mi je prišlo!
THE KID: A ja!
HARLOW: Lahko staviš svojo rit, da mi je res! — Ali pa sem mogoče kje brala.
THE KID: Stavim, da si si nabrala svojo tolščo tako, da si poležavala na riti in brala humoristične revije.
HARLOW: In zobala čokoladne bonbone.
THE KID: Jebi se!
HARLOW:
JEBI SE!
Ti boš *meni* govoril, da sem tolsta — ti bedasti, kretenski pankrt s kozjimi zobmi!
THE KID: Mogoče je to božansko! — Bedasto, kretensko, s kozjimi zobmi.
HARLOW: Mogoče pa *božansko* ni nič drugega kot plavi žamet!
THE KID: V kateri humoristični reviji?
HARLOW: Ni bila revija! — Pojdi k vragu!
THE KID: Reci še enkrat!
HARLOW: Moj bog! Moj bog!
THE KID:
RECI ŠE ENKRAT!
HARLOW: Ohh!
THE KID: Še enkrat!
HARLOW:
OHH!
THE KID: Še enkrat!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi . . .
THE KID: Saj nisi tolsta!
HARLOW:
A JA!
THE KID: Poslušaj, BOŽANSKA SVA!
HARLOW: Ne serji ga!
THE KID: Božanska sva, punčka, BOŽANSKA sva! Resnično je tako. Resnično sva tukaj!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Resno mislim!
HARLOW: Pa ja, da resno misliš! Nor si v božjo mater!
THE KID: Ja ja! Pridi, sedi mi v naročje in mi liži škornje!
HARLOW: Poln si saj veš česa. Ti niti moški nisi. Hotel bi biti otročiček!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje. — In mi liži škornje.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker bi ti bilo všeč!
HARLOW: Hotel bi prijeti moje plave lase!
THE KID: Daj no!
HARLOW: Bi hotel, da se ponižujem pred tabo?
THE KID *(skomizgne).*
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker sva božanska, punčka, božanska, in ker ni nikogar tukaj!
HARLOW: Nikogar, ki bi naju gledal, hm?
THE KID: Točno.
HARLOW: Kaj pa, če ti jih bom RES?
THE KID: Potem se boš lahko dotaknila mojega tiča.
HARLOW: Čisto kot odrasli, hm? Poln si dreka!
THE KID: Božanska sva!
HARLOW: Pa ja!
THE KID: Jaz sem božanski.
HARLOW: Zame pa misliš, se mi zdi, da nisem!
THE KID: Aha. Pridi in mi sedi v naročje, pa boš dobila salvo . . .
HARLOW: Pa ne s tistim tvojim pimpkom — v smeh me spravljaš!
THE KID: In lahko boš lizala moje škornje!
HARLOW: Kako prideš na misel, da bi hotela sedeti v tvojem naročju ali pa ti lizati škornje?
THE KID: Ker ni nikogar tukaj!
HARLOW: Hočeš reči, da si ljudje želijo početi te stvari zato, ker ni nikogar zraven?
THE KID: Pa ja!
HARLOW: Kaj je tako veličastnega na tvojih škornjih?
THE KID: Mavrica, ki odseva na popolni črnini!
HARLOW: V redu, kaj če ti sedem v naročje?
THE KID: In se dotakneš mojega tiča?
HARLOW: Moj bog!
THE KID: Mojega golega tiča s svojo lastno roko!
HARLOW: Zaspala bom!
THE KID: Poberi se k vragu!
HARLOW: Umazan jezik imaš! *(Pavza.)* Kaj si hotel reči s tem, ko si rekel, da sem utvara?
THE KID: Saj nisem rekel tega — ti si rekla. Jaz sem rekel, da si vreča mesa!
HARLOW: Kaj pa je potem tako veličastnega na meni? — Kaj boš počel z vrečo mesa? Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval? Kaj hočeš reči s tem — vreča mesa?
THE KID: Zakaj pa sama ne zasleduješ in ne najdeš svoj resnični jaz!
HARLOW: Goni se!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje!
HARLOW: V redu, nikogar ni tukaj. Pa kaj! *(Pavza. Brez dejanja.* HARLOW *potegne noge k sebi na stol.)* Zaspala bom.
THE KID: Vreča mesa je vreča mesa!
HARLOW *(se ponosno vzravna).*
THE KID: Natlačena s tolščo in kostmi!
HARLOW: Trebuh me boli od tebe!
THE KID: V večnosti?
HARLOW: Pa ja, kjerkoli že si!
THE KID: Lahko noč!
HARLOW: Jebi se!
Ti češplja za nategniti!
THE KID: Vreča mesa je vreča mesa!
HARLOW *(si potegne obleko ob nogi navzgor):* Tole poglej!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje!

HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ne zanimaš me!
THE KID: Niti v večnosti?
HARLOW: Niti v večnosti!
THE KID: Na to bi šel stavit!
HARLOW: Kar daj!
THE KID: Lažeš.
(Pavza. HARLOW *se pretvarja, da spi.)*
Hej!
Ti si PRIVLAČNA vreča mesa!
HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Všeč mi je tvoja noga.
HARLOW: To je vreča mesa.
THE KID: Aha.
HARLOW: No in?
THE KID: Všeč mi je privlačna vreča mesa.
HARLOW: Ti si navaden kurbin sin.
THE KID: S kozjimi zobmi?
HARLOW: Pa z lasmi, ki ti visijo dol do riti, kot kakšni babi!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledovala?
HARLOW: Sranje!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
HARLOW: Sranje!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz . . .
HARLOW: V redu, kdo pa si?
THE KID: Plavi žamet.
HARLOW: To je utvara. Videti si kot kepa mesa.
THE KID: Sedi mi v naročje!
HARLOW: In jaz, to so plavi lasje, tako se mi zdi, da si to predstavljaš — se pravi plavi lasje na plavem žametu?
THE KID: Izvoli, izvoli!
HARLOW: V redu, midva skupaj sva torej plavi lasje na plavem žametu.
THE KID: To ni zadosti.
HARLOW: Kaj ni zadosti?
THE KID: Plavi lasje na plavem žametu!
HARLOW: Ker ni nikogar tukaj, če prav razumem — zato ni zadosti in bi moralo biti še kaj več?
THE KID: Aha!
HARLOW: Na primer kaj?
THE KID: Na primer . . .
HARLOW: — Sedenje na risalnem žebljičku!
THE KID: Ni risalni žebljiček tisto, na čemer bi hotela sedeti.
HARLOW: A!
THE KID: Je še nekaj več.
HARLOW: Na primer kaj? Tvoje naročje?
THE KID: Blizu si!
HARLOW: Uhhh! *(Pavza.)*
THE KID: Plavi lasje na plavem žametu, to ni zadosti! Mogoče te ljubim.
HARLOW: Kaj pa je že ljubezen!
Ljubosumen si na mojo lepoto!
THE KID: Poserjem se na tvojo lepoto! Če bi te hotel, bi hotel TEBE!
HARLOW: A ja?
Sita sem tvojega govorjenja o škornjih!
THE KID: Če rečem *škornji*, nimam v mislih škornjev.
HARLOW: Kaj pa imaš potem v mislih?
THE KID: Če rečem plavi lasje in plav žamet, imam prav tako v mislih nekaj drugega.
HARLOW: Kaj pa imaš potem v mislih?
THE KID: Če rečem škornji?
HARLOW: Ja, če rečeš škornji.
THE KID: Poserjem se na lepoto! Če bi te hotel, bi hotel TEBE!
HARLOW: To si že povedal. Kaj imaš v mislih, če rečeš škornji?
THE KID: Svojega tiča!
HARLOW: O moj bog!
THE KID:
SVOJEGA TIČA!
HARLOW: Stene si bom ogledala.
(HARLOW *stopa ob stenah in jih gladi.)*
Čedne so!
THE KID: Tvoje stene, to sem jaz!
HARLOW: Sranje! *(Pavza.)* Kaj si hotel reči s tem, da sem tolsta?
THE KID: Rekel sem, da si naravna plavolaska! *(Pavza.)*
Tvoje stene, to sem jaz, da se boš drgnila ob njih.
HARLOW:
TUKAJ?
THE KID: Kjerkoli!
HARLOW: Mehke so.
THE KID: Jaz sem tudi mehek. Pa trd kot skala!
HARLOW *(stopa ob stenah, jih gleda in gladi. Se zazre naravnost v* KIDA):
Sranje na kvadrat!
Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz!
THE KID: Aha!
HARLOW: Najdi ga!
THE KID: Sedi mi v naročje in me božaj po tiču!
HARLOW: Zajeban manijak si, to si!
THE KID: In mi liži škornje.
HARLOW: Rekel si, da to niso škornji!
. . . Saj ni važno!
THE KID: Sedi mi v naročje . . .
HARLOW: In me božaj po tiču?
THE KID: Nikogar ni tukaj!
HARLOW: Čisto kot odrasli, hm?
Zakaj niso plavi lasje na plavem žametu zadosti?
THE KID: Ker si vreča mesa!
HARLOW: Jaz sem utvara.
Kaj si hotel reči s tem, da hočeš MENE?
Zakaj niso plavi lasje na plavem žametu zadosti?
THE KID: Ker si vreča mesa!
HARLOW: Jaz sem NARAVNA PLAVOLASKA!
THE KID: To sem že jaz rekel.
HARLOW: Hotel si videti moje otroške fotografije.
THE KID: Pa sem verjel!
HARLOW: Zakaj hočeš MENE?
THE KID: Ker si tukaj!
HARLOW: Jebi se!
THE KID: To je cena, ki jo moraš plačati!
HARLOW: Kaj? Kakšna cena?
THE KID: Cena za to, da si tukaj.

HARLOW: Ne serji ga!
THE KID: Poserjem se nate!
HARLOW:
LJUBOSUMEN SI na mojo lepoto!
THE KID:
BOŽANSKA sva, punčka, božanska!
HARLOW: No, kaj pri vseh hudičih pa naj to pomeni?
THE KID:
BOŽANSKA sva, punčka, božanska!
HARLOW: No, kaj pri vseh hudičih pa naj to pomeni?
THE KID:
TUKAJ sva!
HARLOW: Če je biti TUKAJ že božansko, potem je božanskost kup dreka! Mogoče mi niti všeč ni tukaj ... ko moram gledati tvoje blazne oči, kozje zobe in dolge lase! In poslušati vse tisto sranje o plavih laseh in plavem žametu! Poleg tega si pa slab porivač! In niti moj tip nisi!
THE KID: Ti ne bi razpoznala božanskosti od prgišča dreka. Tukaj si popolnoma slučajno!
HARLOW: Če si ti božanski, potem je to velika napaka! Če si ti božanski, potem bi raje bila kjerkoli drugje!
THE KID: Bi raje ležala na postelji, z revijo v rokah?
HARLOW: Aha.
THE KID: Tudi tam bi bila božanska.
HARLOW: Rekel si, da ne bi razpoznala božanskosti od prgišča dreka!
THE KID: Ne bi je razpoznala, tam bi pa le bila!
HARLOW: KJE?
THE KID: Tukaj!
HARLOW: Kje tukaj?
THE KID: Kjer sva božanska!
HARLOW: Za vse na svetu ne bi hotela biti božanska skupaj s tabo! Poln si dreka, zraven pa še preklet ponorel bebec!
THE KID: Kaj pa moj tič?
HARLOW: Uhhh!
THE KID: Nič ne morem za to, da sem božanski. Tega nisem imel v načrtu.
TUKAJ sem! — Ampak odločil sem se.
HARLOW: Kaj si se odločil?
THE KID: Odločil sem se — nisem pa imel v načrtu!
HARLOW: Kaj si se odločil?
THE KID: Da bom TUKAJ — da bom božanski!
HARLOW:
... SRANJE! Kaj hočeš reči s tem, da sem *jaz* tukaj po naključju?
Premislila sem vsak korak.
THE KID: Potem si pa hotela biti skupaj z mano!
HARLOW: Poln si saj veš česa — in sita sem tega, da te poslušam.
— Imela sem v načrtu!
THE KID: Kaj si imela v načrtu?
HARLOW: Da bom tukaj. Da bom božanska. Da bom, kjerkoli že sem, in to s plavimi lasmi!
THE KID: Potem si pa hotela biti skupaj z MANO!
Jaz sem se odločil — in zgodilo se je.
HARLOW: Potem si hotel biti skupaj z *mano*!
THE KID: Še nikdar nisem slišal zate.
HARLOW: Kako si napravil, da se je zgodilo?
THE KID: Tako, da sem se odločil — odločil, da bom božanski.
HARLOW: In tukaj sva zdaj skupaj.
THE KID: Točno!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval?
THE KID: Ti si privlačna vreča mesa!
HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Všeč mi je tvoja noga.
HARLOW: To je vreča mesa.
THE KID: Aha.
HARLOW: No in?
THE KID: Všeč mi je privlačna vreča mesa.
HARLOW: In božanska sva!
THE KID: In svobodna sva, to je svoboda, in nikogar ni tukaj!
HARLOW: Saj je zmeraj tako.
THE KID: Saj to sem hotel reči!
HARLOW: V redu, to je svoboda, svobodna sva, in nikogar ni tukaj ... No in ...?
THE KID: Sedi mi v naročje in se dotakni mojega tiča.
HARLOW: Kaj pa tvoji škornji?
THE KID: Pozabi nanje. Pokleknil bom in ti poljubil nogo.
HARLOW: To si že poskusil.
THE KID: Ja. Pa bom spet. *(Se pripravlja, da bi pokleknil.)*
HARLOW *(potegne nogo nazaj)*: Boš hudiča!
(Pavza.) Veš, tak si, kot bi bil slep. Ali pa mogoče nor ali pa besen. Ti nisi pri pravi. Ne, ne slep ... nekaj drugega ...
THE KID: Jaz vidim vse.
HARLOW: Ja?
THE KID: Ti tudi.
HARLOW: V redu, midva vidiva vse, v svobodi. hm?
THE KID: Pa ja. Sezuj čevlje!
HARLOW: Proč od mene! Tukaj sem zato, ker sem to imela v načrtu in počela bom, kar mi bo všeč.
THE KID: Saj te ne posiljujem.
HARLOW: Aha?
(Pavza.)
Kaj hočeš reči s tem, da si tukaj zato, ker si se odločil?
THE KID: Odločil sem se, da bom božanski — in ti si prav tako božanska.
HARLOW: Daj no! Saj te nisem zahtevala!
THE KID: Jaz te tudi nisem zahteval — ampak midva, to so plavi lasje na plavem žametu.
HARLOW: Rekel si, da to še ni — plavi lasje na plavem žametu, to še ni, si rekel.
THE KID: Saj res ni. To, kar je, je nekaj več.
HARLOW: Na primer?
THE KID: Na primer, če si vreča mesa in če si božanski in v svobodi.
HARLOW *(jezno)*: S temi tvojimi lasmi dol do riti!
THE KID: Pa ja. Sedi mi v naročje, pa ti bom pokazal, kaj to pomeni.
HARLOW: Kako, kaj to pomeni?
THE KID: Kaj to pomeni, biti božanski!
HARLOW: Tako sem božanska, da sem osvobojena tebe in vsega tvojega sranja.

THE KID: Nihče ni osvobojen tega, da bi bil božanski.
HARLOW:
V REDU, BOLNA SEM ŽE OD VSEGA TEGA SRANJA IN SITA SEM TEGA, DA TE POSLUŠAM, KAKO NORIŠ O *BOŽANSKOSTI* IN *SVOBODI!* Premami! si me, da sem začela govoriti s tabo.
THE KID:
NOBENE IZBIRE NIMAŠ — tukaj si, in božanska si in svobodna, in sedla mi boš v naročje in se dotaknila mojega tiča. Poslušala me boš, ker si svobodna, in počela boš, kar ti bom rekel! In še marsikaj drugega bova počela. In če ne boš hotela, ti bom pa jaz sam naredil vse to. IN VZELA BOŠ NAZAJ VSE TISTE SVINJARIJE, DA SEM PIČKA, IN POŽRLA JIH BOŠ NAZAJ V SVOJO UMAZANO RIT!
HARLOW:
POSLUŠAJ, TI MINIATURNI PORIVAČ, LAHKO ME POSILIŠ, AMPAK . . .
THE KID:
ŠE DOTAKNIL SE TE NE BI!
HARLOW: Ne bi se me, kaj?
THE KID: Ne bi, dokler me ne bi prosila.
HARLOW: Nikoli te ne bom prosila!
THE KID: Ne boš, dokler ne boš hotela!
HARLOW: Samo grozil si mi s posilstvom!
THE KID: Aha! Ampak še s palico se te ne bi hotel dotakniti, pa če bi bila še tako dolga!
HARLOW *(globoko zajame sapo)*: V redu, kaj je *božansko?*
THE KID: *Božansko* je *svobodno!*
HARLOW: In nikogar ni tukaj?
IN MIDVA SVA VREČI MESA?
THE KID: Ti si vreča mesa!
HARLOW: Kaj si pa ti?
THE KID: Isto — pa še nekaj zraven!
HARLOW: Na primer? Ne bi se me upal dotakniti!
THE KID: Upal bi se že — pa se te ne bom!
HARLOW:
BOJIŠ SE!
THE KID: Hmmm!
(KID *jo zagrabi in se ruje z njo.)*
HARLOW:
TI HUDIČ PREKLETI! SPUSTI ME, TI PORIVAČ SVINJSKI! TI HUDIČ PREKLETI! OH! OH! TI HUDIČ PREKLETI!
(KID *ji potegne čevlje z nog in jo ugrizne v palec na nogi.*
HARLOW *zakriči.) (Škriplje z zobmi.)* O, ti porivač svinjski! Ti svinjski prekleti kurbin sin . . . Zdi se mi, da krvavi.
(Dvigne nogo, da bi si jo natančneje ogledala.)
THE KID *(ji obrne hrbet. Stopa ob žametnih stenah in jih ogleduje).*
HARLOW:
STRGAL SI MI NOGAVICO! STRGAL SI MI NOGAVICO S TEMI SVOJIMI ZOBMI! STRGAL SI MI NOGAVICO S TEMI SVOJIMI SVINJSKIMI ZOBMI!
THE KID *(posmehljivo)*: Aha, to je *božansko!*
HARLOW *(si pestuje nogo)*: Zdaj si pa res pička — s tem svojim idiotskim posmehovanjem.
O, moja uboga noga!
Saj si blazen, ti pankrt! Ugrizniti žensko v nogo! Poglej, kaj si napravil z mojo nogavico! — Mislim, da mi bo tekla kri! O moj bog, kri mi bo tekla!
THE KID: Nehaj jo stiskati.
HARLOW: Še zbolela bom.
THE KID: Hudiča boš!
HARLOW: Od krvi kar zbolim.
THE KID: Oslarija! Nehaj jo stiskati!
HARLOW: Poglej mojo nogavico! Poglej tole luknjo!
THE KID: Sleci nogavice!
HARLOW *(pripre oči)*: Se sploh ne da povedati, kam bi me potem ugriznil.
THE KID: Pridi sem pa mi sedi v naročje.
HARLOW: Ti pankrt blazni, ti pankrt — ne vem, zakaj morava biti TUKAJ!
(Stiska rano.) O moj bog, to je kri!
THE KID: Daj, da vidim!
HARLOW: Kaj pa si, jebem ti boga, vampir ali kaj? Proč od mene! Proč od mene, ti kurbin sin! Proč od mene ali pa bom . . .
THE KID: Kričala?
HARLOW: Ne bom kričala — se te bom že znala otresti.
THE KID: Zakaj ne boš kričala? — Ker želiš biti *tukaj?*
HARLOW *(stiska rano)*: Jebi se! — Poglej, kri!
THE KID: Kje?
HARLOW: Točno zraven palca. *(Mu pokaže.)*
THE KID: Ti je všeč?
HARLOW: Bi se rad šalil ali kaj?
THE KID: Saj si jo stiskala.
HARLOW: Moj bog, krvi ne morem prenesti.
THE KID: Boš omedlela?
HARLOW: Sadist!
THE KID: Sedi mi v naročje!
HARLOW: Nor si kot stekel pes. Podrl si me na tla in me ugriznil v nogo kot kakšen preklet zajeban Jack Razparač!
THE KID: Saj ti je bilo všeč.
HARLOW: Poln si dreka! *(Si preiskuje nogo.)* Samo poglej tole! Tebi je kri všeč. Na, le naglej se je zdaj! *(S prstoma ene roke razširi luknjo v nogavici.)* Samo poglej tole — Kje je moj glavnik? *(Se češe.)*
THE KID: Tvoji joški so mi tudi všeč.
HARLOW *(posmehljivo)*: Je bil pa že skrajni čas, da si jih opazil. Zelo si me osrečil! Zdi se mi, da bi tudi iz njih hotel piti kri! Verjetno bi mi hotel odgrizniti bradavice — ti sadist perverzni!
THE KID: Saj si me prosila.
HARLOW: Kaj prosila — da mi odgrizneš bradavice?
THE KID: Da te postavim na tvoje mesto.
HARLOW: In če odgrizneš ženski bradavice, potem jo postaviš na njeno mesto, se ti zdi? V smeh me spravljaš!
Poglej tole nogavico, kako je uničena, ti kreten zajebani!
THE KID: Dobro izgleda! Začenjam te želeti.
HARLOW: To je pa res romantično! *(Prime ogledalo).* Spravi se mi z luči!

(Odlomek)

Rastko Močnik

Revolucija je brez projekta: ni pot, ampak to, kar je

Vse poti peljejo v samomor: revolucija ne more zavladati — zavlada lahko le nekdo v njenem imenu: uboj in samouboj. Zavezništvo z levico je vstop v sistem, pot na OBLAST. Infiltracija je priznavanje ureditve: mučno ginevanje.

Revolucija je brez projekta: pluralizem projektov

Vse poti, ves RAZVOJ pelje v samomor: ni prihodnosti, ampak sedanjost. Od vseh projektov je samo to, kar je.

Revolucija je sedanjost – revolucija je identiteta

Identiteta je v nenehnem uporu proti vsaki oblasti. Boj življenja s smrtjo. **Revolucija je permanentna revolucija.**

Identiteta: akcija, ki hoče samo sebe

Dopolnitev subjekta: avtoerotična orgija. Upor je funkcionalna protiutež pomiritvi; prostor nemira, ki se vanj steka vse neracionalno. Družbena higiena: permanentno samozadovoljevanje.

Akcija, ki hoče samo sebe: ni PODOBE, ki bi se ji akcija prilikovala

Akcija, ki se hoče: neidentična akcija. Ni cilja: nevklenjena ekstaza. Ekstaza, ne zavezana drugosti: zavezana sebi. Projekt: proicio — ekstaza: eicio.

Sedanjost: ejakulacija

Ekstaza je subverzija subjekta (gen. ob.). Ejakulacija je poezija. **Poetična subverzija.**

Pluralizem

Subverzija subjekta je konec enoličnosti. Konec individualistične obsedenosti: pluralizem. Ekstatična skupnost.

Revolucija je permanentna revolucija: POETIČNA SUBVERZIJA

WVV

db
qp

J–C

edicija OHO

KNJIGA
(marko pogačnik)
razprodano

EVA
(aleš kermavner,
marko pogačnik,
i. g. plamen,
braco rotar,
tomaž šalamun,
franci zagoričnik)

ALEŠ
KERMAVNER
(aleš kermavner)

OHO
(i. g. plamen,
marko pogačnik)
razprodano

VIZUALNE
GRAMOFONSKE
PLOŠČE
(milenko
matanović)

2 PESMI
(i. g. plamen)
razprodano

KNJIGA
Z OBROČKOM
(marko pogačnik)
razprodano

na
magnetofonskem
traku:
BESEDA
JE MESO
POSTALA

PESEM,
KI NE LOČI
VOJNE IN MIRU
(naško križnar)

Marko Švabić: Pajka množice zjed

Včeraj dobil še en napad. Prijetno. Ne boli. Bil prepričan, da sem igravec na odru. Deklamiral globoko, presunljivo in zavijal z očmi. Koliko besed je še, ki jih ne poznam. Veliko. Ogledalo. Potem sem se smejal kot merjasec. Imel sem rilec.

Tega ne razumeš, tega ti nikoli ne boš mogel razumeti, je rekla, odvrnil sem, že res mogoče, a po svoje da gotovo razumem. Ostal sem miren. Rekla je še nekaj o Martinu in se ji je zaletelo pri tem. Čutil sem se krivega, ko ji je kri bušnila v obraz in je kašljala, da je bilo, kot če razparam staro rjuho; pomislil sem, kaj bi se tu dalo storiti. Ivan je rekel, da smo Evropa ameriška pljuča, kar se tika kulture. Bilo mi je všeč, ker je bilo dobro rečeno. Potem so prišli njegovi dečki in so si z njim stiskali roke. Pri tem so se držali nalik bronastim soham, ki uprizarjajo delo ali borbo. Oči so okamenele. Obrvi so se pridvignile kot strešica. Švigal je vroč, zvest ogenj. Desnici sta segli s trebuhi in prsti ena v drugo, levici sta prestrašeno oklenili hrbtišči obeh desnic in je bilo na koncu vse skupaj jeklen konglomerat ali klobka. Bil je odnos. Ivan in dečki so stik podržali, ko da bi se hoteli prepričati o svoji resnici in življenju. Enajst je ura. Mislim, da bi odšel. Ivan mi je kupil kavo. Natakar se je obotavljal in prinesel ekspres kavo z debelim slojem smetane. Ivan ima rad smetano. Najprej sem pomislil, da bi lahko zavpil, meni brez smetane. Potem pa mi je bilo vseeno. Ko sem kavo in belo salo na njej mečkal, sem opazil, da je v kvasalo žličke napravljena luknja. Mislil sem, da je luknja zaščitni ukrep. Potem sem pomislil, da gostje lahko kradejo tudi žlice z luknjami in jih s pridom uporabljajo v enak namen, kot gostilna. Tisto sem popil, ko je nastala mlačna penasta zmes rjavkaste barve. Zdelo se mi je, da smetana pravzaprav sploh nima lastnega okusa in da je vse skupaj samo nekaj molekul maščobe in pa mnogo zraka vmes. Ivan je pravil o študentovskih nemirih in prišli so dečki. Rekel je, da so študentovski nemiri romantična revolucija. Martin je rekel, naj se kar zližem z Ivanom in s podobnimi, če se mi hoče, in odvrnil sem, da se mi ne hoče in da se mi noče sploh nobena stvar na svetu. Martina to razjari, moj stil, in pravi, da sem star malone trideset let pa nimam ničesar v roki. Potem je ponovil prejšnje, da naj se zližem s takimi in podobnimi, jaz pa nisem ponovil svojega, ker sem menil, da je dovolj, če povem enkrat. Odvrnil sem Ivanu, da že mogoče, že res mogoče, on pa je rekel, naj razložim, kaj pomeni »že mogoče«. In, kaj da mislim s tem. Mislil nisem nič, ker v resnici sploh ničesar prejšnjega, kar je govoril, nisem čul. Govori potiho in zadušeno. Hrup je bil običajen gostilniški hrup ob enih popoldne. Izvlekel sem se, da sem rekel, da jaz mislim natanko tako, kot on. Donekje je bil zadovoljen in ni več silil vame in se ni več trudil izvleči iz mene kaj koristnega. Dečki so se mi predstavili s priimki. Tako sem vedel, da so to mladi pesniki, ki priobčujejo svoje pesmi v mladinskih listih, s tem pa mislijo, da so pomembni in povsod znani. Naredil sem se, da so mi imena od nekod že znana, in tedaj so postali ponosni na svoja imena. Ivan jih je vprašal, če so bili doma. Oni so rekli, da so. »Ali ste nabirali?« »Smo!« »Ste jih kaj prinesli, češnje?« »Smo!« »A tudi zame?« Z odprtimi obrazi so dejali, da so prinesli tudi zanj nekaj kilogramov. Ivan se je nato brezzobo in izbočeno ter z dolgimi prameni sivih las v vsej podobi nasmejal. Bil je videti nežen in je rekel: »Saj nisem požrešen, jaz bi bil vesel, če bi videl od blizu samo tri češnje. (Pri tem je okorno iztegnil iz desnice palec, kazalec in sredinec.) Samo tri.« Zdelo se mi je, da je to pravzaprav žalostno. Samo tri češnje. Tri češnje je zelo malo češenj. Vendar so tri češnje opozorilo, da so na svetu vendarle sadovnjaki, kjer je še veliko češenj. Še v istem se mi je zdelo, da je neumno misliti o tem. Namignil sem, da bi šel. Ko sem vstal, je vstal tudi Ivan in mi je podal roko. Dolgo je stiskal mojo desnico in upiral se mi je v oči. Ko je rekel, da se bova že še videla in se bova tedaj dalje pomenila o romantični revoluciji, sem pomislil, da se morda ne bova videla, ker on lahko kmalu umre. Martinova žena reče, da bo kmalu umrla in da bo nam potem žal za njo. Včasih bi odvrnil, da je meni vseeno, a tedaj se premislim in ne rečem ničesar. Martin ji potem šepeče v lase. Tedaj se ona kmalu razvedri in se smeja. Te scene so mi včasih malce neugodne, ko ne vem, kaj naj počnem, ali naj se obrnem proč in se delam, da nič ne vidim, ali pa naj se še jaz prijazno smehljam njuni sreči. Res pa mi je vselej nekam prijetno in pozabljujoče z mladim zakonskim parom, ko pomislim, da se ljubita in da imata svoj otoček in svoje vesolje in kaj jaz vem, kaj vse se ima v ljubezni. Mogoče se kdaj ponoči, tedaj sta v transu, ko ležita na hrbtu in gledata v strop, Martin pa izteguje svojo levico pod njen vrat, pogovarjata, da bosta kupila. In njuno stanovanje ni pusto; vsepovsod čedno, lično, sveže. Tako rečejo vsi. Gornja stranka je rekla, da sta njen sin in snaha kupila. Potem prideta ona včasi na obisk in pred sabo potiskata bel voziček in štručko v pletenju modre barve. Kdaj drugič nosita dojenčka v usnjeni potovalki, da poprimeta vsak za en ročaj, v sredini se guga dojenček. Ljudje se tej posebnosti smejijo. Lojzka, to je prav gornja stranka, moja soseda, pritlična, široka ženska s prsi kot s prenapolnjenima blazinama in z mastnimi, gladko počesanimi in zadaj v figo spetimi umazanosivimi lasmi, me večkrat ustavi in zadrži na stopnišču v kratko izmenjavo drobnih novic iz srenje, tako večkrat pomislim, da me je srečala zanalašč, saj z ostalimi stanovalci te hiše je sprta, in potem se pritožuje čez spodnje stranke. Nekajkrat mi je predlagala, da bi ji šel za pričo, ko jih bo v kratkem tožila. Tedaj nimam kam, zato se naredim, da sem na njen predlog raztreseno pozabil. Drugič se pritožuje čez mačko. Spodnji sosedje se razburjajo, ker žival hodi delat na njihove predpražnike. Prav na teh predpražnikih sem tudi sam že večkrat zapazil neznansko velike kupe zdrizaste mačkovine, pravzaprav te spoznam samo po silnem tipičnem smradu, drugače bi jih glede na obliko mogel imeti za marsikaj. Sosedje vpijejo na Lojzo, naj počisti njihove predpražnike. Včasih pa zaslišim iz veže top udarec in tik zatem zbodljiv mačji vrišč: tedaj so mačko zasačili in jo brcnili niz stopnice. »Jaz bi ga že iz-

pustila vèn, ampak kaj jaz vem, kdaj njega tišči,« reče Lojza in se vzpenja k meni, da bi bilo bolj zaupno. Danes je rekla, da je mačka že spet breja. Začudil sem se, ker je bila breja, kot se mi zdi, šele pred kratkim, pred kakim tednom ali kaj, a Lojza je odmahnila in se pridružila mojemu začudenju, češ da imajo mački »svoje hece«. »Ampak jaz ga že ne vzamem v stanovanje, naj bo kar tam, kjer ima za biti,« je pribila in opazil sem, da o mački, ki je samica, vedno govori kot o »njemu«, tako sem bil nekajkrat že v smešnem položaju, ko se je izkazalo, da to pot ni govorila o mački, pač pa o njenem možu, Petku. Ker bo vsak čas poletje, sem se strinjal glede mačke, da ima tokrat mlade lahko kje zunaj, da se bo že kako znašla. Zdaj pogosto stopim k oknu. Razgleda ni nikakega, povsod so hiše, višje od mojega okna, večkrat pa vidim, kako se rejena mačka plazi ob zidovih in med zaboji za smeti brska za užitnimi odpadki; zadnje dni se mi zdi kot majcen, prenapihnjen sodček piva, pomislim, da bo imela izjemno mnogo mladih. Napenjam spomin, ali Ivan ima očala ali jih nima. Odločim se, da jih ima. Ima. Očala z debelimi črnimi okviri. Nekoč sem prišel nenajavljeno na obisk k Martinu. Tedaj sem se začudil, ker je prišel odpirat in je imel očala z debelim črnim okvirjem. Rekel je, zakaj pa da ne, ko sem vprašal, če nosi očala. Potem jih je snel in hukal vanje sapo, nato pa je stekla otrl s krpico irhovine. Pri tem je gledal zdaj svoje opravilo in zdaj meni v oči. Pomislil sem, da je to tipično. Ker je glavo povešal, je imel rahel podbradek, pogledoval pa je spod obrvi. »Ravno končujem elaborat, ali boš kaj pojedel,« je rekel in sem se spomnil, da ga morda motim; nočem jesti. Ali hočem kaj popiti? To hočem. To vedno, dasi nisem alkoholik. Dá mi pol prsta katere hiper pijače in se me odkriža. Ko stopi do okna, pohvali razgled, strinjam se. Stoječ pri oknu kadim cigarete. Najprej vlečem globoko, dim je vroč, da me v prsih žre in se mi hoče zaleteti. Občutim prijeten otopel orgazem: to ni dosti vredno. Ležem na divan in se premislim, takoj vstanem, stopim k oknu in spodaj pelje mimo avto, mačka pa steče k leseni plankasti ograji. V tem se mi zdi gibčna, pregibčna. Pomislim, ko zatika in zasaja kremplje v črno impregnirani hrapavi les, da se bliskovito povzpne do vrha, kjer zdrsne na sosedov vrt, ali ni takšna telovadba škodljiva za njeno nosečnost. Tako imam dan. Tako imam sleherni dan. Mislim, da bi spal. In spim do desetih ali do opoldne. Vhodna vrata puščam odklenjena, ker je ključavnica pokvarjena, vendar samo polovično: od zunaj se še vedno da zaklepati, le od znotraj se ključ zatika, in če hočem uporabiti silo, je precejšnja nevarnost, da se bo zlomil. Eden se je, tako mislim, da je v napoto samo zobček, ki je ostal v mehanizmu. Ob osmih je prišla Maša in me je prebudila. Bil sem slabe volje, ker ne maram, da me prebudijo. Menim, da je škodljivo. Spim popolnoma gol. Maša je rekla, da je že čas. Preudaril sem, da je najbolje, če se ne zmenim zanjo. Zato sem zaprl oči in spal kar naprej. Potem je ona sedla na stol tik mene in bil sem besen. Ničesar ji ne dopovem. Ponovila je, da je že čas in da smo se zmenili za ob devetih. Če bi odgovoril, bi mi udaril smrad iz ust, tega pa ne maram, da se ob meni komu obrača želodec, kot se meni spričo takih stvari ob drugih ljudeh. Rjuho sem potegnil čez usta in sem rekel, da še spim. Kaj ne vidi. Ob tem sem jo zasovražil. Ta debela, zrela deklica. Hči ruskih emigrantov. Prepričana, da je lepa, misli, da šteje za pomembno. Po dolgih mukah je končno napravila diplomo, stara mora biti vsaj trideset. Pri tem, da je študirala ruski jezik. Mislim, da je neinteligentna. Vendar je celo to, ta njena diploma, le ostanek plave krvi njenih prednikov. Bojda je kneginja ali baronica ali kaj. Silen snobizem. Po drugi strani pa nikoli ne bo rabila znanja materinega jezika, saj ima doma zelo donosno krojaško obrt. Ona temu pravi, da je modna kreatorka. Rečem, da imam aparature v službi in bom prišel malo pozneje, ona pa sprejme to zelo mirno in se ponudi, da stopi z mano. Dovolj mi je. Obrnem se k zidu in skušam zaspati. Vendar se izkaže, da sem vse bliže novemu napadu. Maša, Maša. Trda koža. Pomislim, da je to nedelja, in se vprašam, kako sem si dovolil pasti v neumno druščino, ki se žene za denarjem, uvidim, da moram biti natančnejši, vsaj bolj preprost. Rečem, glas mi jutranje škriplje, to mi je občutek prijetnega, pojdi, prišel bom pozneje. Ali pa ne bom prišel. Čim bolj neumno naj bo. In hkrati, ko rečem, se strinjam s sabo. Vprašanje se mi postavlja samo: kdaj, pravzaprav, pride napad in kdaj sem v normalnem, za moje razmere veljavnem, stanju. Stvar že raziščem, pravim. Kakopak. Ali pa ne. Zakaj neki. Zdaj bi spal. Bi spal, spal, samo spal. Maša je odšla. To pretehtam za dobro. Vtem sem pomislil, da bi na vkljub vsemu vstal. Ko če bi od mrtvih vstal ali kaj. Trdno menim, da bo Ivan umrl, preden bi ga lahko spričo svojih minimalnih nunjo potrebnih poti nanovo srečal, sega mi v roko in vidim, kako je človek živ. Morda je umrl. Če ni umrl, potlej bo kmalu. To vem. Vidim ga, kako pleza po tankih lesenih stopničkah, kot bolna kokoš v kurnik, v svojo podstrešno starčevsko izbo, in mora med vrati upogniti otopeli tilnik, ko se znajde notri, kjer zlaga svoje pesmice in drame. Kdaj pride na obisk truma rumenokljunih poetov in jim Ivan skuha čaj. Potem si kažejo pesmice, in je, kot če si otroci kažejo riti. Vidim ga Ivana, kako to pot ne prispe do vrha, zdaj pade in v letu hoče kričati na pomoč, pa samo potiho in zadušeno gruli, samo gruli, kot grulijo golobje Ko umira, je podoba, da bi še nekaj povedal in po ribje odpira usta. Vendar gruli, zdi se, da zadovoljno. In Martin in njegova žena si hodita z rokami v mednožji. Zdaj bi vstal, a ne vem, če vstati ni preneumno. Zunaj dežuje in dež je lijoč. Če vstanem, tedaj me morda zebe. Lojza mora biti prav tik mojih vrat, tako sklenem po njenem zaklanem glasu, ki pronica vame skozi les ves tak, ostuden, zamlada, možno, zapeljiv in potreben: »Mucmucmucmucmucmuc, ja miška moja boga, a si lacna, o ti moja mala lévica,« nato glas odhaja v gornje nadstropje in jenja. V kopalnici imam dežnik; in vstanem. Preprosto zato, ker sem prepričan v dežnik. Silovita nevihta me je prisilila, da sem skočil v gostilno; ubožna gostilna, ubožna v kičastem

sijaju in še bolj v njenem lastniku, ki je bil v istem telesu in osebku tudi samozadovoljen natakar; tekal je med šibko zasedenimi mizami in govoril: »Ha, dež, zdaj ne morete nikamor od mene, dva deci, pivo, kaj pojedli,« in maloštevilni gostje so se šaljivemu tonu odobravajoče smejali, rekli pa so, da zato tudi nihče k njemu ne more. Prav tedaj sem se odločil za mizo pri oknu, da bi stražil nevihto, lastnik pa je rekel: »Ha, še veliko jih bo prišlo, kajneda, gospod?« Neodločeno sem skomignil z eno ramo, tako da sta ostali obe možnosti odprti, vsaj z moje strani. Pomislil sem, da so to v resnici samo gostilniške šale; te me vedno užalostijo ali kaj. Naročil sem si dva decilitra črnega vina, ker to naročim vedno, kadar ob poznih popoldnevih posedam naokoli. Živahni lastnik je poskočil, a vrnil ga je grob vzklik od mize pri oknu za mojim hrbtom. Tam sta sedela možak srednjih let in mlajša plavolasa ženska. Kričal je moški, naj še prinese: enkrat konjak, enkrat pivo. Ženska je vstala, da hoče na WC. To sem še ujel, ko sem se obrnil tja in gledal: ko je ona odšla, mi je mož pomežiknil na eno oko, pri tem se je napravil v krčevit nem smeh in še v istem gibu je dolgo pogledal za plavolasko, ki je nato z boki majaje izginila v temno duplino na koncu prostora, od koder je bilo čutiti sekret. Potem je prišla nazaj. Ko je prihajala, sem opazil, da ima krive noge. Krilo je ostalo ob strani in zadaj privihano. A še preden je sedla, se je rob poravnal. Vino je bilo trpko in zanič. Vseeno sem takoj izpil in si naročil nov kozarec istega. Drugekrati bi morda naročil kaj drugega, okusnejšega, zdaj mi ni bilo do vina in mi ni bilo do ničesar na svetu. Spet je bilo trpko. Nato sem poslušal, kaj se pogovarjata ona za mano:

»Ti pridi, kadar hočeš pridi—«

»Že, ampak tvoja žena . . .«

»Kaj hočeš s tem?«

»Tvoja žena!«

»Tiho! Pridi, s seboj pripelji kogar te je volja. Janez je naš človek.« Potem je še za več ljudi poudaril, da so »naš človek«. Bilo pa je začetek in konec vsega pregovarjanja najenostavnejše osvajanje v brezosnovnih obljubah in gradovih na oblakih. Vmes je šlo za denar. Potem ji je dal naslov svojega stanovanja; tedaj se je izkazalo, da ona sploh ne zna pisati.

»Piši,« je rekel mož, »piši: Jurac Žarko . . .«

»Nimam papirja,« je odvrnila ona, ko je nekaj časa brskala po torbici.

»Tu ga imaš. Piši . . .«

»Nimam peresa . . .«

»Tu je moje — piši . . .«

»Joj, pozabila sem očala!« ga je že spet prekinila. Potem sta sklenila, da si ona naslove zapomni v glavi.

»Jurac Žarko — ne bodi smešna, kulturni ljudje ne stanujejo v centru, kje si pa to slišala!«

Na koncu jo je povabil, naj večerja z njim. Ona je sprejela, a pri tem je ves čas govorila, daj no mir, daj no mir.

Sprva sem bil prepričan, da gre za običajno popoldansko ploho, zdaj pa se je izkazalo, da gre v resnici za močan, trajajoč dež. Zunaj je bilo že mnogo luž in kaplje so delale na njih visoke mehurje, ki so popokali in je ostala za njimi kratkotrajna penasta sled. Ona sta naročila vampe v omaki, liter belega in sladico. Postal sem lačen, naročil sem mali golaž z govedino in krompirjem; po prvem grižljaju sem pomislil, da sem ravnal pametno, ko nisem naročil velikega golaža, kajti jed mi ni teknila. Obrisal sem si usta in zmečkano servieto vrgel v neizpraznjen krožnik. Potem sem se še enkrat nagnil do okna in rahlo odmaknil zaveso. Bil je stalen dež in pomislil sem, da bi bilo dobro imeti avto. Odprem okno in začutim, da je zunaj mnogo topleje, kot sem si bil mislil, in ko stopim od okna nazaj k postelji, me začudi mlačni smrad, ki veje iz posteljnine. Pomislim, da utegne biti vse to nekaka skromnost: da sem prestrog sam sebi in da morda niti ne smrdim, kot vedno zjutraj mislim. V dokaz si navedem prav Mašo, ki vidno uživa in je zadoščena, če kdaj sme biti pri meni. Potem tudi Martin, ki je več ko dovolj nesramen, in bi mi smrad v trenutku vrgel naprej, če bi ga bil začutil, ko je prihajal k meni. In trolejbus, tam šele. Trolejbusi brez stekla v oknih bi bili moja slaščica. V Atenah, celo v Istambulu sem se vozil na odprtih tramvajih; v Dalmaciji, med jadranskimi otoki sem se vozil na ladjah, bilo je vsaj glede zračnosti človeško in udobno, čeprav še vedno dobro vidim, kako množica potnikov neprestano prigrizuje iz potovalnih pločevink, pri tem nagibajo eni steklenice, drugi pletenke, tretji čutarice, spet nekateri drugi pa steklenice, ki zadržujejo stalno toploto vsebine. Pomislim, da ljudje na potovanju vedno obilno jedo in pijejo, drugače se nikakor ne znajdejo. Menim, da mora biti to kak ostanek, nekak atavizem ali kaj. Potem tisto: to so ljubezenski parčki, ki se tako prepričljivo upodabljajo in si dajejo pomena s tem, ko se ves čas božajo, stiskajo, ljubkujejo, govorijo si v otroškem jeziku majcene besedice in stavke, potem utihnejo, ljubica zapazi na dragega suknjiču drobcen prašek, nitko ali kaj, z zaskrbljeno nagubanim čelom ga odstrani, pri tem napravi prizadete, malce jezne oči, ko da bi se jezila na tisto nitko, kako si le upa kaziti ljubo obličje, ljubček pa v izraz neizmerne hvaležnosti po tem njo strastno poljubi, kar milo se mu stori spričo sreče, ki se mu brez dvoma kaže v podobi njegove drage. Kmetice, ki vozijo na trg proso, bob, špinačo, čebulo in krompir, se pomenkujejo v prerekajočem tonu, tu in tam se kateri že poprej visok glas dvigne še bolj, a tam ne vztraja, ker se slejkoprej sprevrže v zdaj tak, potem drugačen smeh. Stara kmetica govori kot navita igrača, pri tem ji proteza zobovja v čeljusti poskakuje gor in dol. Debel moški srednjih let z okroglimi očmi ima na spodnji ustnici za poln oreh velik tvor, rjav, razpokan in svetleč se od nekakšne masti, ki si z njo zdravi bolezen; tako mu radi vsiljive neprijetnosti ustnica venomer binglja in razkriva od tobaka prežrte in rjave spodnje zobe; kadar kadi cigareto, jo prisloni na jezik, ki ga položi na tvor za nekakšno zaščitno blazinico, enako pa stori, le da takrat potisne jezik daleč naprej iz ust, kadar pije iz steklenice; iztegnjeni jezik zvije v žleb, kamor položi vrat od steklenice. Pije goltaje

in zvočno. Starec z mornarsko čepico s polivinilastim ščitom ima drugačno bolezen: koža na njegovi bradi je temno vijolična in kot nagnito jabolko posuta z belimi točkami; tudi če razklene čeljusti, se potem na bradi premaknjeno meso in koža le sčasoma povrneta v stalni položaj. Priletni turist v belem platnu se nenehno prestrašeno ozira v valove in v morje, to pa stori zelo previdno: ves čas ne stopi bliže ko tri ali štiri korake do varnostne ograde, tako pa v morje ne more pogledati drugače, ko da stopi na prste in iztegne vrat: s tem postane nalik dobrodušni starikavi kokoši. Pet ali šest otrok se preganja med nogami ljudstva in košarami zelenjave, zaganjajo nemogoč krik in vik; deklici s kratkim krilcem je zlezla ena hlačnica umazanih spodnjic v zarezo med ritnicama; dečku, ki astmatično pokrehuje, visita iz nozdrvi zeleni sveči, in kadar mu nevšečnost presede, ju srkne noter, a pri tem se smrkelj zavrtinči in kar naprej visi od konice nosa, kamor se je prilepil. Orjaška tuja turistkinja, ki se vedno, kadar opazi na obali kaj zanimivega, zadere: Fric, Fric, in pri tem z eno roko vrti okoli sebe krhkega, neodločnega možiclja, da ta v prestrašenosti ne ve, kam naj pogleda, se pita z najrazličnejšimi izdatnimi jedačami na osnovi suhega in prekajenega mesa. Na tleh se tu pa tam še vedno sveže rišejo ostanki izbljuvkov, ki zaudarjajo z jedkim, kiselkastim vonjem, vrata od stranišča se ne dajo zapreti, če se ladja nekoliko nagne na bok, se odpro, in tedaj se vidi, kako na notranji plati piše: fuk. Na gornji palubi, promenadnem hodniku z lesenim ladijskim podom, je razpostavljeno nekaj zvočnikov, ki igrajo raznovrstno glasbo, najraje ljudske koračnice. Hrup je malone boleč. Nekaj vojakov, ki se peljejo na dopust ali kam, prepeva besedilo k napevom koračnic. Besedilo je izmišljeno, večkrat polteno:

Po morju plava
od kurca glava,
za njo pa šprinta
krvava pinta . . .

Včasih zamenja besedilo manj domiselni tralalala. Včasih utihnejo in si pripovedujejo mastne šale, potem se smejejo samopašno in rigaje, eden še zlasti svojsko, tako, da zrak iztiskava iz pljuč kot težak izdihljaj orjaka, ki mu zapelje čez prsi tovorni avtomobil, medtem ko zrak vleče vase, pa ga istodobno uporabijo glasilke, tako da se v bistvu smeje z obrnjenim glasom, navznoter. Petični turist v športni opravi se čuti boljšega in nad množico, zato sloni na ograji in gleda v daljnogled. Delec množice postane šele pozneje, ko valovi dobijo večjo veljavo in vztrajno majejo ladjo; tedaj še vedno sloni ob ogradi, a daljnogled mu prosto zvoni na jermenu z vratu, in bruha v vodo; ko dragocena priprava niha, jo zadene nekaj udarcev razburjenega želodca ravno na optična stekla, in vse to se mi zdi bedasto; nato si s karirastim robcem obriše usta. Opazim, da se barve robca skrbno ujemajo z barvami preostale oprave na turistu. Takoj zatem, ko si obriše usta, se najé okusne, lahke malice, ki jo kmalu povrne čez palubo: želodčni sokovi je še niso bili načeli, tako je ostala zelo razločna, vsak košček zase je dobro viden, prav nič oksidiran, lepo barvit; njegov obraz je strašansko bledoličen ter prosojno zelen, oči bolno in proseče tekajo med ljudmi, stara kmetica mu ponudi brinjevega žganja, da mu to pomore, pravi, in petični turist z gnusom obriše ustje steklenice. Stopim korak od postelje in zahoče se mi kaditi. Ivan kadi cigarete brez filtra, ko najdem v pepelniku dolg ogorek brez filtra. Martin, če se prav in dobro spominjam, kadi isto kot njegova žena. On je tudi drugače ubogljiv. Lojza pravi, da je N. copata in da ga N.-ovka sužnji. Reče malo drugače, a povedati hoče prav to in čisto nič drugega. Pač. Morda kaj čisto tretjega. Ali pa, da Martin sploh ne kadi. Gotovo. Martin ne kadi in Martin pretepa svojo mlado ženo. Tedaj se ona valja po tleh in kriči: mamamamamamamama, jojmama. In Martin pijančuje. Tedaj pretepava tudi uboge pajdaše; tako mislim o Martinu. Če se pogledam v ogledalu, se mi zdi, da sem tisto v ogledalu jaz, a tega si nikdar ne zajamčim. To so misli. Misel je, da je vse zaman, kajti vžigalic, da si prižgem čik, ne najdem. Martinova žena s filtrom kot odojek z jabolkom v rilcu in s krep papirjem v ušesih. Igra je pravzaprav boleča, nič jutranja. Ogledalo: lasje, dolgi, zanemarjeni, mi silijo na ušesa, spodaj pri korenu jih večina že siví, veliko docela sivih pa je zamršenih med ostalimi. Ocenim, da se mi je obriti. Vendar, če se obrijem, tedaj zapravim čas, ki ga drugače ob tej jutranji uri porabim, da skočim na kavo in maslen kifeljc. Seve si morem privoščiti tudi kratko zamudo, to ni taka stvar, tudi drugi to počnejo, zakaj bi ravno jaz . . . Jozefa se bo prikazala ob devetih in bo s konjsko čeljustjo rekla, da se dogajajo zanimive stvari, samo da jaz nimam nosa in da se nič ne čudi, ko sem ničla, njen pokojni mož (bil je pisatelj), ta pa, da je imel neizmerno fantazije, če bi bil novinar, da bi se pulili zanj vsi listi, še tuji. Z električnim brivnikom sem se prvikrat obril šele pred letom, težko sem se mu privadil, še zdaj mi odrgne kožo. Pomaga, če se po britju opljusnem z mrzlo vodo, a le delno, toliko, da obriše rdeče lise. Urednikov sin se je obesil, včeraj sem bil na pogrebu, bil je ves kolektiv, osmrtnica je bila velika, čez pol strani, urednikovo ime je bilo debelo in vidno, mož je žalosten, sprašujem se, kako je, če se ti obesi edini sin. Potreba se mi je sprostiti. Tega tu ne morem, tu v gostilni, ko me Ivan pribija na stol z ribjimi očmi. Rečem, da sem v bistvu še vedno mlad in on reče, ne v bistvu — v resnici. Reče, kot bi navzven pogoltnil suh krompir, ki ga je prej že dolgo tiščal v goltancu. Potem ga zanima, kje stanujem in kje sem na hrani. Pridi me obiskat, reče, a slišim tega ne, pač kar sklepam. Ko stojim pri pultu in mi strežnica vrača drobiž od cigaret, opazim, da položi i škatlo i denar v male mlakuže razlite pijače. To stori vedno. To delajo povsod, mi pride na um. Celofanski ovitek se skrči in nabere v žarkaste gube okoli razmočene točke v sredini, da se zdi lik podoba konjske zadnjice. Ob enih sem začutil, da bi rad jedel. V mestu je bila godba na pihala in množica. Vse je vrvelo prav do robov glavne ulice, kjer se je množica postavila v močan špalir. Bil sem lačen. Ko sem hotel prečkati cesto, je policaj z one strani

zavpil, stran, nazaj, in da misli resno, je mahal z razprtima rokama, kot če bi podil živino iz koruze. Množica se je zasmejala, nekateri so zaploskali. V rokah sem nosil rjav paket, že zjutraj sem dvignil čevlje, ki sem jih dal potempljati k Mačku pred tremi meseci, bilo je še pozimi in sem dobro storil, da nisem odlašal, zakaj v zavitku so bili letni čevlji, sicer z gumijastimi podplati, vendar dovolj odprti in pa zračni. Potem sem gledal dolg sprevod velikih, črnih avtomobilov. Eden je imel odkrito streho in zadaj sta stala dva moža v uniformah. Prijazno sta mahala množici in množica je prijazno mahala nazaj. Ko je bilo to mimo, so neki ljudje v zvezi s prejšnjim policajevim klikom mimogrede rekli, smo mislili, da imaš bombo. Stopim do menze, v oknu sedi mož. Mož je krepkega, trdega, zavozlanega obraza in bunkastega nosa. Kaže se preprosto. Okno sveti s krilom stekla. Drugo krilo je odprto v notranjost k možu. Ko pije pivo iz velikega, zunaj rahlo orosenega vrča, vnicne glavo in pripre oči; vidi se, kako pije široko, da dobi stik s tekočino vsa notranja površina ust. Vrč odlaga previdno, še v istem omane in otre ustnice s hrbtiščem dlani levo in desno. Z ročaja odmaknjeno dlan položi na še vedno od piva vlažno hrbtišče druge roke in otre sledi tekočine. Omizja, prelita pijača pod tistimi prek tal v gostilnah ali kar po mizah s prti iz polivinilaste mase z rožastim vzorcem, debele mesarice, ki se brenčeče zaganjajo ob zapackane pogrošne lestence nad vrtnim prostorom z gostilniško opravo, orehovci in kostanjeva drevesa, ki ven in ven dežujejo ostudne pajke, ptičjeke, stenice in klope in bolhe in rosnato medico cvetov, zaudarjajočo po vsej favni, ki jo obleza in liže, škripajoči gramoz pod nogami stolov in pivcev, ki se pajdašijo z vreščavimi pohotnicami za denarje, od umazanije lepeči se kozarci, udarci vonja mesa na žaru, čebule, majonez in gorčice — vse pritiska name, pleza nadme, se prebada v mene. Tu notri sem: če me kdo išče. Kako kriči mačka. Ljudje stopijo k oknom in s truščem dvigujejo navojnice, psom bližnje in daljne srenje se utrga spanje, da bodo prelajali noč, ljudje se razburjajo, mačka vrešči in se ne meni za malenkosti, ki se je ne tikajo. Zdaj piha in hlipa. Samca prasne med oči in sune čez nos. Vreščanje se odseka in poslej ga potegne vnaprej debelo, otožno zavijanje, ki ga stežka prisodim breji mački. Dež je ponehal, a da bi vsaj ne; prst, ki jo je močilo ves mesec, je prenabita z vlago. Ta zdaj spričo vročine udarja v zrak; z dlanjo si grem v zatilje, tkanina se lepi na mokro kožo. Goltnem debel, ščemeč zalogaj piva z okusom po trhlem. Sadjevec in vodo mu dajejo, reče Boris in drži domala prazen vrč k luči nad nama. Reče, prasci. Rečem, da je to mogoče. Reče, nič mogoče, to delajo. Da zlivajo v pivo sadjevec in vodo, to delajo danes. Boš še enega, vpraša in gledam, kako je njegovo lice zagorelo in čelo prepredeno z mrežo debelih in tanjših žil. Na senceh je ostro zavijugana žila. Ko govori malo glasneje, se izboči, da je za otroški prst debela in kačjehrbtna. Običajne pripombe čez prisotno pijačo. Pivo je zanič. Piva ne poskusi nikoli več, jaz sem mu priča. Ali veš, reče Boris, in vem, da mi bo pravil že tisočkrat pretisočkrat oguljeno zgodbico o delavki, ki je padla v sod zrelega piva in so jo našli šele zdaj pred kakim tednom, ko smo tisto pivo že popili. Plesniva je bila in trohneti je pričela. Na obrazu ni bilo več niti krpice mesa. Lasje so se držali gole kosti lobanje in v koščenih duplinah so bile začuda še popolnoma sveže oči. In to pivo zdaj pijemo mi. Vem. Poznam. Trenutek. V školjki za malo potrebo je obledelo rumena lupina polovice limone. Ko ščijem nanjo, prši na vse strani. Poleg mene opravlja svojo potrebo možakar srednjih let in gleda v mojo kloako. Temu se čudim in gledam njega v obraz, in ko oči dvigne, da se ujamejo z mojimi, mu postane neugodno, ozre se proč. Poslušam, kako se napenja, njegov curek je droban, zveneč. Pri tem prdne. Opravi in takoj stopi k ogledalu za hrbtom, z eno roko si zapenja razporek. Z drugo roko jemlje iz notranjega žepa pri suknjiču glavnik. Češe se tipično, da gre s česalom skozi lasišče od čela k tilniku, takoj za glavnikom pa trdo gladi lase z dlanjo druge roke. Obraz dobi kisel, samokritičen ton. Po uporabi glavnik skrbno otrebi izpadlin. Pomislim, kako bo zunaj stopil k svojemu omizju in bo dvoril kaki babnici, pri tem bo mislil, da je čeden in brezhiben. Maša stoji na postaji. Reče, kaj si misliš o meni. K nogam ji stojita kovčka, zelen in rjav. Zeleni je starinski, razpokan in v razsulu, patent za odpiranje je rjavo nažrt, z ročem, prek katerega vijuga cikcak šiv bele niti. Rjavi je eleganten, patent za odpiranje na ključavnico; opleten je in prelepljen z barvastimi etiketami iz najoddaljenejših krajev sveta, skorajda vsega. Reče kako bo, pomislim, da sva se poročila in da sem vrata zaklenil. Boris je prinesel rdeče nageljne in se je smejal. Maša reče, meni se zdi, da sem pozabila izključiti kohar. Smejal se je brezzobo in Ivan se je smejal brezzobo. Kupil sem si novo obleko in zdaj sem v novi obleki, Maša je v kostumu iz resnega blaga. Reče, ali sva galantna. Odvrnem, da si ne morem predstavljati, ali sva galantna, ali nisva galantna. Ona poprime Rjavi kovček. Ko se vzpenjava na vlak, pusti Rjavi kovček na peronu in stopi na visoko stopnico sama od sebe. Gori stoji med vrati in ima kratko krilo. Nekje v vagonu jočejo svojci. Svojci imajo umrlega. Peljejo ga v domači kraj. Poprimem Zeleni kovček in čutim, kako je težak. Maša je med vrati in pomislim, da je Maša zdaj moja žena. Martin je rekel, ko sem mu že davno prej omenil, da se utegnem poročiti, skrajnji čas je bil, da se vzameš skupaj, in zdaj vsaj veš, zakaj živiš. Pomislil sem, da ne vem, zakaj živim. Maša se je prevalila name in me pila s poljubom. Bilo je ogabno. Čutil sem, kako v mednožju poželjivo trepeta, reče, ali bi se poročil z mano. Rečem, da bi se poročil z njo. To mi naredi čuden občutek, zazdim se sam sebi odgovoren. Potem reč o poroki še večkrat in mi vsakokrat pride na misel: Novák ima v riti peták. Martin je sedel v noč. Rekel je, da me bo ubil, in verjamem, da me bo ubil. Potlej mi je dal zaušnico in mi je brenčalo v ušesu. Vprašal je, če morda mislim, da je nor. Odkrito sem rekel, da tega ne mislim. Tedaj me je udaril s pestjo v obraz. Iz nosa mi je pritekla kri. Pomislil sem, da vedno pozabim robec, in sem grčeče vlekel slanobo iz nosa v žrelo. Ko sem pljunil, je bil pljunek masten in krvav. Topo je udaril

v gramoz in se tamkaj razpel med posamezne kamenčke. Martin je dvignil kozarec in mi ga izlil v obraz. Spreletelo me je, da bo pivo izpralo kri. Reče, da me bo ubil, to ponovi in odide z moškim korakom. K meni priteče natakarica in vpije, da naj še pri tej priči izginem iz njihovega lokala, ker je videla vse, prav vse, ona pa, da že pozna gospoda Martina. Rečem, da bom izpil do konca. Steče po prometnika, ki ga ugledam skoz obokani vhod v gostišče. Ko teče, opazim, da so ortopedski čevlji, ki jih nosijo natakarice, nesluteno gibki. Prometnik prihaja tipično, da se premika kot počasen plaz, počasen, a neustavljiv. Gleda naokoli in zbira svoje navijače med občinstvom, ki je povstalo izza miz, da bi si me lahko bolje ogledali. Ko pride čisto do mene, se zasmeje in reče, kaj ga pa spet biksaš. Natakarica stoji za njim, takisto kot bi se hotela skriti. Ves čas ponavlja, on je bil, on je bil, pri tem drži vame kazalec. Prometnika spoznam za Borisa, ko se smeje brezzobo. Okrene se nazaj in navzdol in reče, je že dobro, poznam ga. Reče, zakaj sem krvav in polit. Pomislim, da se ga to ne tiče in tako rečem na glas. On se smeje in reče, da sem nor kot vedno. Tako mi je rekel v osnovni šoli. Nato prisede in pijeva pivo. Reče, da si ljudje jemljejo policaja za razsodnika. To reče ponosno in da ugaja samemu sebi. Reče, da je pivo zanič. Martin vzame lovsko puško, s katero je hodil ob nedeljah na lov, in jo tehta. Pregane dvojno cev in gleda v svetli rez. Nabije tehtno in previdno; naboje prijema bojazljivo, da bi mu ne počili v rokah. V nabiti cévi nalije vode in črni očesi vtakne v usta vse do golta. Ko pritisne na oba petelina hkrati, mu glavo po koscih mesa in trskah koščic raznese v prostor ter prikuje na stene in strop. Tedaj je to telo brez glave in Maša baje omedli spričo grozljivega prizora moževe smrti. Kako mi Ivan stiska roko.

"Where in God's name did you get this?"

She giggled. "Oh that! I forgot to tell you. Some dreadful man tried to make up to me in one of the shops. He pressed that into my hand and made an assignation for this evening. I agreed just to get rid of him. It is what we call a pillow-book. Lovers use them. Arent't the pictures exciting?"

Bond threw off his kimono. He pointed to the soft *futon* on the floor. He said fiercely, "Kissy, take off your clothes and lie down there. We'll start at page one."

O. Danes, sredi poteka revolucionarnega preloma, se kaže potreba po teoretskem obračunu z neokapitalistično potrošniško družbo, ki je na področju ideologije zapustila mračnjaški voluntarizem »eksistencializma« in se prepustila »strukturalizmu«, ki s totalitariziranjem znaka (sklopa označeno-označujoče) kot temeljne zahodne strukture pomenjanja, s prenašaniem te strukture na vsa področja (zanikovanje pluralnosti, tj. pisave) izraža totalitarne težnje imperialistične ekspanzije z vsiljevanjem svojega ‚načina' (forme): revolucija je revolucija forme. Obenem se iz te dopolnitve metafizike razkrije temeljna struktura dogajanja Zahoda: dvoinost na način IZVORA (teologija) kot »logocentrizem«. Lik z-branosti (svet, epoha) kot (do)-puščajoči izvor (z)bere brano in ‚potisne' ne-zbrano ter tako ustvari mitologijo »dodatkov« (spolni akt — onanija, govor — pisava, narava — zgodovina). Zgodovina je zgodovina svetov, »teleološka zgodovina«, ki zakrije (‚potisne') »realno zgodovino« (Sollers). Dialektični materializem ali materialistična dialektika, »teorija teoretične prakse« (Althusser), edina teorija, ki daje realne temelje revoluciji proletariata. RAZ-BERE (z)branost svetovne zgodovine. Razbranost svetovne zgodovine je revolucija PISANJA, ker je bistveno dogajanje revolucije prelom FORME na način igre razpolaganja. Dialektični materializem ne more brez semantičnega materializma (Sollers): struktura znaka je struktura metafizike.

The girl had nothing on under the shirt. Her skin was pleasantly sunburned and her shoulders and fine breasts shone with health. When she bent her arms to undo the side-buttons of her skirt, small tufts of fair hair showed in her armpits. The impression of a healthy animal peasant girl was heightened by the chunky hips in faded blue stockinet bathing trunks and the thick short thighs and legs that were revealed when she had stripped.

I. TEORIJA SEMANTIČNEGA MATERIALIZMA. Dvoinost metafizike (označeno-označujoče) vzpostavlja svet na način izvora, kjer je ‚prvo' označeno »neodvisno« od označujočega in ga ‚prežema' kot to zbirajoče (logos), da je označujoče vselej »inkarnacija« označenega, njegov »mistični produkt«, in ima tako le »*navidezno* materialnost« (Marx). Označujoče REprezentira »smisel biti« kot prisotnost (parousia). Odtod ‚simetričnost' in ‚kontinuiranost' (‚linearnost') dvoinosti znaka: označujoče le ‚ponavlja' že vzpostavljeno prisotno. Prva naloga semantičnega materializma, pri katerem gre za »dekonstrukcijo« (Derrida) = razbiranje same strukture znaka, je torej poudariti materialnost označujočega. Priznati označujočemu materialnost pomeni priznati, da je označeno vselej že bistveno vezano na označujoče, da je v odsotnosti ‚transcendentalnega' označenega vselej že na način »sledi« (označeno, vzeto za označujoče), da je pred reprezentacijo že transformacija, da imamo pred govorom kot re-prezentacijo že opraviti s pisavo kot (v)prostoritvijo (artikulacija, punktuacija, razlika, rezerva). (Skica, razviti.)

"It's nice and warm in the sleeping-bag. Would you like to come in? There's plenty of room."

"No thank you, Honey. I'll be all right."

There was a pause, then, almost in a whisper, "If you're thinking . . . I mean — you don't have to make love to me . . . We could go to sleep back to front, you know, like spoons."

"Honey, darling, you go to sleep. It'd be lovely to be like that, but not tonight. Anyway I'll have to take over from Quarrel soon."

"Yes, I see." The voice was grudging. "Perhaps when we get back to Jamaica."

"Perhaps."

"Promise. I won't go to sleep until you promise."

Bond said desperately, "Of course I promise. Now go to sleep, Honeychile."

II. TEORIJA DIALEKTIČNEGA MATERIALIZMA. Pod dialektiko ni mišljena zahodna dialektika Dela kot zapopadanja, marveč dialektika ‚praznine' (Bit-Nič), kar vzpostavlja vez z mislijo Vzhoda; dopolnitev dialektike Dela ‚omogoči' razprtost dialektike ‚praznine'. Materializem kot (dialektizirana) igra ne-izvora ‚praznine' (odsotnost tu-zdaj-a »smisla biti«), ki dogaja odsotnost sveta. Označitev razbranosti za odsotnost sveta je treba ‚zbrisati', ker je zapisana iz izvora sem in se ji (kot vsaki »mehanicistični« misli) prikrije razlika razdanosti in razbranosti. Razbranost ne pomeni, »da je le bivajoče«; to je le bistveno določilo samopretakanja (raz)-DAnosti (teologija vloge), ki je poslednja stopnja metafizike. Gre za to, da se sama ontološka diferenca (v svoji dopolnitvi bit-bivajoče kot ‚člena razlike') razbere z RAZPORu kot »pred-odprtosti razlike« (Derrida). Razpor razpira: ‚odsotnost sveta' odstira pluralnost IGRE kot ‚ne-čistosti' izvora. Dogaja se razpornost BITJA (bit-je). (Skica, razviti.)

"Shtop," had said the voice, quietly.

Bond heard slow steps approaching behind his chair.

"Dhrop it," said the voice.

Bond saw Le Chiffre's hand open obediently and the knife fall with a clatter to the floor.

He tried desperately to read into Le Chiffre's face what was happening behind him, but all he saw was blind incomprehension and terror. Le Chiffre's mouth worked, but only a high-pitched "eek" came from it.

There was a moment's silence.

"SMERSH."

III. PISAVA EROSA. Svet(lik z-branosti) ‚potisne' pisavo in Eros, revolucija razpre ‚obrat' pisave (‚obrat' govora kot pisave metafizike: iztek Zahoda). Razbranost je ‚povratek potisnjenega': pisava Erosa. Pisava je dejavnost Orgije ‚onstran' svetovnega: rez bitja kot ejakulacija Erosa v MITu, ki je ‚sled', mitu ne-izvora. ‚Sled' kot dialektiziran odnos razbranosti, ki ga je treba misliti pred dvojnostmi metafizike: igra razpolaganja na način RAZKLOPa dogaja (v)prostoritev RAZPORa. (Skica, razviti.)

"'Trigger' was a woman."

"So what? KGB have got plenty of women agents — and women gunners. I'm not in the least surprised. The Russian women's team always does well in the World Championships."

He was only some kind of a spy, a spy who had loved me. Not even loved, slept with.

That this was just petting.

I. PISATELJI IN PIŠOČI

Kdo govori? Kdo piše? Pogrešamo še sociologijo besede. Vemo le, da je beseda moč in da se skupina ljudi med družbo in socialnim razredom dovolj definira po tem, da ima do različne mere v rokah jezik nacije. V Franciji so bili torej zelo dolgo, verjetno v vsem klasičnem kapitalističnem obdobju, se pravi od XVI. do XIX. stoletja, nesporni lastniki jezika pisatelji in samo pisatelji; če izvzamemo pridigarje in pravnike, ki so bili vrh tega zaprti v funkcionalne jezike, ni govoril nihče drug; in takšen jezikovni monopol je povzročil — začuda manj pri proizvajalcih kot pri proizvodnji — tog red: ni se strukturiral literarni poklic (v treh stoletjih se je zelo razvil, od domačega pesnika do pisatelja — poslovnega človeka), temveč sama snov tega literarnega govora, podrejenega pravilom rabe, žanra in kompozicije, skoraj nespremenjenega od Marota do Verlaina, od Montaigna do Gida (premaknil se je jezik, ne pa govor). Nasprotno kot v družbah, ki jim pravimo primitivne, v katerih je čarovnija samo prek čarovnika, kakor je pokazal Mauss, je bila literarna *institucija* zelo transcendentna za literarne *funkcije*, v tej instituciji pa njen bistveni material, beseda. Institucionalno je literatura Francije njen jezik, napol lingvističen in napol estetski sistem, ki mu ni manjkalo celo mitične dimenzije, dimenzije *jasnosti*.

Od kdaj v Franciji ne govori več samo pisatelj? Brez dvoma od Revolucije; vidimo, da so se tedaj pojavili (o tem sem se prepričal, ko sem te dni bral Barnavov[1] tekst) ljudje, ki so se polastili jezika pisateljev v politične namene. Institucija se ni premaknila: še zmeraj gre za ta veliki francoski jezik, katerega besednjak in evfonija sta spoštljivo ohranjena skozi največji pretres v zgodovini Francije; toda funkcije se spremene, osebno narašča skozi vse stoletje; sami pisatelji, od Chateaubrianda ali Maistra do Hugoja ali Zolaja, prispevajo k razširitvi literarne funkcije, da bi iz te institucionalizirane besede, katere priznani lastniki so še zmeraj, naredili orodje nove akcije; in poleg pisateljev v pravem pomenu besede nastane in se razvije nova skupina, lastnica ljudskega jezika. Intelektualci? Beseda ima kompleksno resonanco;[2] tukaj jih raje imenujem *pišoče*. In ker smo danes mogoče v tem krhkem trenutku zgodovine, ko obe funkciji obstajata druga ob drugi, bi rad orisal primerjalno tipologijo pisatelja in pišočega; za to primerjavo si bom dovolil obdržati samo eno povezavo: povezavo materiala, ki jima je skupen, besedo.

Pisatelj izpolnjuje funkcijo, pišoči pa aktivnost, to nas uči že slovnica, ki postavlja prvega, samostalnik, prav nasproti drugemu (prehodnemu) glagolu.[3] To ne pomeni, da je pisatelj čisto bistvo: deluje, toda njegova akcija je imanentna njegovemu objektu, paradoksalno se dogaja na svojem lastnem orodju: jeziku; pisatelj je tisti, ki *dela* svojo besedo (pa naj je tudi inspiriran) in se funkcionalno absorbira v tem delu. Pisateljeva dejavnost dopušča dva tipa norm: tehnične norme (kompozicije, žanra, pisanja) in obrtniške norme (truda, potrpežljivosti, popravljanja, izpopolnjevanja). Paradoks je v tem, da je literatura, ko postane material tako rekoč svoj lastni namen, v temelju tavtološka dejavnost, kakor dejavnost kibernetičnih strojev, zgrajenih *zaradi njih samih* (Ashbyjev homeostat): pisatelj je človek, ki radikalno absorbira *zakaj* sveta v *kako pisati*. In čudež je, če lahko tako rečemo, da ta narcistična dejavnost skozi vso stoletno literaturo nenehno izziva spraševanje sveta: ko se pisatelj zapre v *kako pisati*, končno spet najde kar najbolj odprto vprašanje: zakaj svet? Kakšen je smisel stvari? Skratka, prav v trenutku, ko postane pisateljevo delo svoj lastni namen, spet najde posredniški karakter: pisatelj zasnuje literaturo kot namen, svet pa mu jo vrne kot sredstvo: in v tej neskončni *prevari* pisatelj spet najde svet, vrh tega tuj svet, kajti literatura ga predstavlja kot vprašanje in *končno* nikoli kot odgovor.

Beseda ni niti orodje niti prevodnik: je struktura, to slutimo čedalje bolj; toda po definiciji je pisatelj edini, ki izgublja svojo lastno strukturo in strukturo sveta v strukturi besede. Ta beseda je torej (neskončno) izdelovana snov; nekoliko je kot nad-beseda, stvarno ji je zmeraj samo izgovor (za pisatelja je *pisati* neprehoden glagol). Iz tega sledi, da ne more nikoli razložiti sveta, ali vsaj, ko se pretvarja, da ga razlaga, se pretvarja zmeraj samo zato, da bi se izognila dvoumnosti: ko je razlaga fiksirana v (izdelanem) delu, postane takoj dvoumen produkt stvarnosti, s katerim je povezana *preko distance;* skratka, literatura je zmeraj ireali-

---

[1] Barnave, *Introduction à la Révolution française*. Prikaz F. Rude, *Cahiers de Annales*, št. 15, Armand Colin, 1960.

[2] Pravimo, da se je *intelektualno* v smislu, kakor ga razumemo danes, rodilo z Dreyfusovo afero, ko so ga nasprotniki Dreyfusa očitno uporabljali za njegove pristaše.

[3] Izvirno je pisatelj tisti, ki piše namesto drugih. Sedanji pomen (avtor knjig) datira iz XVI. stoletja.

stična, toda prav ta irealizem ji dovoljuje, da pogosto postavlja svetu dobra vprašanja — ne da bi ta vprašanja mogla biti kdaj direktna: čeprav je Balzac izhajal iz teoretske razlage sveta, ni navsezadnje storil nič drugega, kakor da ga je samo spraševal. Iz tega sledi, da si pisatelj eksistenčno prepoveduje dva načina besede, kakršna koli je že inteligenca in odkritosrčnost njegovega početja: najprej *doktrino*, ker proti svoji volji s samim projektom spremeni vso razlago v spektakel: zmeraj samo uvaja dvoumnost;[4] nato *pričevanje*, ker se je pisatelj izročil besedi, ne more imeti naivne zavesti: ne moremo izdelati krika, ne da bi sporočilo končno mnogo bolj merilo na delo kot na krik: ko se pisatelj identificira z besedo, izgubi vse pravice obnavljanja resnice, kajti jezik je natanko tista struktura, katere namen je (historično vsaj od sofizma naprej), odkar ni več strogo tranzitiven, nevtralizirati resnično in neresnično.[5] Toda s tem, da mu da vrtoglavi spektakel *prakse* brez kazni, očitno pridobi moč pretresti svet. Zato je smešno zahtevati od pisatelja, naj *angažira* svoje delo: pisatelj, ki se »angažira«, hoče igrati hkrati z dvema strukturama in to ni mogoče brez goljufije, ne da bi se izpostavil temu prekanjenemu vrtiljaku, ki je naredil mojstra Jacquesa zdaj za kuharja zdaj za kočijaža, toda nikoli oboje hkrati (ni se potrebno še enkrat vrniti na vse primere velikih neangažiranih ali »slabo« angažiranih pisateljev in velikih angažiranih slabih pisateljev). Od pisatelja lahko zahtevamo, da je odgovoren; sporazumeti se je še treba: pisateljeva odgovornost za njegova mnenja je nepomembna; sekundarno je, če si bolj ali manj inteligentno naprti ideološke implikacije svojega dela: za pisatelja je resnična odgovornost prenašati literaturo kot *zgrešeni angažma*, kot Mojzesov pogled na Obljubljeno deželo stvarnega (to je na primer Kafkova odgovornost).

Literatura seveda ni milost, je skupek projektov in odločitev, ki vodijo človeka, da se izpolni (se pravi na nek način esencializira) v besedi sami: pisatelj je tisti, ki hoče to biti. Seveda tudi družba, ki konzumira pisatelja, spreminja projekt v nagnjenje, izdelovanje jezika v dar pisanja in tehniko v umetnost. Tako se je rodil mit *dobrega pisanja:* pisatelj je plačan svečenik, je na pol častitljiv in na pol smešen varuh svetišča velike francoske Besede, nekakšnega narodnega Premoženja, posvečenega blaga, narejenega, priučenega, konzumiranega in izvoženega v okviru vzvišene ekonomije vrednosti. Ta sakralizacija pisateljevega dela s formo ima velike posledice, ki pa niso formalne: (boljši) družbi dovoljuje ločiti vsebino od dela samega, kadar bi ga lahko ta vsebina motila, da jo spreobrne v čisti spektakel, nad katerim ima pravico uporabiti liberalno (se pravi indiferentno) sodbo, da nevtralizira upornost strasti, subverzijo kritik (kar obvezuje »angažiranega« pisatelja k nenehni in nemočni provokaciji), skratka, da vzpostavi pisatelja: ni pisatelja, ki ga ne bi nekega dne prebavile literarne institucije, razen če neha delovati, se pravi, če neha združevati svojo bit z bitjo besede: zato se tako malo pisateljev odpove pisanju, kajti to je dobesedno samomor, smrt za bit, ki so si jo izbrali; in če se to zgodi, zveni njihov molk kot nerazložljiva spreobrnitev (Rimbaud).[6]

Pišoči pa so »prehodni« ljudje; postavijo namen (dokazovati, razlagati, poučevati), ki mu je beseda samo sredstvo; zanje beseda nosi dejanje in ga ne konstituira. Tako se jezik vrne k naravi orodja komunikacije, prevodnika »misli«. Četudi pišoči posveča nekaj pozornosti pisanju, ni ta nega nikoli ontološka: ni skrb. Pišoči ne izvršuje z besedo nobene bistvene tehnične akcije; razpolaga s pisanjem, skupnim vsem pišočim, nekakšno *koinè*, v kateri lahko seveda razlikujemo narečja (na primer marksistično, krščansko, eksistencialistično), toda zelo redko stile. Kajti pišočega definira to, da je njegov projekt komunikacije *naiven:* ne dopušča, da se njegovo sporočilo obrne in se zapre nad njim samim in da lahko tam na diakritičen način beremo nekaj drugega, kot hoče reči: kateri pišoči bi prenesel, da bi njegovo pisanje izpostavili psihoanalizi? Meni, da njegova beseda končuje dvoumnost sveta, postavlja nespremenljivo razlago (čeprav dopušča, da je provizorična) ali neizpodbitno informacijo (čeprav se ima za skromnega učitelja); medtem ko velja za pisatelja, kakor smo videli, prav nasprotno: dobro ve, da njegova beseda, intranzitivna po izbiri in obdelavi, odkriva dvoumnost, čeprav izdaja za določno, da se za razreševanje paradoksalno nudi

---

[4] Pisatelj lahko izdela sistem, ki pa ne bo nikoli sprejet kot tak. Fouriera imam za velikega pisatelja v skladu z izrednim spektaklom, ki mi ga nudi njegov opis sveta.

[5] Struktura stvarnega in struktura jezika: nič ne opozarja bolj na težavnost sovpadanja kot nenehni neuspeli dialektike, ko postane govor: kajti jezik ni dialektičen: *govorjena* dialektika je pobožna želja; jezik lahko reče samo: *treba je biti* dialektičen, toda sam to ne more biti: jezik je predstavljanje brez perspektive, razen prav pisateljevega; pisatelj se dialektizira, ne dialektizira sveta.

[6] To so moderni pogledi na problem. Vemo, da se nasprotno sodobniki Racina sploh niso čudili, ko so videli, da je nenadoma nehal pisati tragedije, ko je postal kraljevi uradnik.

kot monumentalna tišina, da so lahko njena deviza samo globoke besede Jacquesa Rigauta: *In celo kadar trdim, še sprašujem.*

Pisatelj je podoben svečeniku, pišoči pa kleriku; beseda prvega je intranzitivno dejanje (na neki način torej gesta), beseda drugega pa aktivnost. Paradoks je, da družba z mnogo več zadržki konzumira tranzitivno besedo kot intranzitivno: status pišočega je celo danes, ko pišočih kar mrgoli, v mnogo težjem položaju kot pisateljev. To meji najprej na materialni podatek: pisateljeva beseda je trgovsko blago, ki ga dostavljajo v skladu s stoletnimi potmi, je edini predmet institucije, ki je narejena samo za njo, literature; beseda pišočega je nasprotno lahko narejena in konzumirana samo v senci institucij, ki imajo po izvoru povsem drugo funkcijo kot uveljavljanje jezika: Univerza, poleg tega pa Raziskovanje, Politika itd. Poleg tega je beseda pišočega v nevarnosti na drug način: spričo dejstva, da je (ali pa ker mislimo, da je) samo preprost prevodnik, se njena trgovinska narava nanaša na projekt, katerega orodje je: mislimo, da zunaj vse umetnosti prodajamo misel; glavni mitični atribut »čiste« (bolje bi bilo reči »neaplicirane«) misli je torej prav to, da je narejena zunaj obtoka denarja: v nasprotju s formo (ki je draga, kakor je rekel Valéry) ne stane misel nič, toda tudi prodaja se ne, daje se velikodušno. To poudarja najmanj dve novi razliki med pisateljem in pišočim. Prvič, produkcija pišočega ima zmeraj svoboden, toda tudi nekoliko »insistirajoč« karakter: pišoči ponuja družbi to, česar družba zmeraj ne zahteva od njega: postavljena na rob institucij in transakcij se kaže njegova beseda paradoksalno mnogo bolj individualno kot pisateljeva, vsaj v svojih motivih: *funkcija pišočega je, da ob vsaki priložnosti in brez oklevanja pove, kar misli;*[7] in misli, da ga ta funkcija dovolj opravičuje; od tod kritični in nujni aspekt pišoče besede: zdi se, da zmeraj naznanja konflikt med nezadržnim karakterjem misli in inercijo družbe, ki se ji upira konzumirati blago, ki ga ne normalizira nobena posebna institucija. Tako vidimo a contrario — in to je druga razlika — da je socialna funkcija literarne besede (pisateljeve) prav v tem, da *transformira misel* (ali zavest ali krik) *v blago;* družba vodi nekakšen vitalni boj, da bi si prilastila, aklimatizirala, institucionalizirala naključje misli, in jezik, model institucij, ji daje sredstvo za to: tukaj je parodoks v tem, da »provokantna« beseda brez težav pride v odvisnost od literarne institucije: jezikovni škandali od Rimbauda do Ionesca so hitro in popolnoma integrirani; provokantna misel, ko jo hočemo neposredno (brez posredovanja), lahko samo obnemore v *no man's land* forme: nikoli ni popolnega škandala.

Tukaj opisujem nenavadno čisto nasprotje: danes se vsakdo več ali manj očitno giblje med postulatom pisatelja in pišočega; brez dvoma hoče tako zgodovina, zaradi katere smo se rodili prepozno, da bi bili veličastni pisatelji (z dobro vestjo), in prezgodaj (?), da bi bili uslišani pišoči. Danes ima vsak član inteligence v sebi dve vlogi ter »se prilega« bolj ali manj v eno ali drugo: pisatelji imajo nenadoma vedenje, nestrpnost pišočih; pišoči narastejo včasih do teatra jezika. *Nekaj* hočemo *napisati* in istočasno kratko malo *pišemo.* Skratka, naša doba je porodila mešan tip: pisatelj-pišoči. Sama njegova funkcija je lahko samo paradoksalna: hkrati provocira in zaklinja; formalno je njegova beseda svobodna, odtegnjena instituciji literarnega jezika, in vendar zaprta v tej svobodi izločuje lastna pravila v obliki enotnega pisanja; ko izstopi iz kluba pisateljev, najde pisatelj-pišoči drugi klub, klub inteligence. Na lestvici celotne družbe ima ta nova grupacija *dopolnilno* funkcijo: pisanje intelektualca učinkuje kot paradoksni znak ne-jezika, dopušča družbi živeti v sanjah komunikacije brez sistema (brez institucije): pisati brez pisanja, komunicirati s čisto mislijo, ne da bi ta komunikacija razvila kakšno parazitsko sporočilo, to je model, ki ga pisatelj-pišoči izdeluje za družbo. To je hkrati oddaljen in potreben model, s katerim se družba nekoliko igra mačko in miši: pisatelja-pišočega (nekoliko) priznava s tem, ko kupuje njegova dela in dovoljuje njihov javni značaj; in hkrati se od njega distancira, ko ga sili, da se opira na dodatne institucije, ki jih nadzoruje (na primer Univerzo), in ga nenehno obtožuje intelektualizma, se pravi, mitično, sterilnosti (očitek, ki si ga pisatelj nikoli ne nakoplje). Skratka, z antropološkega stališča je pisatelj-pišoči izobčenec, ki ga integrira samo njegovo izobčenje, daljni dedič Prekletega: njegova funkcija v globalni družbi mogoče ni brez zveze s tisto, ki jo Cl. Lévi-Strauss pripisuje Čarovniku:[8] funkcija komplementarnosti, saj čarovnik in intelektualec na nek način fiksirata potrebno bolezen za kolektivno ekonomijo zdravja. In seveda ni čudno, da se takšen konflikt (ali takšen dogovor, kakor hočemo) zaplete na nivoju jezika; kajti jezik je naslednji paradoks: institucionalizacija subjektivnosti.

---

[7] Ta funkcija *neposredne manifestacije* je samo nasprotje pisateljevo.

[8] Uvod v Maussovo delo v MAUSS: *Sociologie et Antropologie,* P. U. F.

II. STRUKTURA VESTI

Vzemimo uboj: če je političen, je to informacija, če pa ni, je vest. Zakaj? Lahko bi mislili, da je tu razlika med posebnim in splošnim, ali bolj natančno, razlika med imenovanim in brezimnim: vest (vsaj zdi se, da beseda to nakazuje) naj bi izvirala iz razvrščanja nerazvrstljivega, naj bi bila neorganizirana nepomembnost novih brezličnosti; njeno bistvo naj bi bilo zanikujoče, naj bi začelo obstajati šele tam, kjer svet preneha biti imenovan, podrejen znanemu seznamu (politika, ekonomija, vojne, spektakli, znanost itn.); z eno besedo, to naj bi bilo *monstruozna* informacija, analogna vsem izjemnim ali neoznačujočim, skratka anomičnim dejstvom, ki jih navadno sramežljivo uvrščamo v rubriko *Razno (Varia)*, tisto ornitoriko, ki je povzročila nesrečnemu Linnéju toliko skrbi. Ta taksinomična definicija očitno ni zadostna; ne upošteva nenavadnega napredovanja vesti v današnjem tisku (sicer pa jo začenjamo bolj blago imenovati *splošna informacija*); bolje je torej izenačiti vest z ostalimi tipi informacije in poskusiti razkriti v enih in drugih strukturno razliko in ne več razlike uvrščanja.

Ta razlika se prikaže takoj, ko primerjamo naša uboja; pri prvem (političnem uboju) se nujno sklicuje na ekstenzivno situacijo, ki obstaja zunaj njega, pred njim in okrog njega: »politiko«. Informacije tukaj ne moremo takoj razumeti, definirana je lahko samo sorazmerno z zunanjim poznavanjem dogodka, ki je politično poznavanje, pa naj bo še tako zmedeno; z eno besedo, uboj se izmakne vesti zmeraj, ko je zunanji, ko prihaja iz že znanega sveta; lahko torej rečemo, da nima lastne zadostne strukture, kajti zmeraj je le manifestativni izraz implicitne vnaprejšnje strukture. Ni politične informacije brez trajanja, kajti politika je trans-temporalna kategorija; sicer pa je prav tako za vse novice, ki prihajajo iz imenovanega horizonta, iz predhodnega časa: nikoli ne morejo sestavljati vesti;[9] to so dobesedno fragmenti romanov,[10] toliko, kolikor je ves roman sam dolgo védenje, katerega dogajanje, ki se v njem producira, je zmeraj samo variabilno.

Politični uboj je torej po definiciji zmeraj dobra informacija; nasprotno pa je vest totalna informacija ali natančneje *imanentna;* vsebuje vse svoje védenje; sploh ni treba poznati ničesar, da konzumiramo vest; formalno se sklicuje samo nase. Seveda njena vsebina svetu ni tuja: nesreče, umori, ugrabitve, napadi, nezgode, tatvine, nenavadnosti, vse to se sklicuje na človeka, na njegovo zgodovino, na njegovo alienacijo, njegove privide, sanje, bojazni. Ideologija in psihoanaliza vesti sta možni; toda pri tem gre za svet, katerega poznavanje je zmeraj samo intelektualno, analitično, na drugi stopnji ga je izdelal tisti, ki govori o vesti, in ne tisti, ki jo konzumira. Na nivoju čtiva je v vesti dano vse: njene okoliščine, vzroki, preteklost, izvor; brez trajanja in brez konteksta tvori neposredno, totalno bit, ki se vsaj formalno ne sklicuje na nič implicitnega; v tem je sorodna novici in pripovedi in ne več romanu. Vest definira njena imanenca.[11]

To je torej zaprta struktura. Kaj se dogaja v notranjosti te strukture? Tako droben kot možen primer nam bo morda povedal to. *Pravkar so osnažili Palais de Justice.* To ne pomeni nič. *Tega niso storili že sto let.* To postaja vest. Zakaj? Anekdota je malo pomembna (drobnejše ne bi mogli najti), postavljena sta dva izraza, ki usodno izzoveta neko določeno razmerje in prav problematika tega razmerja bo konstituirala vest; z ene strani snaženje Palais de Justice, z druge strani pa redkost snaženja sta kot dva termina ene funkcije: funkcija je tista, ki je živa, pravilna, torej razumljiva. Lahko domnevamo, da ni nobene preproste vesti, ki jo konstituira ena sama oznaka: preprosto ni označljivo. Kakršna koli že je strnjenost presenečenja, groza ali revščina vsebine, se vest začenja šele tam, kjer se informacija razdvoji in tako celo dopušča gotovost nekega razmerja; kratkost oznanjenega ali pomembnost novice, drugje jamstvo enotnosti, ne morejo nikoli izbrisati artikuliranega karakterja vesti: *sto tisoč mrtvih v Peruju?* Strahota je globalna, stavek je prepřost; toda tu je označljivo že razmerje med smrtjo in številom. Brez dvoma je struktura zmeraj artikulirana, toda tu je artikulacija znotraj neposredne pripovedi, medtem ko je na primer pri politični informaciji premaknjena iz naznanjenega v implicitni kontekst.

Tako vest dopušča najmanj dva termina ali, če imamo raje, dve oznaki. In prav lahko izvajamo prvo analizo vesti, ne da bi se opirali na formo in vsebino

---

[9] Dogodki, ki pripadajo tistemu, kar bi lahko imenovali »geste« zvezdnikov ali osebnosti, niso nikoli vesti, kajti, natančno, implicirajo strukturo v epizodah.

[10] V določenem smislu lahko rečemo, da je politika roman, se pravi pripoved, ki traja, pod pogojem, da v njem personalizira akterje.

[11] Nekatere vesti se dogajajo več dni: to ne lomi njihove konstitutivne imanence, ker zmeraj implicirajo ekstremno kratek spomin.

teh dveh terminov: na njuno formo, ker je frazeologija pripovedi tuja strukturi sporočenega dogodka, ali, da bi bili bolj natančni, ker ta struktura ne sovpada usodno s strukturo jezika, čeprav jo lahko dosežemo samo preko časopisnega jezika; na njuno vsebino, ker nista pomembna termina sama, naključni način njune nasičenosti (z umorom, požarom, tatvino itn.), temveč relacija, ki ju združuje. Najprej je treba raziskati relacijo, če hočemo dojeti strukturo vesti, se pravi njen človeški smisel.

Zdi se, da lahko vsa razmerja, ki so vesti imanentna, strnemo v dva tipa. Prvi je razmerje kavzalnosti. To je izredno pogosto razmerje: prestopek in njegovi vzgibi, nesreča in njene okoliščine, in s tega stališča seveda obstajajo močni stereotipi: drama strasti, zločin zaradi denarja itd. Toda v vseh primerih, ko je kavzalnost nekako normalna, pričakovana, ni poudarek na sami relaciji, čeprav še naprej konstituira strukturo pripovedi; premika se proti tistemu, kar bi lahko imenovali *dramatis personae* (otrok, starec, mati itd.), proti zvrstem emocionalnih bistev, katerih naloga je poživiti stereotip.[12] Torej vsakokrat, ko je popolnoma vidno, kako učinkuje kavzalnost vesti, srečamo nekoliko različno kavzalnost. Z drugimi besedami, čiste (in vzorne) primere konstituirajo motnje kavzalnosti, kakor če bi se spektakel (»označljivost« bi morali reči) začenjal tam, kjer kavzalnost, ne da bi nehala biti potrjena, že vsebuje kal degradacije, kakor da kavzalnosti ne bi mogli konzumirati, dokler ne začne trohneti, se razkrajati. Ni vesti brez *začudenja* (pisati pomeni čuditi se); v razmerju z vzrokom torej začudenje zmeraj implicira motnjo, kajti zdi se, da se v naši civilizaciji vse *drugje* vzroka bolj ali manj deklarativno postavlja na rob narave ali vsaj *naravnega*. Katere so torej te motnje kavzalnosti, na katerih se artikulira vest?

To je najprej seveda dogodek, katerega vzroka ne moremo takoj povedati. Zelo potrebno bi bilo nekega dne narediti karto sodobnega *nerazložljivega*, kakršnega si ne predstavlja znanost, temveč zdrav razum; zdi se, da je v vesti nerazložljivo zreducirano na dve kategoriji dogodkov: na čudeže in zločine. Prostor tega, kar smo nekoč imenovali čudež in kar bi brez dvoma zasedlo skoraj ves prostor vesti, če bi tedaj obstajal ljudski tisk, je zmeraj v nebesih, toda v vseh zadnjih letih bi rekli, da je samo še ena zvrst čudeža: leteči krožniki. Čeprav je nedavno poročilo ameriške armade identificiralo vse odkrite leteče krožnike z obliko naravnih predmetov (letal, balonov, ptic), ima predmet še naprej mitično življenje: imajo ga za planetarno vozilo, ki so ga običajno poslali Marsovci: kavzalnost je tako potisnjena v prostor in ni odpravljena, sicer pa je marsovska tema znatno pridušena zaradi dejanskih poletov v kozmos: ni več treba Marsovcev, da bi prišli v zemljino ležišče, kajti Gagarin, Titov in Glenn prihajajo od tam: vsa nadnarava je izginila. Usodo misterioznega zločina izvemo v popularnih romanih. Osnovno relacijo konstituira odložena kavzalnost; policijsko delo je sestavljeno iz prenapolnjevanja v nasprotni smeri fascinantnega in nepredvidljivega časa, ki loči dogajanje od njegovega vzroka. Policaj, emanacija vse družbe v birokratski obliki, postane tedaj moderna figura antičnega razreševalca uganke (Oidipa), ki ukinja strašni *zakaj* stvari; njegova potrpežljiva in trdovratna aktivnost je simbol globoke želje: človek mrzlično zasipava kavzalno vrzel, trudi se, da bi ukinil frustracijo in tesnobo. Brez dvoma so v tisku misteriozni zločini redki, policaj je malo personaliziran, logična uganka je potopljena v patetiko akterjev; po drugi strani pa tu dejansko nepoznavanje vzroka obvezuje vest, da se raztegne na več dni, da zgubi efemerni značaj, tako prilagojen njeni imanentni naravi. Zato je v vesti nasprotno kot v romanu zločin brez vzroka bolj nerazložen kot nerazložljiv: kavzalna »zamuda« tu ne poslabša zločina, temveč ga uničuje; zločin brez vzroka je zločin, ki se pozablja: vest tedaj izgine prav zato, ker v stvarnosti njena osnovna relacija peša.

Seveda, ker je motena kavzalnost najbolj opazna, je vest bogata kavzalnih deviacij: na osnovi določenih stereotipov pričakujemo vzrok, pojavi pa se drugi. *Neka ženska z nožem rani svojega ljubimca:* zločin iz strasti? ne, *nista se razumela glede politike. Mlada služkinja ugrabi otroka svojih gospodarjev:* da bi dobila odkupnino? ne, *ker je oboževalka otroka. Potepuh napade osamljeno žensko:* sadistično? *ne, preprost tat torbic.* V vseh teh primerih dobro vidimo, da je razkriti vzrok na nek način bolj reven kot pričakovani vzrok; zločin iz strasti, izsiljevanje, sadistični napad imajo dolgo preteklost, to so težki čustveni dogodki, v razmerju s katerimi so politična divergenca, izpad naklonjenosti ali preprosta tatvina smešni vzgibi; dejansko je tej zvrsti kavzalne relacije spektakel

[12] Sicer pa v stereotipnih vesteh (na primer zločin iz strasti) pripoved bolj in bolj ceni različne okoliščine (ubita zaradi izbruha smeha: njen mož je bil za vrati; ko jo je zaslišal, je šel v klet in zgrabil revolver . . .).

razočaranje: paradoksno je kavzalnost toliko bolj označljiva, kolikor bolj je prevarana.

Odsotnosti ali deviaciji vzroka, tem privilegiranim motnjam, je treba pripisati to, kar bi lahko imenovali presenečenje števila (ali širše: količine). Tukaj večinoma še najdemo neostvarjeno kavzalnost, ki je za vest čuden spektakel. *Na Aljaski iztiril vlak: jelen je blokiral kretnico. Neki Anglež vstopil v Legijo: ni hotel preživeti Božiča s taščo. Ameriška študentka mora opustiti študij: obseg njenih prsi (104 cm) izziva nemire.* Vsi ti primeri osvetljujejo pravilo: majhni vzroki, veliki učinki. Toda vest v teh nesorazmerjih nikakor ne vidi povoda za filozofiranje o ničevosti stvari ali malodušnosti ljudi; ne pravi kot Valéry: koliko ljudi umre v nesreči, ker niso hoteli izpustiti svojega dežnika; raje in z eno besedo mnogo bolj intelektualistično pravi: kavzalno relacija je čudno stvar; slabotna prostornina vzroka nikakor ne ublaži prostornosti njegovega učinka; *malo* je enako *mnogo;* in skozi to je lahko ta, na nek način razkrojena kavzalnost povsod: ne akumulira je kvantitativno nakopičena sila, temveč prej gibljiva energija, aktivna v zelo šibki dozi.

V te obtoke posmeha je treba vključiti vse pomembne dogodke, odvisne od prozaičnega, skromnega ali domačega objekta: *grebljica pognala gangsterja v beg, ubijalca identificirale navadne kolesarjeve klešče, starca zadavila vrvica njegovega slušnega aparata.* To podobo dobro poznamo iz kriminalnega romana, ki ima po naravi zelo rad to, kar bi lahko imenovali čudež indicije: to je najdiskretnejša indicija, ki nazadnje odpre skrivnost. Tukaj sta implicirani dve ideološki temi: na eni strani neskončna moč znakov, panični občutek, da so znaki povsod, da je vse lahko znak; in na drugi strani odgovornost objektov, ki so navsezadnje tako aktivni kot osebe. V tem je lažna nedolžnost objekta; objekt se varuje za svojo inercijo stvari, toda v resnici je to zato, da bolje vzpostavlja kavzalno moč, za katero ne vemo dobro, ali prihaja od njega samega ali od drugod.

Vsi ti paradoksi kavzalnosti imajo dvojni pomen; po eni strani prihaja ideja kavzalnosti iz njih okrepljena, ker ugotavljamo, da je vzrok povsod: s tem nam vest pravi, da je človek zmeraj povezan z nečim drugim, da je narava polna odmevov, razmerij in premikov; toda po drugi strani to isto kavzalnost nenehno minirajo sile, ki se ji izmikajo; motena, ne da bi pri tem izginila, visi na neki način med racionalnim in neznanim, izpostavljena temeljnemu *začudenju;* ko je vzrok oddaljen od svojega učinka (in v vesti je prav tukaj samo bistvo *označljivega*), se kaže usodno prežet s tujo silo: naključjem; v vesti slutimo v vsej kavzalnosti naključje.

Tukaj srečamo drugi tip relacije, ki lahko artikulira strukturo vesti: relacijo sovpadanja. Najprej ga za označbo sovpadanja določa ponavljanje dogodka, pa naj je še tako neškodljiv: *trikrat so vlomili v isto draguljarno; neka gostilničarka vsakokrat zadene na loteriji* itd.: zakaj? Ponavljanje dejansko zmeraj spodbudi k predstavljanju neznanega vzroka, toliko je resnično, da je v ljudski zavesti naključnost zmeraj distributivna in nikoli ponovljiva: mislijo, da naključje *variira* dogodke; če jih ponavlja, stori to zato, ker hoče označiti nekaj skozi njih: ponavljati je isto kot pomeniti, to mišljenje[13] izvira iz vseh starih umetnosti vedeževanja. Danes ponavljanje seveda ne izzove odkrito nadnaravne interpretacije; toda čeprav je ponižano na stopnjo »posebnosti«, vendarle ni mogoče, da bi zabeležili ponavljanje, ne da bi pomislili, da zadržuje določen pomen, čeprav ta pomen ostane začasno neznan: »posebno« ne more biti *medel* in tako rekoč nedolžen pojem (razen za absurdno zavest, kar pa ljudska zavest ni): usodno institucionalizira spraševanje.

Druga relacija sovpadanja: tista, ki približuje dva kvalitativno oddaljena termina (dve vsebini): *ženska požene v beg štiri gangsterje, sodnik izgine na Pigallu, islandski ribiči ujamejo kravo,* itd.; med slabotnostjo ženske in številom gangsterjev, med uradništvom in Pigallom, ribolovom in kravo je nekakšna logična razdalja in vest jo začne takoj odstranjevati. V terminih logike bi lahko rekli, da je paradoksna funkcija vsakega termina, ki v principu pripada avtonomni poti označevanja, relaciji sovpadanja, da zlije dve različni poti v enotno pot, kakor da bi se uradništvo in »pigalnost« nenadoma znašla na istem področju.

In ker izvirno razdaljo poti spontano čutimo kot razmerje nasprotovanja, se tukaj približamo temeljni retorični figuri govora naše civilizacije: amtoteuo.[14] So-

---

[13] Mišljenje, ki je nejasno konformno formalni naravi sistemov označevanja, kajti raba kodeksa implicira ponavljanje omejenega števila znakov.

[14] Retorične figure so literarni ali jezikovni zgodovinarji zmeraj obravnavali z velikim prezirom, kakor da bi šlo za samovoljne igre besede; »živi« izraz zmeraj postavljamo nasproti retoričnemu. Vendar lahko retorika konstituira poglavitno pričevanje civilizacije, ker predstavlja duhovni izrez sveta, se pravi, navsezadnje ideologijo.

vpadanje je dejansko toliko bolj spektakularno, kolikor *preobrača* določene stereotipe situacije: *v Little Rocku poveljnik policije ubil svojo ženo. Vlomilce je presenetil in prestrašil drug vlomilec. Tatovi spustijo policijskega psa na nočnega čuvaja* itd. Relacija postane tukaj vektorizirana, prežme se z razumnostjo: *ne samo*, da je morilec, *ampak* je ta morilec *tudi* poveljnik policije: kavzalnost je obrnjena zaradi natančno simetričnega načrta. Ta premik je dobro poznala klasična tragedija, kjer je imel celo ime: to je bil *višek:*

Prekoračil sem torej toliko morja, toliko držav,

samo zato, da sem prišel tako daleč pripravit njeno smrt.

pravi Orest, ko govori o Hermioni. Primeri so tu in tam nešteti: to je prav takrat, ko Agamemnon obsodi svojo hčer, ki ga hvali zaradi dobrotljivosti; to je prav takrat, ko Aman misli, da je na vrhu časti, pa je uničen: to je prav takrat, ko je sedemdesetletnica dala svojo hišico za dosmrtno rento in so jo zadavili; to je prav vlom v železno blagajno tovarne varilnih naprav; to je prav takrat, ko pokličejo moža in ženo na sestanek sprave in jo on ubije: seznam viškov je neskončen.[15]

Kaj pomeni ta priljubljenost? Višek je izraz situacije smole. Vendar kakor ponavljanje nekako meji na anarhično — ali nedolžno — naravo naključnega, prav tako sreča in smola nista nevtralni naključji, gotovo prikličeta določen pomen — in od tedaj, ko naključje pomeni, ni več naključje; funkcija viška je prav preobrat slučaja v znak, kajti natančnosti preobrata si ne moremo misliti zunaj Razumnosti, ki ga dopolnjuje; mitično Narava (življenje) ni eksaktna sila; povsod, kjer se kaže simetrija (in višek je sama podoba simetrije), je bila potrebna roka, da jo je vodila: v tem je mitična zamenjava *načrta* in *namena*.

Tako relacija sovpadanja zmeraj, kadar se pojavi sama, ne da bi si naprtila patetične vrednosti, ki v splošnem mejijo na arhetipske vloge oseb, implicira določeno ideio Usode. Vsako sovpadanje je hkrati nerazberljiv in razumljiv znak: dejansko ljudje s prenosom, katerega interes je še preveč očiten, obtožujejo usodo, da je slepa: nasprotno pa je Usoda muhava, konstruira znake, in ljudje so tisti, ki so slepi in jih ne zmorejo razbrati. Označba, da vlomilci vlomijo v železno blagajno tovarne varilnih naprav, lahko navsezadnje pripada samo kategoriji znakov, kajti pomen (če ne njegova vsebina, pa vsaj ideja) se usodno pojavi iz zveze dveh nasprotij: pa naj bo antiteza ali paradoks, vsako nasprotovanje pripada premišljeno konstruiranemu svetu: neki bog hodi za vestjo.

Ali ta razumna — toda nerazumljiva — usodnost oživlja samo relacijo sovpadanja? Nikakor. Videli smo, da je bila eksplicitna kavzalnost vesti navsezadnje ponarejena ali vsaj sumljiva, dvomljiva, smešna kavzalnost, kajti učinek je tukaj nekako prevaral vzrok; lahko bi rekli, da je kavzalnost vesti nenehno podrejena skušnjavi sovpadanja in da je obratno sovpadanje tukaj nenehno fascinirano z redom kavzalnosti. Vest se konstituira ob zvezi dveh premikov, ob slučajni kavzalnosti in urejenem sovpadanju: oba nazadnje dejansko popolnoma pokrijeta dvoumno območje, *kjer je dogodek popolnoma doživet kot znak, katerega vsebina pa je vendarle negotova.* Tukaj smo, če lahko tako rečemo, ne v svetu pomena, ampak v svetu *označevanja*;[16] to je verjetno status literature, formalni red, v katerem je pomen hkrati postavljen in prevaran: in res je, da je vest literatura, čeprav je ta literatura na slabem glasu.

Tukaj gre torej verjetno za splošni fenomen, ki je mnogo širši kot kategorija vesti. Toda v vesti ima dialektika pomena in označevanja mnogo jasnejšo historično funkcijo kot v literaturi, kajti vest je masovna umetnost: njena funkcija je verjetno v tem, da ohrani v nedrih sodobne družbe dvoumnost racionalnega in iracionalnega, razumljivega in nedoumljivega; in ta dvoumnost je zgodovinsko potrebna toliko, kolikor so človeku še potrebni znaki (kar mu nudi gotovost), toda kolikor je tudi potrebno, da imajo ti znaki negotovo vsebino (zaradi česar je neodgovoren): tako se lahko skozi vest nasloni na določeno kulturo, kajti vsak zametek sistema označevanja je zametek kulture; toda hkrati lahko *in extremis* napolni to kulturo z naravo, ker pomen, ki ga daje spremstvu dejstev, uide kulturni umetniji, ko ostane nem.

---

[15] Francoščina je nezmožna izraziti višek: potrebna ji je perifraza: c'est précisément quand... que; latinščina je imela zelo močan korelativ in poleg tega precej arhaičen: cum... tum.

[16] S *pomenom* mislim vsebino (označeno) označujočega sistema in z *označevanjem* sistematični proces, ki združuje pomen in obliko, označujoče in označeno.

III. PREDSTAVLJANJE ZNAKA

Vsak znak vključuje ali implicira tri relacije. Najprej notranjo relacijo, ki povezuje njegovo označujoče z označenim; nato dve zunanji relaciji: prva je dejanska in združuje znak s specifično rezervo drugih znakov, od katerih ga ločimo, da bi ga vložili v govor; druga je aktualna, povezuje znak z drugimi znaki besedila, ki so pred ali za njim. Prvi tip relacije se jasno kaže v tem, kar običajno imenujemo simbol; na primer, križ »simbolizira« krščanstvo. Le mur des Fédérés (zid ob pokopališču Père-Lachaise, kjer so streljali pristaše Komune) »simbolizira« Komuno, rdeče »simbolizira« prepoved prehoda; to prvo relacijo bomo torej imenovali *simbolično* relacijo, čeprav jo bomo našli ne le v simbolih, temveč tudi v znakih (ki so, grobo rečeno, čisto konvencionalni simboli). Drugi plan relacije implicira za vsak znak eksistenco rezerve ali s formami organiziranega »spomina«, od katerih se razlikuje z manjšo razliko, potrebno in zadostno za opravljanje spremembe pomena; v »lupum« izroča element *-um* (ki je znak in natančneje obrazilo) svoj pomen akuzativa samo toliko, kolikor se postavlja nasproti ostali (dejanski) sklanjatvi (*-us, -i, -o* itd.); rdeče pomeni prepoved samo toliko, kolikor *sistematično* stoji nasproti zelenemu in oranžnemu (samo po sebi se razume, da bi se rdeče kljub temu postavljalo nasproti odsotnosti barve, če ne bi bilo nobene druge barve razen rdeče); ta plan relacije je torej plan sistema, ki ga včasih imenujemo paradigma; ta drugi tip relacije bomo torej imenovali *paradigmatična* relacija. Po tretjem planu relacije se znak ne namešča več z odnosom do svojih (dejanskih) »bratov«, temveč z odnosom do svojih (aktualnih) »sosedov«; v *homo homini lupus* vzdržuje lupus določen odnos s *homo* in *homini:* v oblačilu so elementi ene obleke združeni po določenih pravilih: če si oblečemo sviter in usnjen jopič, ustvarimo med obema prehodno, toda pomenečo združitev, analogno tisti, ki združuje besede enega stavka; ta plan združbe je plan sintagme in tretjo relacijo bomo imenovali *sintagmatično relacijo.*

Zdi se torej, da kadar se zanimamo za pomeneči fenomen (in to zanimanje lahko prihaja z zelo različnih horizontov), nezadržno pridemo do tega, da osredotočimo to zanimanje na eno izmed treh relacij bolj kot na ostali dve; prvič »vidimo« znak v njegovem simboličnem aspektu, drugič v sistematičnem aspektu, tretjič pa v sintagmatičnem aspektu. Včasih se to zgodi zaradi čistega in preprostega nepoznavanja sosednjih relacij: simbolizem je bil dolgo časa slep za formalne relacije znaka; toda tudi ko so označili tri relacije (na primer v lingvistiki), vsakdo (ali vsaka šola) teži za tem, da utemelji svojo analizo samo na eni izmed dimenzij znaka: *ena* vizija preplavlja celokupnost pomenečega fenomena, tako da lahko govorimo, kakor se zdi, o različnih semioloških *zavestih* (gre seveda za zavest analitika, ne pa za zavest uporabnika znaka). Po eni strani torej izbira dominantne relacije zmeraj implicira določeno ideologijo; in po drugi strani bi lahko rekli, da vsaki zavesti o znaku (simbolični, paradigmatični in sintagmatični) ali vsaj prvi po eni strani in zadnjima dvema po drugi strani ustreza določen moment razmišljanja, bodisi individualnega bodisi kolektivnega: zlasti strukturalizem lahko historično definiramo kot prehod simbolične zavesti k paradigmatični zavesti: obstaja zgodovina znaka, ki je zgodovina njegovih »zavesti«.

Simbolična zavest vidi znak v njegovi globoki dimenziji, lahko bi skoraj rekli geološki, kajti v njenih očeh razslojenost pomenjenega in pomenečega konstituira simbol; obstaja zavest nekakšnega vertikalnega odnosa med križem in krščanstvom: krščanstvo je *pod* križem kakor globoka gmota verovanj, vrednot in izkustev, bolj ali manj disciplinirana na nivoju njegove oblike. Vertikalnost odnosa nosi dve konsekvenci: po eni strani teži vertikalna relacija za tem, da bi se zdela osamljena: videti je, da se drži simbol *naravnost* v svet in celo, kadar trdimo, da narašča, je to skozi formo »gozda«, se pravi z anarhično jukstapozicijo globokih relacij, ki komuniciraio, če lahko tako rečemo, samo s koreninami (pomenjenimi); in po drugi strani se ta vertikalna relacija nasilno zdi kot analogna relacija: oblika je (več ali manj, toda zmeraj nekoliko) *podobna* vsebini, kakor da bi jo navsezadnje povzročala le-ta, tako da simbolična zavest včasih mogoče znova pokrije slabo odstranjen determinizem: obstaja torej masiven privilegij podobnosti (tudi kadar podčrtamo neustrezen značaj znaka). Simbolična zavest je obvladala sociologijo simbolov in seveda del rojevajoče se psihoanalize, da je še Freud sam prepoznal nerazložljiv (ne analogen) značaj določenih simbolov; sicer pa je to doba, v kateri vlada sama beseda *simbol;* ves ta čas simbol razpolaga z mitičnim prestižem, prestižem »bogastva«: simbol je bogat, zato ga, kakor pravimo, ne moremo zreducirati na »preprost znak« (danes lahko dvomimo o »preprostosti« znaka): formo tukaj nenehno presegata moč in gibanje vsebine; to pa zato, ker je za simbolično zavest simbol dejansko mnogo manj (kodificirana)

forma komunikacije kakor (čustveno) orodje participacije. Beseda *simbol* je zdaj nekoliko ostarela; radi jo nadomeščamo z *znakom* ali *pomenjenjem*. Ta terminološka zamejava izraža določeno izčrpanost simbolične zavesti, zlasti glede analognega značaja pomenečega in pomenjenega; vendar ta zavest ostaja tipična, kolikor se analitični pogled ne zainteresira (kolikor jih ne pozna ali jih zanika) za medsebojne formalne odnose znakov, kajti simbolična zavest je bistveno odklonjena od forme; v znaku jo zanima pomenjeno: pomeneče je zanjo zmeraj samo determinirano.

Kakor hitro primerjamo ali vsaj na nekoliko primerjalen način zaznamo formi dveh znakov, se pojavi določena paradigmatična zavest; celo na nivoju klasičnega simbola, ki je še najmanj ločen od znakov, se takoj razkrijejo druge dimenzije znaka, če se ponudi priložnost, da zaznamo variacijo dveh simboličnih form; takšno je na primer nasprotje med *Rdečim križem* in *Rdečim polmesecem:* po eni strani *Križ* in *Polmesec* prenehata vzdrževati osamljeno relacijo s svojim vzajemnim pomenjenim (krščanstvo in islam), zajeta sta v stereotipni sintagmi; po drugi strani pa tvorita med seboj igro razlikovalnih terminov, od katerih vsak ustreza različnemu pomenjenemu: rodi se paradigma. Paradigmatična zavest torej definira pomen ne kot preprosto srečanje pomenečega in pomenjenega, ampak, po lepem izrazu Merleau-Pontyja, kot resnično »modulacijo koeksistence«; dvostransko relacijo simbolične zavesti (četudi je ta relacija pomnožena) nadomešča z (vsaj) štiristransko, ali natančneje, homologno relacijo. Paradigmatična zavest je dovolila Cl. Lévi-Straussu (med drugimi rezultati) obnoviti totemski problem: medtem ko simbolična zavest zaman išče »polne«, več ali manj analogne značaje, ki združujejo pomeneče (totem) s pomenjenim (klan), vzpostavi paradigmatična zavest homologijo (to je izraz Cl. Lévi-Straussa) med odnosom dveh totemov in odnosom dveh klanov (tukaj ne razpravljamo o vprašanju, da bi zvedeli, ali je paradigma nujno dvojna). Seveda, ko paradigmatična zavest obdrži od pomenjenega samo njegovo demonstrativno vlogo (določa pomeneče in dopušča odkriti termine nasprotja), teži k temu, da ga izprazni: toda prav toliko ne izprazni pomenjenja. Očitno je paradigmatična zavest dopustila (ali izrazila) nenavadni razvoj fonologije, znanosti vzornih paradigem (označeno/ne-označeno): prav ona skozi delo Cl. Lévi-Straussa definira strukturalistični prag.

Sintagmatična zavest je zavest odnosov, ki združujejo znake med seboj na na nivoju samega govora, se pravi nasilnosti, tolerance in svobode združevanja znaka. Ta zavest je zaznamovala lingvistična dela yalske šole in zunaj lingvistike raziskave ruske formalistične šole, zlasti proppovske v območju slovanske ljudske pripovedke (zato lahko pričakujemo, da bo nekega dne razsvetlila analizo velikih sodobnih »pripovedi«, od vesti do ljudskega romana). Toda to brez dvoma ni edina orientacija sintagmatične zavesti; od treh zavesti je to brez dvoma tista, ki najlaže pogreša pomenjeno: to je bolj strukturalna kot semantična zavest; brez dvoma se zato najbolj približa izkustvu: ona najbolje dopušča predstavo operacijskih skupnosti, razdelitev (dispatching) kompleksnih razvrstitev: paradigmatična zavest je dovolila plodno vrnitev decimalizma k binarizmu; toda sintagmatična zavest zares dopušča razumevanje kibernetičnih »programov«, prav kakor je dovolila Proppu in Lévi-Straussu rekonstruirati mitične »serije«.

Mogoče bomo lahko nekega dne znova začeli deskripcijo teh semantičnih zavesti, jih poskusili vkleniti v zgodovino; mogoče bomo lahko nekega dne naredili semiologijo semiologov, strukturalno analizo strukturalistov. Tukaj smo hoteli preprosto povedati, da verjetno obstaja resnično predstavljanje znaka; znak ni samo objekt posebnega poznavanja, ampak tudi objekt *vizije*, analogne vizijam nebeških sfer v Scipionovih Sanjah, ali tudi bližnje molekularnim predstavam, ki jih uporabljajo kemiki; semiolog *vidi*, kako se znak giba v polju pomenjenja, našteva njegove valence, začrtuje njihovo konfiguracijo: znak je zanj čutna ideja. Trem zavestim (še dokaj tehničnim), o katerih smo pravkar govorili, je treba torej predpostaviti razširitev proti mnogo širšim tipom predstavljanja, ki bi jih lahko našli mobilizirane v popolnoma drugih objektih, kot je znak.

Simbolična zavest implicira predstavljanja globine: svet *doživlja* kot odnos površne forme in mnogoobličen, masiven, močan *Abgrund*, in podoba se okrona z zelo močno dinamiko: odnos forme in vsebine nenehno odriva čas (zgodovina), superstruktura, ki jo presega infrastruktura, ne da bi mogli kdaj doseči strukturo samo. Nasprotno pa je paradigmatična zavest formalno predstavljanje; kakor iz profila *vidi*, kako je pomeneče povezano z nekaj dejanskimi pomenečimi, ki jim je hkrati bližnje in oddaljeno; ne vidi več (ali vidi manj) znak v njegovi globini, vidi ga *v njegovi perspektivi;* tudi dinamika, ki je priključena tej viziji, je dinamika klica: znak je *naveden* zunaj končne, urejene rezerve in ta klic je neomejeni akt pomenjenja: predstavljanje zemljemerca, geometra, lastnika sveta, ki mu tukaj

ugaja, ker mora človek, da pomeni, izbrati samo v tem, kar mu je predstavljeno že prestrukturirano, bodisi z možgani (v binaristični hipotezi) bodisi z materialno končnostjo form. Sintagmatično predstavljanje ne vidi več (ali vidi manj) znak v njegovi perspektivi, *predvidi* ga v njegovi razsežnosti: v njegovih predhodnih ali konsekvenčnih vezeh, mostovih, ki jih meče proti drugim znakom; gre za »stematično« predstavljanje v verigi ali mreži; tudi dinamika podobe je tukaj dinamika »razvrstitve« mobilnih, nadomestnih delov, katerih kombinacija proizvede pomen, ali bolj splošno, novi objekt; gre torej za popolnoma proizvedljivo, ali tudi funkcionalno predstavljanje (beseda je na srečo dvoumna, ker se hkrati sklicuje na idejo spremenljive relacije in relacije uporabe).

Takšna so (mogoče) tri predstavljanja znaka. Brez dvoma lahko vsakemu izmed njih priključimo določeno število kreacij v kar najbolj različnih redih, kajti nič od tega, kar je danes zgrajeno v svetu, ne uide pomenu. Da bi ostali v redu intelektualne (nedavne) kreacije, med deli globokega (simboličnega) predstavljanja, bomo lahko navedli biografsko ali zgodovinsko kritiko, sociologijo »vizij«, realistični ali introspektivni roman in na splošno »ekspresivne« umetnosti ali jezike, ki zastopajo neomejeno pomenjeno, izvlečeno bodisi iz notranjosti, bodisi iz zgodbe. Formalno (ali paradigmatično) predstavljanje implicira ostro pozornost na variacijo nekaj povratnih elementov; temu tipu predstavljanja bomo torej priključili sanje in sanjske pripovedi, močno tematska dela in tista, katerih estetika implicira igro določenih zamenjav (na primer romani Robbe-Grilleta). Funkcionalno (ali sintagmatično) predstavljanje hrani navsezadnje vsa dela, katerih proizvodnja, zaradi razvrstitve prekinjenih in mobilnih elementov, konstituira sam spektakel: poezija, epsko gledališče, serijska glasba in strukturalne kompozicije, od Mondriana do Butorja.

IV. KAJ JE KRITIKA?

Zmeraj je možno — zlasti v Franciji, kjer imajo teoretični modeli velik prestiž, ker nedvomno dajejo praktiku gotovost, da se udeležuje hkrati boja, zgodovine in totalnosti — določiti nekaj velikih kritičnih principov v funkciji ideološke aktualnosti; tako se je že petnajst let, z različno srečo, razvijala francoska kritika znotraj štirih velikih »filozofij«. Najprej to, kar smo se domenili imenovati z zelo spornim terminom eksistencializem, ki je dal Sartrova kritična dela *Baudelaire, Flaubert*, nekaj krajših člankov o Proustu, Mauriacu, Giraudouxu in Pongeu, in zlasti občudovanja vrednega *Geneta*. Nato marksizem: vemo (kajti razprava je že stara), kako sterilna je bila marksistična ortodoksnost v kritiki, ko je predlagala povsem mehanično razlago del ali razglašala bolj ukaze kot vrednostne kriterije, torej najdemo, če lahko tako rečemo, najplodnejšo kritiko na mejah marksizma (in ne v njegovem deklariranem centru): kritika L. Goldmanna (o Racinu, Pascalu, o novem romanu, o avantgardnem gledališču, o Malrauxu) očitno mnogo dolguje Lukacsu; to je ena izmed najprožnejših in najostroumnejših kritik, kar si jih lahko predstavljamo od socialne in politične zgodovine naprej. Nato še psihoanaliza; obstaja psihoanalitična kritika freudovske smeri, katere najboljši predstavnik v Franciji bi bil trenutno Charles Mauron (o Racinu in o Mallarméju); toda tudi tukaj je bila najplodnejša »marginalna« psihoanaliza; G. Bachelard, ki je izhajal iz analize substanc (in ne del) in sledil dinamičnim deformacijam podobe pri številnih pesnikih, je utemeljil pravo kritično šolo, tako bogato, da lahko rečemo, da ima francoska kritika trenutno v svoji najbolj razcveteli obliki bachelardovsko inspiracijo (G. Poulet, J. Starobinski, J.-P. Richard). Nazadnje strukturalizem (ali, če skrajno in brez dvoma do zlorabe poenostavimo: formalizem): poznamo pomembnost, lahko bi rekli priljubljenost tega gibanja v Franciji, odkar mu je Cl. Lévi-Strauss odprl socialne znanosti in filozofsko mišljenje. Le malo kritičnih del je doslej izšlo iz njega; toda pripravljajo se in v njih bomo brez dvoma našli zlasti vpliv lingvističnega modela, ki ga je zgradil Saussure in razširil R. Jakobson (ki se je sam, v svojem začetku, udeležil literarno kritičnega gibanja ruske formalistične šole): zdi se na primer možno razviti literarno kritiko iz dveh retoričnih kategorij, ki jih je vzpostavil Jakobson: metafore in metonimije.

Vidimo, da je ta francoska kritika hkrati »nacionalna« (zelo malo, ali sploh nič, dolguje anglosaški kritiki, spitzerizmu in crocejanstvu) in aktualna, ali, če nam je ljubše, »nezvesta«: ker je popolnoma potopljena v določeno ideološko sedanjost, jo težko prepoznamo kot udeleženca kritične tradicije, tradicije Sainte-Beuva, Taina ali Lansona. Vendar ta slednji model zastavlja aktualni kritiki poseben problem. Delo, metoda in duh Lansona, ki je bil sam prototip francoskega profesorja, že petnajst let preko neštetih epigonov uravnava vso univerzi-

tetno kritiko. Ker so principi te kritike vsaj deklarativno principi strogosti in objektivnosti v zgradbi dejstev, bi lahko mislili, da lansonizem in ideološke kritike, ki so vse interpretacijske kritike, nikakor niso nezdružljive. Vendar čeprav so današnji francoski kritiki (tukaj govorimo samo o kritiki strukture in ne o uveljavitveni kritiki) večinoma profesorji, je neka napetost med interpretacijsko kritiko in pozitivistično (univerzitetno) kritiko. To pa zato, ker je lansonizem sam dejansko ideologija: ne zadovoljuje se z zahtevo po uporabi objektivnih pravil vseh znanstvenih raziskav, marveč implicira splošna prepričanja o človeku, zgodovini, literaturi, odnosih avtorja in dela; na primer, psihologija lansonizma je popolnoma datirana, ker obstaja v nekakšnem analognem determinizmu, po katerem morajo detajli dela *biti podobni* detajlom življenja, duša osebe duši avtorja itd., kar je prav posebna ideologija, ker je prav odtlej na primer psihoanaliza izumila nasprotne odnose zanikanja med delom in njegovim avtorjem. Seveda so psihološke zahteve dejansko neogibne; lansonizmu torej ne moremo očitati njegovih odločitev, ampak to, da jih tají in zakriva z moralno draperijo strogosti in objektivnosti: ideologija je tukaj zdrsnila kot tihotapsko blago v prtljago scientizma.

Ker so ti različni ideološki principi možni *v istem času* (jaz pa sem, na določen način, prispeval *v istem času* vsakemu izmed njih), pomeni, da ideološka izbira brez dvoma ne konstituira biti kritike in da »resnica« ni njena sankcija. Kritika je nekaj drugega kot pravično govorjenje v imenu »resničnih« principov. Iz tega sledi, da glavni greh v kritiki ni ideologija, ampak molk, s katerim jo pokrivamo. Ta grešni molk ima ime: to je dobra vest, ali če nam je ljubše, neiskrenost. Kako naj zares verjamemo, da je delo zunanji *objekt* za psiho in zgodovino tistega, ki ga sprašuje in nasproti kateremu bi imel kritik nekakšno pravico eksteritorialnosti? Po kakšnem čudežu bi globoka komunikacija, kakršno zahteva večina kritikov med delom in avtorjem, ki ju študira, prenehala, ko gre za njihovo lastno delo in njihov lastni čas? Mogoče obstajajo zakoni kreacije, veljavni za pisatelja, ne pa za kritika? Vsaka kritika mora vključiti v svoj govor (pa naj bo to na najbolj skriven in sramežljiv način, ki je možen) implicitni govor o sami sebi; vsaka kritika je kritika dela in kritika same sebe; če povzamemo Claudelovo besedno igro, je poznavanje (connaissance) drugega in so-rojevanje (co-naissance) same sebe v svet. Z drugimi termini, kritika nikakor ni tabela rezultatov ali zbor sodb, ampak je bistveno aktivnost, se pravi nadaljevanje intelektualnih dejanj, globoko angažiranih v historični in subjektivni (to je isto) eksistenci tistega, ki jih izvršuje, se pravi vzame nase. Je lahko aktivnost »resnična«? Uboga popolnoma drugačne zahteve.

Menimo, da vsak romanopisec, vsak pesnik, četudi dela literarna teorija kakršnekoli ovinke, govori o objektih in pojavih, pa naj so za jezik imaginarni, zunanji ali vnaprejšnji: svet obstaja in pisatelj govori, to je literatura. Objekt kritike je zelo drugačen; to ni »svet«, to je govor, govor drugega: kritika je govor o govoru; to je *drugi* jezik ali *meta-jezik* (kakor bi rekli logiki), ki se tvori na prvem jeziku (ali na *jeziku-objektu*). Iz tega sledi, da mora kritična aktivnost upoštevati dve vrsti odnosov: odnos kritičnega jezika do jezika proučevanega avtorja in odnos tega jezika-predmeta do sveta. »Trenje« teh dveh jezikov definira kritiko in ji mogoče daje veliko podobnost z neko drugo duhovno aktivnostjo, logiko, ki je tudi vsa osnovana na distinkciji jezika-objekta in meta-jezika.

Kajti če je kritika samo meta-jezik, to pomeni, da njena naloga nikakor ni odkrivanje »resnic«, temveč samo »veljavnosti«. Jezik po sebi ni resničen ali lažen, temveč je veljaven ali ni: veljaven, se pravi, da vzpostavlja koherenten sistem znakov. Pravila, ki obvladujejo literarni jezik, ne zadevajo konformnosti tega jezika stvarnosti (kakršnekoli so že bile pretencije realističnih šol), ampak samo njegovo podrejenost sistemu znakov, ki si ga je postavil avtor (seveda je treba tukaj dati besedi *sistem* zelo močan pomen). Kritiki ni treba reči, ali je Proust govoril »resnico«, ali je bil baron Charlus res grof de Montesquieu, ali je Françoise bila Céleste, ali celo bolj splošno, ali je družba, ki jo je opisal, natančno povzela historične razmere eliminacije plemstva ob koncu XIX. stoletja; njena vloga je samo, da sama izdela jezik, katerega koherentnost, logika in, z eno besedo, sistematičnost, more zbrati ali »integrirati« (v matematičnem pomenu termina) največjo možno količino proustovskega jezika, natanko tako kot logična enačba preizkuša veljavnost sklepanja, ne da bi se ukvarjala z »resnico« argumentov, ki jih mobilizira. Lahko rečemo, da je kritična naloga (to je edino jamstvo njene univerzalnosti) popolnoma formalna: to ni »odkrivanje« nečesa »skritega«, »globokega«, »skrivnega«, kar bi se vse dotlej v proučevanem delu ali avtorju, neopaženo izmuznilo (po kakšnem čudežu? ali smo bolj bistri kot naši predhodniki?), temveč *sestavljanje;* kakor dober mizar, ki »razumno« tipaje primerja dva kosa pohištva, jezik, ki ji ga daje njena doba (eksistencializem, marksizem,

psihoanaliza) za jezik, se pravi za formalni sistem logičnih omejitev, ki ga je izdelal avtor v skladu z lastno dobo. Dokaz kritike ni iz reda »aletheie« (ni odvisen od resnice), kajti kritični govor — kakor sicer logični govor — je zmeraj samo tavtološki: končno obstaja v tem, da reče z zamudo, toda tako, da se ves namesti v to zamudo, ki potem ni brez pomena: Racine je Racine, Proust je Proust; kritični »dokaz«, če sploh obstaja, ni odvisen od sposobnosti, da *razkrije* obravnavano delo, temveč nasprotno, da ga kolikor mogoče *pokrije* z lastnim jezikom.

Še enkrat gre torej za bistveno formalno aktivnost ne v estetskem, ampak v logičnem pomenu termina. Lahko bi rekli, da je za kritiko edini način, da se izogne »dobri vesti« ali »neiskrenosti«, o katerih smo govorili v začetku, da si ne vzame za moralni cilj dešifriranje pomena proučevanega dela, ampak obnavljanje pravil in omejitev pri izdelavi tega pomena; pod pogojem, da takoj dopusti, da je literarno delo prav poseben semantični sistem, katerega cilj je postavljanje »pomenskosti« (»du sens«) v svet in ne »pomena« (»un sens«). Delo, vsaj tisto, ki je dostopno kritičnemu pogledu — in to je mogoče možna definicija »dobre« literature — delo ni nikoli popolnoma brez pomena (misteriozno ali »inspirirano«), niti ni nikoli popolnoma jasno; ima, če hočemo, *suspendirano* pomenskost (du sens): dejansko se ponuja bralcu kot deklarirani pomeneči sistem, a se mu izmika kot pomenjeni objekt. Takšna *pre-vara* (dé-ception), od-lepljenost od pomena eksplicira po eni strani, da ima literarno delo toliko moči za postavljanje vprašanj svetu (s tem, da omaje zagotovljene pomene, za katere se zdi, da jih imajo v rokah verovanja, ideologije in zdrav razum), vendar ne da bi kdaj nanje odgovorilo (ni velikega dela, ki bi bilo »dogmatično«), in po drugi strani, da se ponuja neskončnemu dešifriranju, kajti nobenega razloga ni, da bi nekega dne prenehali govoriti o Racinu ali Shakespearu (če ne zaradi odtegnitve prvotnemu pomenu, ki bo sama jezik): literatura kot vztrajno utrjevanje pomena in hkrati trdovratno bežeč pomen je samo *jezik*, se pravi sistem znakov: njena bit ni v njenem sporočilu, temveč v tem »sistemu«. In prav zaradi tega kritiku ni treba rekonstruirati sporočila dela, temveč samo njegov sistem, prav tako kakor lingvistu ni treba dešifrirati pomena stavka, temveč mora ugotoviti formalno strukturo, ki dovoljuje prenos tega pomena.

Dejansko je lahko kritika prav s tem, ko spozna, da je samo jezik (ali bolj natančno meta-jezik), protislovno, toda avtentično hkrati objektivna in subjektivna, historična in eksistencialna, totalitarna in liberalna. Kajti po eni strani jezik, ki si ga izbere za govor, kritiki ne pade z nebes, je samo eden izmed jezikov, ki ji ga predlaga njena doba, je objektivno termin določene zgodovinske dozoritve vedenja, idej, intelektualnih strasti, je *nujnost;* in po drugi strani vsaka kritika izbere ta nujni jezik v funkciji določene eksistencialne organizacije, kot *vajo* intelektualne funkcije, ki ji povsem pripada, vajo, v katero vlaga vso svojo »globino«, se pravi svoje izbire, užitke, odpore in obsesije. Tako se lahko v nedrih kritičnega dela zasnuje dialog dveh zgodovin in dveh subjektivnosti, avtorja in kritika. Toda ta dialog je sebično ves premaknjen proti sedanjosti: kritika ni »poklon« resnici preteklosti ali resnici »drugega«, marveč je konstrukcija razumljivosti našega časa.

Prevedla Martina Rotar

Vojin Kovač-Chubby: Preservativi

I. vrsta

Preservativ RIS v zlatem medaljonu. Medaljon je okrogel s premerom 3,8 cm. Preservativ je zvit in okrogle oblike. Potresen je s smukcem. Preservativ je valj, na eni strani odprt, na drugi pa oblasto zaokrožen. Na vrhu obline je še en manjši valj, ki se proti vrhu betičasto razširi. Namenjen je spermatozoidom.

Večji valj je dolg 20 cm, manjši pa 3 cm. Obseg večjega je 11 cm, manjšega pa 4 cm. Preservativ je bele barve.

Na naslovni strani medaljona je rastlinski venec, ki obkroža trikotnik, v katerem piše RIS, pod njim pa TRADE MARK.

Na hrbtni strani piše RIS NO RISK / 5 YEARS GUARANTEE.

II. vrsta

Preservativ SILVERRIS v staniolnem etuiju 3 × 7 cm. Etui je srebrne barve, ob stranskih robovih rdeče obrobljen. Na naslovni strani piše dvakrat SILVERRIS / WITH RESERVOIR / DRY /. Na hrbtni strani piše RIS NO RISK / RIS RUBBER INDUSTRY / RIS NO RISK / PROPHYLACTIC ELECTRONIC TESTED / RIS NO RISK /.

Preservativ je zvit in zložen v ovalno obliko. Zaščiten je še s polivinilnim ovojem. Potresen je s smukcem. Je bele barve. Je enake oblike kot I. vrsta.

Dolg je 17 cm, dodatni valj pa 3 cm. Obseg večjega valja je 10 cm, manjšega pa 4 cm.

III. vrsta

Preservativ GOLDRIS v staniolnem etuiju 7 × × 3 cm. Etui je zlate barve, ob stranskih robovih rdeče obrobljen. Na naslovni strani piše dvakrat GOLDRIS / WITH RESERVOIR / DRY /. Na hrbtni strani piše RIS NO RISK / RIS RUBBER INDUSTRY / RIS NO RISK / PROPHYLACTIC ELECTRONIC TESTED / RIS NO RISK /.

Preservativ je zvit in zložen v ovalno obliko. Zaščiten je še s polivinilnim ovojem. Potresen je s smukcem. Je bele barve in se srebrno sveti. Je enake oblike kot I. in II. vrsta.

Dolg je 20 cm, dodatni valj pa 3 cm. Njegov obseg je 11 cm, obseg dodatnega valja pa 4 cm.

IV. vrsta

Preservativ RIS v črni škatli 6,5 × 4 × 0,5 cm. Prednja ploskev je črna. Na njej je bel tovarniški znak in napis TRADE MARK / RIS / NO RISK / 5 YEARS GUARANTEE /. Zadnja ploskev je črna, na njej je bel krog in črni napisi v belih poljih CONTROLLED / GUARANTED TO 1970 / JUS G. D9. 053 /.

Preservativi so trije. Zloženi so v ovalno obliko in prelepljeni s selotejpom. Potreseni so s smukcem. So bele barve. Dodatnega valja za spermatozoide nimajo. Dolgi so 18 cm in imajo obseg 11 cm.

V. vrsta

Preservativi EMERGÊ v zeleni škatli 6 × 4 × 1 cm. Prednja ploskev je svetlo in temno zelena, na njej piše EMERGE DE LUXE / CHEMOIMPEX /. Zadnja ploskev je enaka prednji, na njej piše EMERGE / CHEMOIMPEX. Bočni ploskvi sta enaki prednji. Na njih nič ne piše. Spodnja stranska ploskev je temno zelena. Zgornja stranska ploskev je svetlo zelena, na njej piše TARTALMA : 3 DB. / FOGY. AR. : 3 — 90/DB. /. Ko škatlo odpremo, je zadnja ploskev zopet svetlo in temno zelena, na njej piše PROPHYLACTICS ARE THIN AND STRONG / AND AID IN PREVENTING DISEASE / GUARANTEED FOR A PERIOD OF 5 YEARS / STORE IN A COOL AND DRY PLACE / CHEMOIMPEX /.

Preservativi so trije. Zviti so in okrogli. Potreseni s smukcem. So bele barve. So enake oblike kot IV. vrsta. Dodatnega manjšega valja nimajo. Dolgi so 17 cm in imajo obseg 10 cm.

VI. vrsta

Preservativ IRIS v staniolnem etuiju 7 × 3 cm. Etui je zlate barve, napisi so rdeči. Na obeh straneh piše IRIS / FOILPAC / PROTECTIVE / MADE IN CZECHOSLOVAKIA /.

Preservativ je zvit in zložen v ovalno obliko. Potresen je s smukcem. Je bele barve in skoraj prozoren. Je enake oblike kot I., II. in III. vrsta. Dolg je 14 cm, dodatni valj pa 3 cm. Njegov obseg je 9 cm, obseg dodatnega valja pa 3 cm.

VII. vrsta

Preservativi EROS v zeleni škatli 5 × 5 × 1 cm. Vse ploskve so zelene barve. Na prednji plosvi piše EROS / ALFA /. Na zadnji ploskvi piše KRAKOWSKIE ZAKLADY PRZEMYSLU GUMOWEGO / KRAKOW / 36 /. Na desni bočni ploskvi piše PROPHYLACTIC, na levi pa 3 SZTUKI.

Preservativi so trije, vsak v svoji papirnati kuverti. So zviti in okrogle oblike. Potreseni so s smukcem. So rumenkaste barve in skoraj prozorni. So enake oblike kot IV. in V. vrsta. Dolgi so 12 cm in imajo obseg 10 cm.

Braco Rotar: Likovni jezik

UVOD

Ker pravimo likovni jezik prav tako kot govorni jezik in ker se nam zdi to poimenovanje ustrezno, saj to trdimo celo z naslovom, pomeni to, da imamo oba pojava za podobna, sorodna, analogna, čeprav ne za popolnoma indentična. V formulaciji »ne popolnoma identična« pa se skriva možnost neke posebne identitete obeh pojmov, ki jo mislimo na posebnem, temeljnem, nivoju, kar pomeni, da mislimo, da pojava sovpadata na nivoju, ki je za oba bistven in odločilnega pomena, čeprav ne trdimo, da je ta nivo izviren v genetičnem smislu. Ta nivo, ki ga bomo še podrobneje osvetlili v nadaljnjem besedilu tega uvoda, nam šele sploh omogoča, da imenujemo oba pojava jezik.

Naš namen v tem članku je sestopati v strukturah likovnega jezika tako daleč, da se bo izkazal nadaljnji sestop znotraj struktur tega jezika kot nemogoč, se pravi, da bomo prignali naše opazovanje do tiste stopnje, ko lahko samo še izstopimo.

Izstop iz struktur sicer ne onemogoča tematizacije teh struktur, terja pa bistveno drugačno tematizacijo. Izhodišča se premaknejo ven iz »materije«, postanejo nestvarna, metafizična. Taki tematizaciji brez ugovorov priznavamo pomembnost, zanimivost itd., toda s tem bi se naše razpravljanje spremenilo v filozofiranje in bi se najbrž morali odreči analitični, diferenciacijski in klasifikatorski nalogi, ki jo imamo za nalogo te razprave. V tej razpravi nas ne zanimajo ontične dimenzije fenomena likovni jezik, ampak le njegove pojavne oblike. Zavestno smo omejili torišče razpravljanja na »stvarno«, usmerili smo se v raziskovanje likovnega jezika kot fenomena z metodami, ki so nam v ta namen na razpolago. Naše ambicije so torej prej znanstveno teoretične kot filozofske. Zadovoljni bomo, če bomo svojo vednost o jeziku prignali do limitne točke in jo tâko izročili drugačnim tematizacijam.

Osnovna operacija govornega jezika je *artikuliranje* glasov, se pravi čutnih (v tem primeru slušnih) prvin. To pomeni oblikovanje in organiziranje posameznih glasov in glasovnih skupin v nove enote, ki jih potem imenujemo besede, stavki itd. To omenjamo zato, ker gre pri likovnem jeziku prav tako za artikuliranje, toda za artikuliranje vidnih prvin, se pravi za oblikovanje, izbiranje in zbiranje posameznih form in barv v skupine, kompozicije, podobe, prizore, slike itn. Ta temeljna sorodnost, ki je v že omenjenem smislu celo identičnost obeh pojavov, omogoča primerjavo in trdno ugotovitev skupne konstituante; ta razvidno razkriva identičnost, ki jo lahko imenujemo infrastruktura jezika, ki pa je v bistvu proces artikuliranja, se pravi samo grupiranje čutnih prvin v organizirane skupine, in ki nas v naši razpravi ne zanima posebej.

Zato pa moramo že v uvodu orisati ta proces. V obeh primerih, pri likovnem in govornem jeziku, gre za artikuliranje: za razločevanje, selekcijo in grupiranje čutnih prvin ter za njih specifično strukturiranje znotraj skupin, ki so na poseben način povezane s pojavi zunaj samega jezika; način te povezave bomo skicirali v naslednjih odstavkih.

Ta ugotovitev, ki je tako preprosta in samoumevna, da nenehno drsi v pozabo, je ključ do razumevanja specifične funkcije in strukture jezika.

Urejanju oziroma grupiranju in strukturiranju čutnih prvin je predpostavljeno razlikovanje in razločevanje teh elementov. Če hočemo posamezne elemente združiti v skupine s tako in tako funkcijo oziroma s takim in takim pomenom, moramo najprej razločiti (pri vizualnih prvinah videti) te prvine kot prvine, se pravi kot različne od ostalih prvin in od celokupnosti prvin, ki ji bomo v tem besedilu pravili narava. V celokupnosti so tudi skrite prvine, ki jih ne zaznavamo. Pri tem seveda lahko vidimo skupino prvin kot eno samo prvino, kar pa nima nikakršne vloge v procesu artikuliranja, ker se posamezne skupine prvin vedejo kot ena prvina. Te prvine uvrščamo v skupine, ki jih v naravi ni, ki pa naj bi tako pomenile naravo ali določen del narave in ki se šele, ko so artikulirane, vključujejo v naravo kot njen del. Zato pravimo, da so te skupine umetne, artikulirane, ne glede na to, kakšno vlogo imajo v odnosu do narave zunaj tega umetnega. Umetno je temeljni nivo jezika.

Na osnovnem nivoju jezika se dogajajo torej naslednje »operacije«: razlikovanje, izbiranje, uvrščanje. Te operacije lahko imenujemo »stvarne operacije« pri kreiranju jezika. Seveda kreiranja ne smemo pojmovati kot voluntarizem, ampak kot specifično ostvarjanje potrebe po komunikacijah in po veliki mobilnosti in koncentraciji informacij. Pomenska oziroma informacijska struktura je s predpostavkami, »aluzijami« in »konvencijami« povezana s »stvarnimi operacijami«.

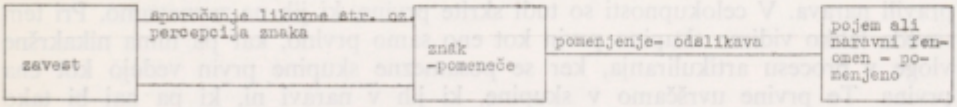
Zdaj, ko smo za naš namen dovolj jasno opredelili naravo umetnega, artikuliranega in hkrati razjasnili, na kakšen način je to umetno artikulirano v zvezi

z jezikom, se moramo vprašati, v kakšnem razmerju je to artikulirano, umetno do tistega, kar je zunaj njega, ali bolj natančno, v kakšnem odnosu so strukturirane prvine (kakršnegakoli) jezika do sveta oziroma narave? Ali z drugimi besedami: postaviti moramo vprašanje o pomenski strukturi.

Pri primitivnih ljudstvih (C. Lévi-Strauss) je osnovni strukturalni model jezika analogen strukturi videne narave, ta model je torej odslikava (poimenovanje) videne narave in tesno povezan s klasificiranjem naravnih pojavov ali dajanjem imen; to se pravi, da so znotraj jezika strukture pomenov analogne strukturam naravnih predmetov ali predmetnih skupin, ki jih *razloči* človek v naravi. To se pravi, da strukture jezika (preko konvencije) pomenijo strukture narave; klasificiranje narave je pomenski projekt v jezikovno in naravno strukturo. To pa pomeni, da ne gre v prvi vrsti za formalno analogijo, ampak za pomensko, katere specifična forma je formalna analogija. Kronološka geneza jezika ni ugotovljiva, vendar tudi nikakor ne more vplivati na naše ugotovitve. Tako se pomensko-čutne grupacije jezika strukturirajo analogno strukturam, ki jih človekovo oko projicira in hkrati vidi v okolju, kar hkrati pomeni klasifikaciio okolja. To jasno jezikovno formacijo zabriše poznejši razvoj, ki povzroča preklasifikacijo okolja in s tem kombinacije sorodnih in raznorodnih gledišč; vzporedno se spreminja videnje narave in klasifikatorska projekcija v naravo, kljub temu pa ostaja navzoča na skrit način kot pomenska usedlina, kot prastruktura jezika. Govor je potemtakem takšno grupiranje pojmov in kategorij, ki so uresničeni v čutni materiji — zvoku, da pomenijo v svoji celokupnosti naravo oziroma, kar že vsebuje termin »pomenijo«, govor odslikuje celokupno naravo in omogoča iluzijo presvetljenosti narave.

Zdaj smo prišli do pojma pomen. Čeprav je v tem članku in najbrž nasploh nemogoče izčrpati pomenske nivoje tega pojma, se pravi do podrobnosti opredeliti vsakokratno distanco med pomenjenim in pomenečim in intenzivnost (naravo) te distance, ki je odvisna od historično-pomenske stratifikacije in sintaktične vrednosti, saj je za natančno strukturalno analizo in osvetlitev posameznih pomenov potrebno tolikšno in mogoče celo neuresničljivo delo, poznavanje tolikih faktorjev, da tega nikakor ne moremo opraviti tu in s sredstvi, s katerimi razpolagamo, bomo morali in zmogli opredeliti temeljno naravo tega pojma, ki sploh omogoča klasificiranje posameznih pomenskih form s terminom pomen, in ki je, kakor smo že videli, ključnega pomena za razumevanje vloge jezika.

Predvsem moramo ugotoviti, da pomenjenje pomeni razlikovanje, resda neko posebno vrsto razlikovanja, kjer je različnost na poseben način skrita in spet na poseben način očitna. To različnost lahko opredelimo kot neizbežno različnost med tistim, kar pomeni, in tistim, ki pomeni, kolikor seveda ne pomeni sebe. Takrat pa imamo opravka s posebno pomensko strukturo, o kateri bomo še govorili. Likovna struktura, ki nekaj pomeni, je znak; njeno funkcijo, ki je konkretna oblika pomenjenja, imenujemo znamenje. Znak lahko sporoča sebe ali pa poleg sebe sporoča kakšen pomen, skratka odslikuje nekaj, kar je popolnoma zunaj njega in je v njem navzoče prav skozi pomenjenje (znamenje), se pravi skozi posebno vrsto razlikovanja. Tako je pomenjenje komunikacija pomenečega s pomenjenim. Pomeneče, čigar čutna struktura je naseljena s pomenom, hkrati s to čutno strukturo sporoča pomenjeno gledalcu, seveda ne kot pomenjeno samo, ampak kot pomen pomenečega. Pomeneče je torej transmisija pomenjenja. Gre za dvojno relacijo, ki jo bomo v besedilu razprave še podrobneje obravnavali, za zdaj pa ponazorimo razmerja z naslednjo shemo:



Slika 1

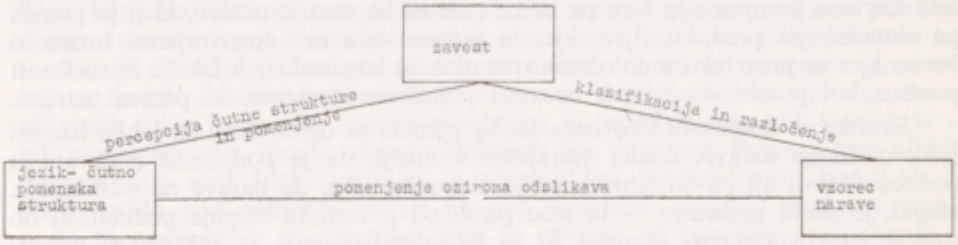
Zdaj pa se vrnimo k naravi pomenjenja in pomena.

Pomenjenje jezika je pravzaprav odlepljenost jezika od stvarnosti, od narave. Pomenjenje ima dve temeljni razsežnosti: je pojav, enakovreden naravnim pojavom, saj se še zmeraj dogaja znotraj narave in je sam po sebi nepresvetljen in racionalno v bistvu nedostopen, kar sicer ne onemogoča tematiziranja in klasifikacije (to pravkar počnemo), toda to tematiziranje in klasifikacija sta istega značaja kot tematiziranje in klasifikacija narave: gre za našo projekcijo v stvarno, za humanizacijo stvarnega. Tako se pomen postavlja v vrsto naravnih pojavov kot eden izmed njih. Hkrati pa je pomen tisto, kar omogoča klasifikacijo narave in hkrati sebe; kot tak je most med stvarnim in zavestjo, tako izstopa iz vrste na-

ravnih pojavov kot pojav s specifično naravo, ki je v bistvu različnost gledanega in videnega in ki je tako bistvenega pomena za obstoj naše zavesti.

S tem je do neke meje opredeljena čutno pomenska narava jezika, za katerega smo rekli, da odslikava naravo v skladu z našo klasifikatorsko projekcijo vanjo. S to omejitvijo, ki je seveda bistvena, je jezik nekakšna paralelna narava, ki je popolnoma neidentična z dejansko naravo in je nekaj podobnega kot statistični vprašalnik, ki projicira v celokupnost družbe ali kakšnega njenega posebnega področja določeno problematiko in seveda dobi odgovore na svoja vprašanja, torej odslikava določeno socialno strukturo z določenega aspekta, ne da bi to družbo dejansko zajel. Zavestna percepcija narave in jezik sta hkratni operaciji, hkrati z artikuliranjem čutnih prvin v čutne strukture, naseljene s pomenom, poteka artikuliranje narave, ki je obenem zavestna percepcija narave in klasifikacija naravnih pojavov. Tako zavest naseljuje v naravi red, jo spreminja v nekaj urejenega, umetnega, torej naravo humanizira in izsiljuje v njej prosojnost, ki jo ima jezik kot čutno pomenska struktura, dokler je jezik v prevladujoči funkciji pomenjenja, dokler je pomeneče. Z degradacijo in s tem posebno redukcijo pomena se narava te čutno pomenske strukture bistveno spremeni, jezik izgubi vsaj del prosojnosti, kar pomeni, da postane čutna struktura tisto prevladujoče. Tudi o tem bomo podrobneje razpravljali pozneje.

Svet (svetloba, sveto) se konstituira v dveh hkratnih korelacijah; vsaka relacija je dvosmerna:



Slika 2

Pristaviti moramo, da razmerje med naravo in jezikom obstaja le iz zavesti. Vse to pomeni, da videna narava sploh ni narava, ampak predstavni vzorec narave, ki smo ga zmožni zaznati zaradi opravljene klasifikacije po dani shemi.

V osnovi jezika je neidentičnost z naravo: beseda ni konj (čeprav je konj beseda). Zato lahko jezik zgolj govori o naravi, lahko izgovarja klasifikacijo narave, nikoli pa narave ne ustvarja, se pravi, je ne izgovarja. Beseda postane meso le v primeru, ko gre za meso (materijo) besede. Torej: jezik lahko izgovarja de facto le samega sebe, pa naj se to dogaja kot paralelna narava ali kot nekaj, kar se od narave popolnoma očitno razlikuje, kot nekaj, kar ostaja nepresvetljeno znotraj pojava artikuliranega, umetnega. S tem smo prišli do specifične strukture jezika, ki jo imenujemo jezik umetnosti (saj ne skriva svoje umetne, formalne narave), v kateri ni bistveno kaj (pomenska struktura), ampak kako (stvarna formalna struktura artikuliranih senzitivnih elementov). Sem sodi seveda tudi jezik likovne umetnosti. Preden pa se bomo lotili razpravljanja o tej temi, moramo na kratko skicirati in precizirati proces, ki smo ga v tem tekstu že pripisali vsem jezikovnim strukturam, se pravi likovnemu jeziku.

Rekli smo, da gre pri likovnem jeziku za razločevanje, klasifikacijo in urejanje vidnih prvin, seveda po poprejšnjem razlikovanju teh prvin, v posamezne kombinacije ali skupine kombinacij, ki jih v skladu z naravo njihovega pomenjenja imenujemo podoba, prizor, aluzivni znak ali čisti znak, sliko itn. Pri likovnem jeziku gre za posebno vrsto pomenjenja, za podobnost in konvencionalno znamenje. Narava pojma podobnost (odtod: podoba, podobnost, upodabljanje, upodabljajoča umetnost) je skoraj popolnoma očitna paralelna narava, kjer je paralelnost podobe (neidentičnost z naravo) manj razvidna kot njena povezava z naravo. Zato takšnemu strukturiranju likovno-pomenske strukture celih formulacij pravimo naturalizem ali tudi iluzionizem, posameznim nosilcem pa aluzivni znaki; v prvem izrazu je razvidna njena povezanost z naravo (podobnost upodobljenemu), v drugem pa prikritost te povezanosti. Če si lahko dovolimo provizorično ponazoritev s termini konkretno — abstraktno, bi lahko rekli, da je podobnost konkretna oblika pomena, ki je direktno odslikovanje naravnih pojavov v pomenečem (podobi), s čimer pa relacije sploh niso poenostavljene, ampak nasprotno celo bolj zabrisane in skrite. Podobnost je rezultat upodabljanja naravnih pojavov, ki te upodobitve ali »predmete« upodobitve izbira in

uvršča v podobo in prizor. Znak (in ne podobnostna struktura znakov, o kateri smo pravkar govorili), katerega funkcija je znamenje, je naseljen z abstraktnejšo obliko pomenjenja, pri njem ne gre za paralelno naravo v predstavljeni obliki, ampak za nekaj, kar to naravo zgolj pomeni, zaradi aluzivne podobnosti ali zaradi konvencije o pomenjenju, kar šele evocira predstavljanje narave (oziroma, kot smo rekli, projekcijo klasifikacijskega vzorca narave). Ekstremna struktura v tem smislu je pisava, ki pomeni drugo čutno-pomensko strukturo — govor, ta druga čutno-pomenska struktura je v istem razmerju do pisave kot narava do podobe. Tako je jasno, da pisava ni govorni jezik sam in da se lahko v posebnih okoliščinah prikazuje kot čista likovna struktura.

Rekli smo, da jezik ne izgovarja narave, ampak da samo govori o njej, da lahko izgovarja le samega sebe kot paralelno naravo ali kot nekaj, kar je razločno drugačno od narave, skratka kot jezik sam; to pomeni, da se pomensko čutna struktura jezika lahko strukturira na dva osnovna načina: ali kot skoraj čisto pomeneče, kjer pomen za likovni jezik imenujemo podobnost v različnih stopnjah (od popolne iluzije do stilizacije), toda pri natančnejšem pogledu ugotovimo, da gre v taki strukturi za montažo podobnosti v posebne podobnostne strukture, ki narave ne pomenijo kot odslikava, ampak po miselni operaciji posploševanja in redukcije videne narave, ali kot konvencionalno pomenjenje. Podobnost direktno odslikuje sestavljeni vzorec narave in ne naravo. Pomenska (podobnostna) struktura slikarske formulacije (podobe) se mnogokrat strukturira tako, da se razveljavlja in potiska v ospredje popolnoma likovne principe montaže oziroma kompozicije. Gre pa lahko tudi za likovno strukturo, ki ji je pomen po »konvenciji« predpostavljen, kjer se pomen veže za »dogovorjene« forme in barve, kjer se prav tako v določenih trenutkih in konstrukcijah izkaže iluzoričnost pomena kot posrednika narave oziroma pojmovne strukture, ki pomeni naravo.

Skratka: v kontekstu likovnega jezika pomeni ta ugotovitev, da lahko likovni jezik odslikuje naravo, dokler vztrajamo v iluziji, da je podobnost adekvatnost podobe naravi, ali pa strukturira svoje elemente tako, da narave ne odslikujejo, ampak jo samo pomenijo — tu smo prešli od pomenske stopnje podobnosti do stopnje »dogovorjenega« pomena, ki pa še zmeraj ohranja za naš pogled naravo kot nekaj, kar lahko presvetlimo z lučjo našega razumevanja. Kot cilj zunaj pomenske strukture jezika se nam postavlja lepota ali umetnost, kar pomeni, da v tako usmerjeni strukturi ne gre v prvi vrsti za pomenjenje narave (to pomenjenje je navrženo in mogoče celo naključno; vendar se zavedamo, da segamo s to trditvijo nekoliko iz našega načrta, zato o njej ne bomo podrobneje razpravljali) in njeno klasifikacijo, ampak za nekaj, kar je v naravo vključeno in od nje ločeno po naravni poti, se pravi nekaj, kar je umetno narejeno brez spekulativnih ambicij zunaj samega sebe in na ta način urejeno (medtem ko je red v naravi naključje).

V tem primeru, ko gre za umetniški jezik, je struktura pomenov podrejena lepoti (v smislu umetnega reda) oziroma umetnosti, se pravi, da v tej jezikovni strukturi ne gre predvsem za pomenjenje narave in njeno klasifikacijo, ampak za posebno strukturo pomenov, ki ji lahko rečemo tudi igra pomenov, v kateri se izkažejo pomeni, kot to, kar so, kot iluzorična vez (projekcija) z naravo: zgodba je izmišljena, slika je skomponirana, sestavljena, v obeh primerih gre za čutno pomensko montažo, ki je bolj eksplicitne narave in ne bolj implicitne, kot je pri mnogih drugih jezikovnih strukturah. Umetnost je v smislu humaniziranja narave nesmiselna, saj se kljub temu, da je človeški izdelek, očitno izmika instrumentalizaciji (medtem ko se to dogaja pri ostalih jezikovnih formacijah na skrit način) v smislu humanizacije narave (kar je navsezadnje cilj večine človeških akcij). Umetnost je taka struktura jezika, ki ne omogoča prosojnosti narave (je pa tudi ne onemogoča), saj je prav kot narava sama nesmiselna, nediferencirana in neprosojna; možnosti za vse troje so imanentne in se izkažejo v posebnih okoliščinah. Tudi v razmerju do umetnosti nastaja potreba po diferenciaciji prvin in po novem jeziku, ki naj bi pomenil strukturo umetnosti in umetnega kot fenomena. Umetnost potrebuje odslikavo same sebe (to se dogaja tudi z drugimi jezikovnimi formacijami, ko se zabriše njihova osnovna distanca do narave, se pravi njihov temeljni pomen; z reinterpretacijo se ta pomen znova jasno vzpostavlja, čeprav največkrat ne več na identičen način in ne več isti pomen), torej osmišljenje, da postane prosojna in humanizirana; tako si lahko razlagamo potrebo po kritiki in interpretaciji. V osnovi kritike je klasifikacija in uvrščanje umetnin kot kompletnih formulacij v takšne ali drugačne skupine. To uvrščanje je zmeraj osnovano na pomenski percepciji umetnine (ki si je ne moremo odmisliti, kar pa nikakor ne pomeni, da se ne more izkazati kot iluzorična). Umetnina za kritiko ni tisto, kar sprošča sebe kot jezikovno strukturo, podrejeno lepoti,

ampak nekaj, kar skozi čutno strukturo sporoča pomensko; s tem se razmerje obrne, pomenska struktura se prikaže kot dominantna, umetnina je kot umetnina razveljavljena in pomeni nekaj zunaj sebe. Jezik umetnosti je v tem smislu kar najtotalnejše konkretiziranje jezika, saj gre pri tem za pojav med pojavi in ne za nekaj, kar naj bi omogočalo prosojnost drugih pojavov. Umetniški jezik eksplicitno kaže temeljno zaprtost zavesti, ki zmore komunicirati z naravo le preko transmisije (pomenske in čutno pomenske strukture jezika in percepcije, se pravi preko diferenciacije in artikuliranja). Enako se godi zavesti, ko stoji pred lastnim izdelkom, iz katerega se je umaknil vanj položeni smiselno pomenski projekt, pred jezikovno strukturo, ki se je izmaknila pomenjenju in ki je očitno zgolj ona sama. Zato je zavest prisiljena strukturirati novo jezikovno formacijo (v kateri seveda vladajo iste osnovne zakonitosti kot v drugih), ki naj umetnino kot čutno pomensko strukturo pomeni in presvetli (kar omogoča razlaganje umetnine), kar se pa zmeraj znova izkazuje kot iluzorično (kakor se izkazuje kot iluzorično sistematiziranje narave), se spreminja in izmika razlagi, tako je danes antično prirodoslovje pravljica. Newtonova teorija pa nima več absolutne veljave, kakor jo je imela v času nastanka, ko je pomenila ključ urejenosti narave, se pravi ključ sveta. Znanost o umetnosti se giblje v tem smislu po istem tiru kot znanost o naravi.

Čeprav gre pri umetnosti za jezik, ki *ne govori o ničemer*, ampak *izgovarja sam sebe* (tako je beseda meso postala), se spreminjajo tudi strukture umetniškega jezika. V posameznih »stilno historičnih obdobjih« je struktura pomenov različna, kot izhodišče strukture pomenov služijo različne sheme in je zato potrebno različno strukturiranje čutno pomenskih elementov, da bi se očitno izkazalo kot to, kar je. Vendar pa ne gre zmeraj za namen, danes je nemogoče presoditi, kaj vse je bilo izdelano z umetniškim namenom, kajti pomensko smiselna shema nekaterih stilov je do take stopnje pozabljena in izgubljena, da tudi izdelki, ki so bili namenjeni npr. ritualu, danes učinkujejo kot umetnost. Pogosto tudi ni bilo diferenciacije med funkcionalnimi in umetniškimi formulacijami, bodisi da je oboje sodilo pod namembnost ali pa pod umetnost. Skratka, struktura čutnih prvin in pomenov v posameznem stilu je odvisna od temeljne predpostavke v klasificiranju in humaniziranju narave, ki smo jo imenovali pomensko smiselna formacija, način te odvisnosti pa bomo razčlenjevali v naslednjih poglavjih.

Če torej jezik izgovarja sam sebe, če se postavlja enakovredno (nesmiselno, kot nekaj, čemur šele z »razumevanjem dajemo« smisel) ob stran naravnih pojavov kot eden izmed njih (prav tako nesmiseln in brez pomena kot ti pojavi sami), kot samostojen pojav in ne kot transmisija ostalih pojavov, kot nekaj, kar celo izigrava pomenjenje teh pojavov, kolikor jih pomeni, je to tista struktura (govornega, likovnega itn.) jezika, ki ji pravimo umetnost. Umetnost je zmeraj dogajanje jezika (artikuliranega), se dogaja v jeziku, artikuliranem, je torej umetno in kot tako enakovredno naravnim pojavom kot enota in izvzeto iz njih kot posebno (seveda v diferenciacijskem gledanju naše zavesti). Umetnost se nahaja v polju pomenjenja tako, da je polje pomenjenja znotraj umetnosti (jezika) kot nekaj, kar sicer je in (s stališča zavesti) nujno je, hkrati pa je poljuben način, kako je. V umetnosti (očitnem jeziku) je pomenjenje poljubno.

I. del

TIPOLOGIJA STRUKTUR

Pomenjenje, v likovnem jeziku znamenje vizualnega znaka, podobnost ali konvencionalno pomenjenje je posredovanje (posreduje znak) nečesa, kar ni neposredno navzoče oziroma ni v svoji neposredni navzočnosti transparentno, se pravi, ni že dostopno naši zavesti kot razločno. V likovnem jeziku se pojavlja pomenjenje z znamenjem znaka, kar imamo tudi za osnovni element pomenjenja likovnega jezika, podobnost ali konvencionalno pomenjenje pa samo za specifične modifikacije znamenja; z znamenjem kot pomensko funkcijo znaka in kot funkcijo posebne strukture znakov. V tem smislu sta znanje in poznavanje posledici znamenja, ki je elementarna oblika pomenjenja, hkrati pa (seveda v zvezi z elementarnim pomenjenjem) element klasifikacije. Znak sam je le možnost znamenja, čeprav je s svoje strani od znamenja v določeni pomensko likovni strukturi neločljiv, ker posamezne znakovne strukture terjajo simultano vidno in pomensko komunikacijo. Toda znamenja si prav tako ne moremo predstavljati brez senzitivne (estetske) strukture, čeprav lahko mislimo pojmovne modele znamenja. V določenih znakovnih strukturah, ki jim pravimo umetniške formulacije, je

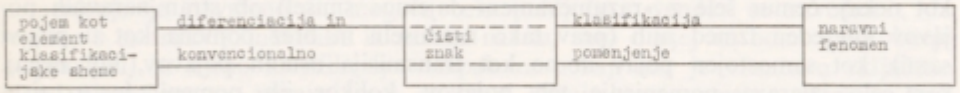
znak lahko ali čista likovna struktura, brez znamenja, ali znak z degradiranim znamenjem, kar pomeni, da se je pomensko čutna struktura spremenila v čutno pomensko. Funkcija znaka je torej že v osnovi dvojna: razločenje (zaznavanje) likovne strukture in pomenjenje (znamenje, sporočanje) pomena. Pomenjenje je sporočanje samo toliko, kolikor gre pri obojem za odslikavo pomenjenega ali sporočenega v zavesti, ali z drugimi besedami: v obeh primerih gre za pomensko in percepcijsko predstavitev. Kadar enačimo pomenjenje in sporočanje, imamo v mislih to skupno lastnost.

Znak je likovna struktura, ki (poleg pomena, ki je »konvencionalen«) sporoča sebe in v tem smislu tudi sebe pomeni. Tu je razlika med pomenjenjem in sporočanjem očitnejša, kajti gre za popolno sporočanje in degradirano pomenjenje. O degradiranem pomenjenju bomo govorili nekoliko pozneje še v tem delu besedila. Znak je torej treba najprej videti, zaznati, treba ga je razločiti, se pravi ločiti od celote občutkov, ga videti od te celote drugačnega; če te percepcije znaka ni, se znak utopi v celoti in se ne prikaže kot znak ali pa se sploh ne prikaže. V takem primeru je seveda težko govoriti o znamenju. Pri zaznanem znaku pa lahko razberemo tudi konvencionalni ali aluzivni pomen. Pri znaku gre torej za dvojno relacijo komunikacij: za sporočanje in pomenjenje:

1. Znak pomeni tisto, zaradi česar je narejen (na primer prometni znak pomeni omejitev hitrosti). V tem primeru gre za nedegradirano pomenjenje, ki ga pri znaku imenujemo znamenje. V tej namembni funkciji je znak znamenje (pomenjenje) nečesa, kar je zunaj znaka (npr.: omejitev hitrosti). To nekaj zunaj znaka se v znaku odslikuje, je na nek način tudi v znaku: kot lastna odslikava, kot projekcija v znak; to odslikavanje se godi na dva osnovna načina: kot popolnoma konvencionalno pomenjenje (črka) in kot aluzivna podobnost (znaki, ki povzemajo naravne fenomene). Možne so tudi kombinacije obeh tipov pomenjenja. Znak je v tem kontekstu naseljen in nerazdružno povezan z znamenjem, znak in znamenje se tako kažeta kot hkratno učinkovanje določene likovne strukture na dveh različnih področjih.

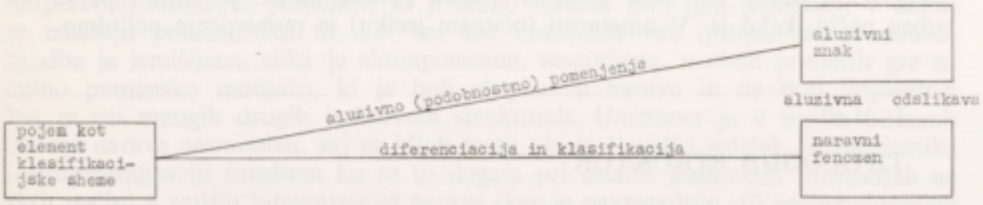
Na tem nivoju pomenjenja se znaki grupirajo v dve veliki skupini, ki se razlikujeta po določenih lastnostih, o katerih bomo še govorili:

a) čisti znaki (črke, markacije, številke, nekateri prometni znaki), kjer je odslikava pomenjenega dvojna in konvencionalna:



Slika 3

b) aluzivni znaki (alegorije, nekateri zaščitni znaki, nekateri prometni znaki, delno hieroglifi), kjer je odslikava pomenjenega enojna in aluzivna, se pravi konstantno navezana na naravni fenomen:



Slika 4

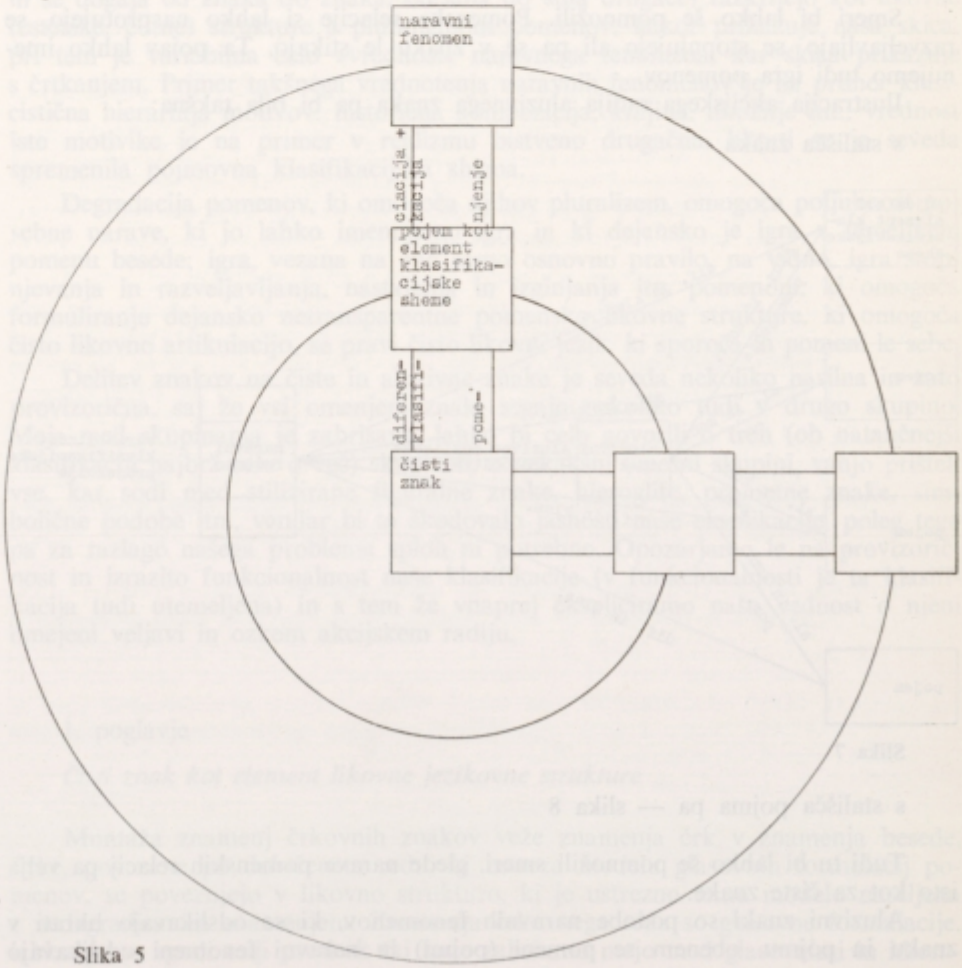
2. Znak, ki je naseljen z znamenjem (pomenjenjem), se kot estetska struktura nastavlja našim čutilom kot nekaj, kar lahko razločimo, razberemo oziroma zaznamo. Druga relacija je sporočanje estetske strukture kot estetske strukture, v katero je preko degradiranega znamenja vključen pomen (degradiranost znamenja oziroma pomenjenja je v tem, da sicer mogoče nezmanjšana transparentnost estetske strukture ni primarna »vrednost« znaka, ampak pripada estetski strukturi kot nekaj, kar je tej strukturi lastno, kot lastnost te strukture). Znak ni v funkciji transmisije pomena, ampak je transmisija pomena ena izmed njegovih (včasih dominantnih) lastnosti, je *tudi* v funkciji transmisije pomena; tak znak je objekt zaznavanja in tudi sporočajoče. Za opredelitev znamenjske vrednosti (lahko istega) znaka je odločilnega pomena funkcija znaka. Če je znak v namembni funkciji, prevladuje transmisijska funkcionalnost (prometni znak ob cesti), če pa je tudi znamenje znaka degradirano (prometni znak v galeriji), se izpostavi stvarna

lastnost znaka, znak nastopa kot estetska struktura z vanjo vključenim (degradiraranim, toda ne razveljavljenim) pomenom, kar pomeni, da je pomenjenje zunaj funkcionalnosti znaka in da ni dominantna lastnost tega znaka oziroma estetske strukture.

Ilustracija te trditve je lahko pisava: pisavo, ki je ne znamo brati, gledamo kot popolnoma estetsko strukturo, črke pisave so samo znaki in degradirana znamenja, ker nam ne pomenijo ničesar oziroma je njih pomen neznan in pomenijo prav to neznano, skrajno, kar je še lahko pomenjeno. Pa tudi v moderni latinski pisavi, ki jo beremo vsak dan, razločimo že na prvi pogled nekaj estetskih »kvalitet«, ki jih lahko stopnjujemo (inicialke), kombiniramo (naslovi, reklama, tipologija črk), čeprav se pri običajnem branju izkazuje pomenjenje pisave kot dominantno. Toda črke latinske abecede lahko nastopajo kot samostojne likovne strukture z degradiranim pomenom (akrostih Venantiusa Fortunatusa, Carmina II, IV iz Saint-Gallenskega Kodeksa iz 6. stol.: De signaculo sanctae crucis, dadaizem, pri nas Tank, knjige OHO); vendar vsak izmed omenjenih likovno pomenskih fenomenov terja posebno raziskavo, skupaj jih omenjamo le zaradi ene, mogoče ene izmed najpomembnejših značilnosti.

Pomen pisave se naseljuje v vidnem, kar se je v Evropi in nekaterih drugih kulturnih regijah strukturiralo kot odslikava govornega (glasovnega); to pomeni, da so znaki evropskih pisav znamenja glasov, medtem ko gre drugje, v nekaterih drugih kulturnih regijah lahko tudi za drugačne odslikave. Na Kitajskem na primer gre za idiomske znake; ti odslikujejo pomenske strukture, ki so pridobljene s klasifikacijami zaznanega in ki jih v različnih dialektih izgovarjajo različno. Pri pisavi v podobah pa gre tudi za aluzivne znake, ki vsaj delno ponazarjajo pomenjeno. Omenili smo tri tipe pisav, od katerih sta prva dva sestavljena iz čistih znakov, tretji pa se približuje aluzivnemu tipu znakov.

Pri evropskih pisavah gre za odslikavo glasovne strukture po principu zaporedja glasov (v to skupino lahko prištejemo tudi odslikavo zlogovne strukture po zaporednem principu pri klinopisu); idiomske pisave so odslikave pojmovne strukture in hkrati klasifikacijske sheme, se pravi sheme miselnih, zavestnih konstrukcij (paralelizem pojem — črka), o aluzivnih znakih pa smo v tem smislu že govorili.



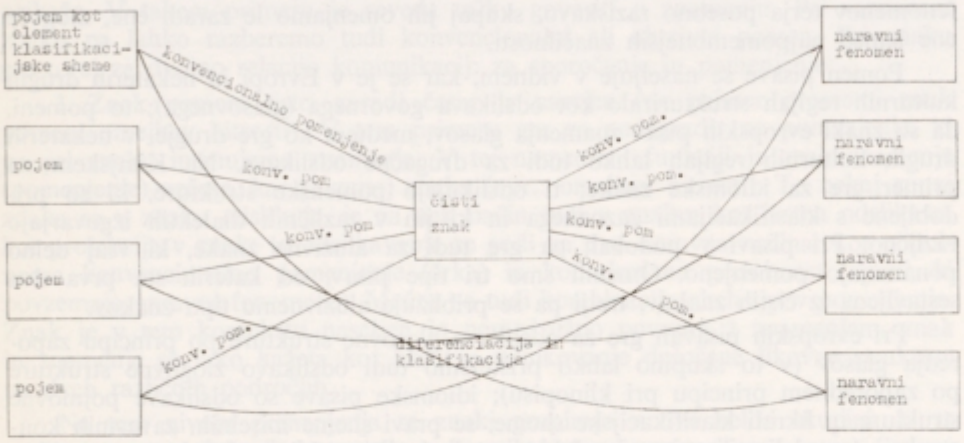
Slika 5

S tem smo seveda le opozorili na različno strukturo teh tipov pisav, nismo pa izčrpali niti najosnovnejše tipologije pisav. Naš namen je bil le opozoriti na globoke razlike med posameznimi tipi, utemeljenimi na historično pomenski stratifikaciji.

Znak z degradiranim pomenom (degradacija je v našem primeru nujno tudi redukcija glede obveznosti znamenja) je čutna struktura, ki jo imenujemo znak le zaradi degradiranega znamenja (neznana pisava, simbol neznane mitologije). Degradacija »konvencionalnega« znamenja v čistem znamenju in podobnosti v aluzivnem znaku omogoča pluralizem znamenj v istem znaku. Pomenske relacije se lahko podvoje, pomnože, tako da ne moremo več govoriti o linearni pomensko likovni strukturi. Ilustracija akcijskega radija znaka v takem položaju bi bila takšna:

z aspekta znaka — slika 5

z aspekta pojma kot diferenciacijske sheme

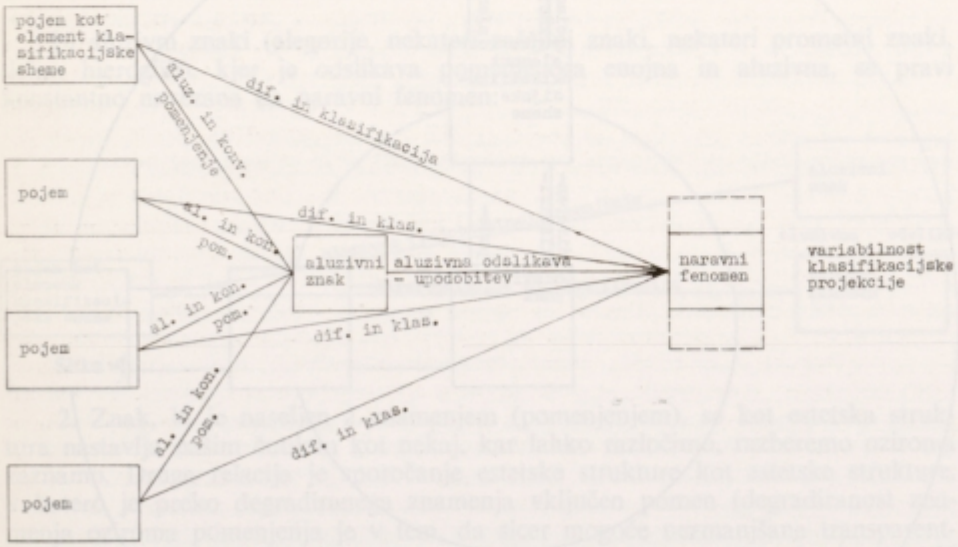


Slika 6

Smeri bi lahko še pomnožili. Pomenske relacije si lahko nasprotujejo, se razveljavljajo, se stopnjujejo ali pa se v znaku le stikajo. Ta pojav lahko imenujemo tudi igra pomenov.

Ilustracija akcijskega radija aluzivnega znaka pa bi bila takšna:

s stališča znaka



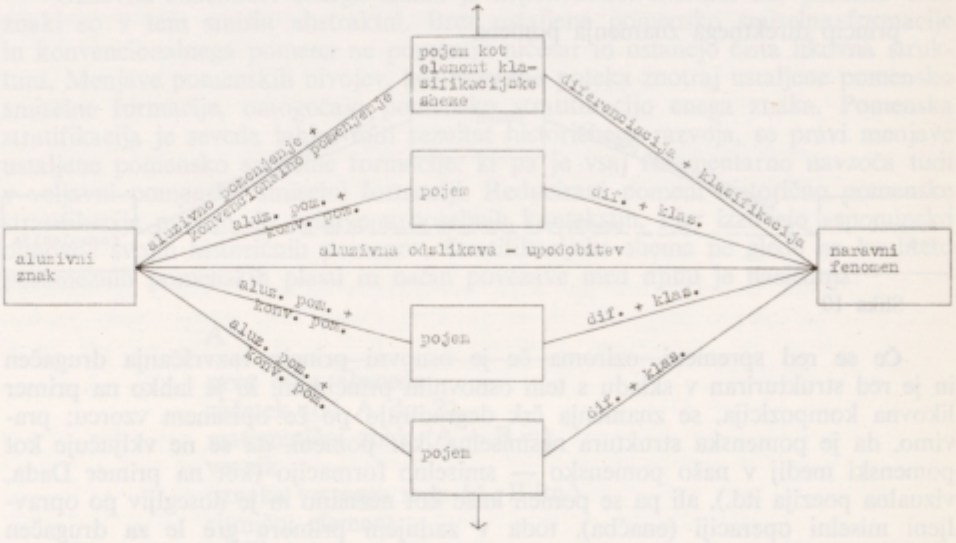
Slika 7

s stališča pojma pa — slika 8

Tudi tu bi lahko še pomnožili smeri, glede narave pomenskih relacij pa velja isto kot za čiste znake.

Aluzivni znaki so podobe naravnih fenomenov, ki se odslikavajo hkrati v znaku in pojmu, obenem se pomeni (pojmi) in naravni fenomeni odslikavajo

v znaku, vendar pa se znak ne projicira v naravo, ampak se ponuja kot projekcija pojma v naravo. Aluzivni znaki so simboli, alegorije in upodobitve vseh tipov. Razlike med posameznimi tipi znakov bomo še v tem delu razprave posebej obravnavali, zdaj pa le ugotavljamo, da gre pri vseh aluzivnih znakih za paralelizem z naravo, za podobnostno odslikavo videnih naravnih fenomenov oziroma za odslikavo tistega zunaj znaka, kar s pomočjo podobnosti fiksiramo v znaku, ne da bi ga zajeli, vzpostavili identičnost pojma, podobe in naravnega fenomena, ki je v tem oziru pomen znaka. Aluzivni znaki so izrazito ilustrativne narave (z odslikavo naravnega fenomena ilustrirajo pojem oziroma ime fenomena). Toda kljub podobnosti se aluzivni znaki z degradiranimi pomeni (degradacija se lahko zgodi



Slika 8

in se dogaja od znaka do znaka, od stila do stila drugače) razkrijejo kot likovne (estetske, čutne) strukture s pluralizmom pomenov, kakor prikazuje naša skica. pri tem je variabilna celo »vrednost« naravnega fenomena, kar skica prikazuje s črtkanjem. Primer takšnega vrednotenja naravnih fenomenov je na primer klasicistična hierarhija motivov: historična kompozicija, krajina, tihožitje itn.; vrednost iste motivike je na primer v realizmu bistveno drugačna, hkrati se je seveda spremenila pojmovna klasifikacijska shema.

Degradacija pomenov, ki omogoča njihov pluralizem, omogoča poljubnost posebne narave, ki jo lahko imenujemo igra in ki dejansko je igra v temeljnem pomenu besede; igra, vezana na eno samo osnovno pravilo, na vidno, igra stopnjevanja in razveljavljanja, nastajanja in izginjanja itn. pomenom, ki omogoča formuliranje dejansko netransparentne pomensko likovne strukture, ki omogoča čisto likovno artikulacijo, se pravi čisto likovni jezik, ki sporoča in pomeni le sebe.

Delitev znakov na čiste in aluzivne znake je seveda nekoliko nasilna in zato provizorična, saj že vsi omenjeni znaki segajo nekoliko tudi v drugo skupino. Meja med skupinama je zabrisana, lahko bi celo govorili o treh (ob natančnejši klasifikaciji najbrž celo o več) skupinah, o nekakšni vmesni skupini, vanjo prišteli vse, kar sodi med stilizirane figuralne znake, hieroglife, prometne znake, simbolične podobe itn., vendar bi to škodovalo jasnosti naše eksplikacije, poleg tega pa za razlago našega problema sploh ni potrebno. Opozarjamo le na provizoričnost in izrazito funkcionalnost naše klasifikacije (v funkcionalnosti je ta klasifikacija tudi utemeljena) in s tem že vnaprej ekspliciramo našo vednost o njeni omejeni veljavi in ozkem akcijskem radiju.

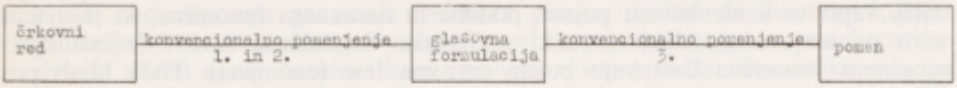
1. poglavje

Čisti znak kot element likovne jezikovne strukture

Montaža znamenj črkovnih znakov veže znamenja črk v znamenja besede. Črke, povezane po določenem redu, ki ustreza modelu glasovnih formulacij pomenov, se povezujejo v likovno strukturo, ki je ustrezno temu modelu naseljena z nedegradiranim znamenjem. Znamenja črkovnega reda so glasovne formulacije. lahko pa se zgodi tudi preskok (ki kaže zabrisano mejo med glasovnimi in idiom-

skimi pisavami), tako da črkovni red postane znamenje pomena, kar je sicer znamenje oziroma pomenjenje glasovne formulacije. Shemi obeh znamenjskih principov sta naslednji:

princip črka-glas



Slika 9

princip direktnega znamenja pomena

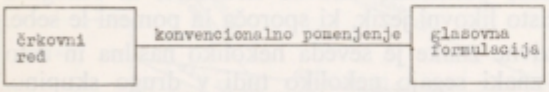
Slika 10

Če se red spremeni, oziroma če je osnovni princip razvrščanja drugačen in je red strukturiran v skladu s tem osnovnim principom, ki je lahko na primer likovna kompozicija, se znamenja črk degradirajo po že opisanem vzorcu; pravimo, da je pomenska struktura nesmiselna, kar pomeni, da se ne vključuje kot pomenski medij v našo pomensko — smiselno formacijo (kot na primer Dada, vizualna poezija itd.), ali pa se pomen kaže kot neznano in je dosegljiv po opravljeni miselni operaciji (enačba), toda v zadnjem primeru gre le za drugačen način znamenja oziroma pomenjenja, kjer nastopa glasovni znak kot znak za neznani znak kvantitativnega ali kvalitativnega abstraktnega pojma (ki ga npr. odslikavamo s številkami), gre torej zgolj za substitucijo znakov, v kateri nekateri znaki pred logično miselno operacijo pomenijo druge, ki jih odkrijemo z miselno operacijo in z njimi nadomestimo prve.

Pri nepomenskem strukturiranju črkovnega reda se lahko zgodi dvoje, oboje pa je odvisno od prioritetnega principa, po katerem se red strukturira:

Če se črkovni red strukturira po principu zvočnosti, gre s stališča črkovnega znaka še zmeraj za nedegradirano znamenje tega reda, saj črke še zmeraj pomenijo glasovne enote, čeprav se te enote zdaj formulirajo v nepomenske formulacije, ki so v tem smislu degradirana znamenja.

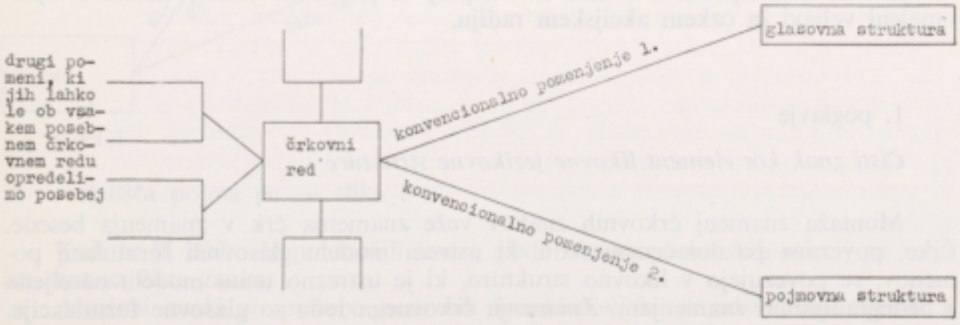
Shema:



Slika 11

Če pa se črkovni red strukturira po likovnem principu, je njegovo znamenje degradirano, nastane pluralizem znamenj, ki so ekvivalentna.

Shema:



Slika 12

Pri čistih znakih gre zmeraj za specifično strukturiranje estetske strukture, ki s svoje strani določa funkcioniranje montaže znakov in znamenj; ta so pri čistih znakih zmeraj »konvencionalna«, kar pomeni, da so zveze med pomenečim (znakom) in pomenjenim mišljene in kot take očitno nestvarne. Gre torej zmeraj za konvencionalni sistem znamenj in pomenov (= diferenciacijska shema), v razmerju do tega sistema se znaki vedejo kot znamenja ali pa so brez pomena. Ali z drugimi besedami: v razmerju do tega sistema je pomen znakov degradiran ali nedegradiran. Ta sistem je strukturiran po vzorcu, ki ga diktira ustaljena pomensko smiselna formacija, hkrati pa ta sistem to formacijo omogoča kot osnovna diferenciacijska shema in je z njo neločljivo povezan.

Osnovna značilnost čistega znaka je nepodobnost tistemu, kar pomeni. Čisti znaki so v tem smislu abstraktni. Brez ustaljene pomensko smiselne formacije in konvencionalnega pomena ne pomenijo ničesar in ostanejo čista likovna struktura. Menjave pomenskih nivojev, kar navadno poteka znotraj ustaljene pomensko smiselne formacije, omogočajo pomensko stratifikacijo enega znaka. Pomenska stratifikacija je seveda lahko tudi rezultat historičnega razvoja, se pravi menjave ustaljene pomensko smiselne formacije, ki pa je vsaj fragmentarno navzoča tudi v veljavni pomensko smiselni formaciji. Reducirani pomeni historično pomenske stratifikacije pridejo do veljave v posebnih kontekstih, kjer izzovejo »spominsko obnovo« svojih historičnih pomenov. Stratifikacijska shema ne glede na kvaliteto posameznih pomenskih plasti in način povezave med njimi je naslednja:

A

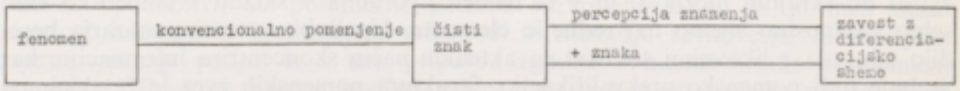
prva črka abecede
začetek (od A do Ž)
matematični znak (A + B =)
veznik
oznaka vrstnega reda (A, B itn.)
ritmični element
vzklik
likovna struktura (vizualna poezija, slikarstvo)
itn.

Slika 13

S stališča znaka so pomeni ekvivalentni, prioriteto določa pomenski nivo, ki ga tvori kontekst, v katerem se znak pojavlja. Popolna pomenska stratifikacija enakovrednih plasti (v takih primerih so pomeni nujno degradirani) je možna le v posebnih primerih, ko se znak pojavlja sam ali v pluralistični pomensko estetski strukturi kot prioritetno estetska struktura z lastnimi pomeni, ali kakor smo že rekli, ko znak ni v funkcionalnem razmerju s katerokoli svojih pomenskih plasti oziroma ni v funkciji transmisije pomena.

Pomenska nefunkcionalnost znaka omogoča prioriteto njegove estetske funkcije, ker omogoča radikalno diferenciacijo in s tem zaznavanje čutnih struktur, kar v pomensko funkcionalnem znaku ostaja vsaj delno prikrito s funkcijo znamenja, se pravi s pomensko funkcijo oziroma s transmisijo pomena. Nefunkcionalni znak se vede kot križišče degradiranih pomenskih struktur; zaradi križiščne vloge izstopa njegova čutna (estetska) struktura. S stališča pomena je čisti znak irelevanten, povezava med čistim znakom in pomenom je »konvencija«, ki polaga v znak pomen in tako omogoča razbiranje znaka, s stališča znaka pa je irelevanten pomen, srečanje (ki smo ga imenovali konvencijo) je historično naključje. Povezava zunaj pomena in znaka ostaja zunaj znaka in tudi zunaj pomena, saj bi lahko isti znak pomenil, in tudi včasih v različnih kontekstih pomeni, nekaj povsem drugega in drugačnega od svojega (trenutno) ustaljenega pomena; povezava je torej navržena in naključna, toda to naključje je historično naključje in kot tako usodno in nereduktibilno. Povezava znaka s pomenom je specifična komunikacijska struktura, znotraj komunikacije je znak medij, vendar tako, da je tudi komunikacija njegov medij. Temu tipu komunikacije lahko rečemo pomensko čutno zaznavanje oziroma sporočanje.

Shema:

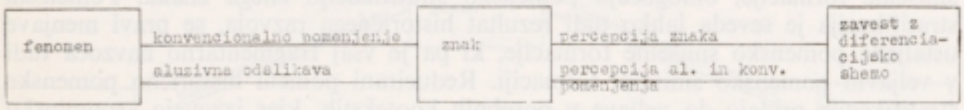


Slika 14

V znaku se komunikacija podvoji, distanca do pomenjenega pa poteka v dveh »etapah«. To seveda velja le, dokler govorimo o čistem znaku.

Ta razmerja so pri pisavi v podobah, npr. hieroglifih precej zabrisana in večplastna, saj gre hkrati za aluzivni in čisti znak. Hieroglifski znak je aluzivni znak, ker je sporočilo upodobljeno, se pravi, da odslikuje določeno strukturo stvarnosti (narave); čisti znak pa zaradi stilizacije in serialnosti upodobitev, kar omogoča veliko variabilnost pomenjenja konkretnih naravnih pojavov in uporabo istih znakov v različnih kontekstih, tako da znakovni red odloča o njihovem pomenu. Stilizacija je v tem primeru že prešla v tipizacijo, kar le reducira pomembnost podobnosti. Tako so tudi hieroglifi lahko križišče pomenov, kar do neke meje omejuje aluzivna podobnost; to zadostuje, da hieroglifov ne moremo šteti za aluzivne znake, marveč jih imamo za pisavo v pravem pomenu besede.

Shema:



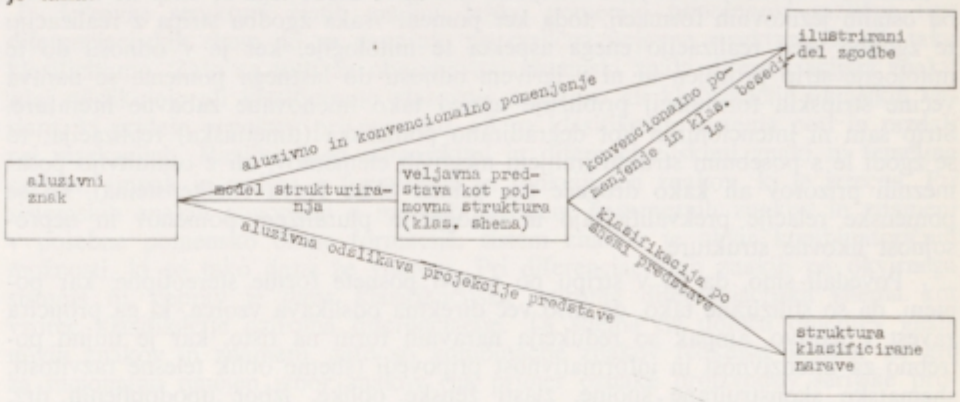
Slika 15

Podobnost z nekaterimi tipi aluzivnih znakov je tu tolikšna, da moramo različnost natančneje pregledati in eksplicirati. Pisava kot sistem čistih znakov s konvencionalnim znamenjem, kontinuirani način upodabljanja in strip so si v tej točki najbliže.

O pisavi smo že razpravljali.

Kontinuirani način upodabljanja ali »pisavo za nepismene« srečujemo skoraj skozi vsa obdobja zgodovine, v katerih je nastajala likovna umetnost v Evropi kot sporočanje in s tem klasifikacija (izločanje manj pomembnih prizorov, dogodkov itd. ter poudarjanje pomembnejših dogodkov in prizorov po veljavni vrednostni lestvici z upodobitvijo in položajem na upodobitvi) mitičnega ali historičnega dogajanja, ki spremlja in vključuje pomembne dogodke. Funkcija tega upodabljanja (sporočanje in predstavljanje) narekuje posebno vrsto stilizacije in poenostavljanja, ki zgosti sporočilo in predstavitev do potrebne intenzivnosti, toda kljub jasni nalogi tega načina upodabljanja je prišlo v različnih stilno historičnih obdobjih v skladu z veljavno pomensko smiselno formacijo do različnih realizacij istega motiva, pri čemer sta variabilna pomen in pomembnost tega motiva. Konkretno gre za različne stilizacije in različna poenostavljanja in tudi za različno grupiranje prizorov, oseb in drugih pripovednih elementov na upodobitvah, kar kaže na variabilnost njihove pomenske vrednosti v razmerju do posameznih pomensko smiselnih struktur. Zato lahko govorimo o klasično antičnem stilu kontinuiranega upodabljanja (vaze, reliefni ali slikani frizi), o helenističnem, rimskem (stebri, slavoloki), starokrščanskem ali poznoantičnem (sarkofagi), romanskem (timpanoni, kapiteli), gotskem (freske, reliefi) itd. do današnjih časov. Osnovna lastnost vseh stilov kontinuiranega načina upodabljanja je ilustrativnost, kar pomeni, da gre pri kontinuiranem upodabljanju za aluzivno odslikavo znanega dogajanja likovnega v pojmovni strukturi zgodbe in so stilne realizacije le konkretna srečanja pomensko smiselne strukture in njene vrednostne sheme z izročilom ali pojmovno predstavo aktualnih dogodkov ter z estetsko strukturo kot medijem oziroma transmisijo pomena, ki je hkrati formuliranje estetske, pomenske in vrednostne strukture. V tem smislu so posamezni prizori aluzivni znaki, ker po pravilu, ki izhaja iz pomensko smiselne strukture in njene vrednostne sheme, upodabljajo v odnosu do te sheme najznačilnejše dogodke zgodbe (analizo historičnega pomenskega determinizma ali načina, kako določena upodobitvena formulacija determinira določene ikonografske prizore in kako se razlikujejo stilne realizacije ikonografskih motivov, si bomo prihranili za pozneje); na primer Jonovo zgodbo lahko pomenijo naslednji z likovnimi sredstvi povezani prizori: Jono pogoltne riba, riba Jono izbljuva, Jona leži v senci grma. Že po montaži prizorov je jasno, da upodobitev ilustrira že znano zgodbo in ji tako služi kot spominska opora. Z ozirom na zgodbo kontinuirana upodobitev ni informativna, informativna je le kot sporočanje že opisane formulacije, v razmerju do zgodbe služi ta upodobitev kot nekaj, kar informacijo zgodbe po klasifikacijskem ključu zgosti do skrajnih možnosti in v ta namen uporablja v skladu s pomensko smiselno vrednostno shemo najvrednejše elemente. Upodobitev torej ponazarja besedilo tako, da z likovnimi sredstvi na aktualen način skoncentrira informacijo, kar vsebuje tudi pomensko prekvalifikacijo. Struktura pomenskih zvez je že skicirana shema pomenske strukture aluzivnega znaka (gl. sliko 4).

Nosilci pomena — figure in prizorišča — so posneti po naravi in glede razporeditve usklajeni z veljavno predstavo besedila zgodbe, ki je spet odvisna od sodobne pomensko smiselne formacije. Povezava posameznih upodobitev med seboj in z zgodbo, ki naj jo ilustrirajo, je kot pri ostalih aluzivnih znakih zunaj upodobitve. Dodatna shema z ozirom na ilustrativno funkcijo te vrste znakov je taka:



Slika 16

Strip je kombinacija besedila in upodobitev oziroma strukture aluzivnih znakov in strukture čistih znakov v posebnem razmerju, ki ga bomo osvetlili po shematični deskripciji.

Podobno kot kontinuirana upodobitev je tudi strip upodobitev zgodbe, ki pa ni historična niti mitična v tradicionalnem pomenu besede, kar bi lahko trdili za zgodbo, ki je upodobljena na kontinuirani upodobitvi. Dogajanje, ki ga upodablja strip, ni vnaprej znano, zaradi tega je tudi potreben vezni tekst, tako da zgodba in upodobitev zgodbe oziroma zgodba in ilustracija izvirata iz iste pomensko smiselne formacije. Ker pa je funkcija upodobitve pri stripu pripovedovanje zgodbe in ne ilustracija v običajnem pomenu besede, je narava informacije stripa bistveno drugačna kot narava informacije kontinuirane upodobitve.

Prav tako kot pri kontinuirani upodobitvi je tudi pri stripu upodobitev stilizirana, model upodobitve pa se sklada z veljavno predstavo kot klasifikacijsko shemo, le da ima veljavna predstava, ki je odločilna za formulacijo stripa, omejeno veljavo in pomeni le plast stratifikacije veljavnih predstav, ki niso v hierarhični razporeditvi. Ta predstava, ki poteka vzporedno z zgodbo, je realizirana kot sporočilo zgodbe v stilizirani upodobitvi stripa. Ker upodobitev sporoča zgodbo, je prirejena tako, da omogoča čim intenzivnejšo in čim popolnejšo informacijo. Upodobitev je zato shematska in tipizirana, kar jo približuje pisavi v podobah, shematizacija je grafična, kar pomeni, da so upodobljeni objekti orisani z linearnimi konturami in stereotipno obarvani z jasnimi in čistimi barvnimi ploskvami, ki jih omejujejo te konture, ali shematično senčeni. Informacijska funkcija upodobitve v stripu terja redukcijo upodobitve v naturalističnem smislu in ohranja iz naturalističnega inventarja le tisto, kar je potrebno tej funkciji. Ta redukcija hkrati z vrednostnim izborom prizorov, ki je reprezentančen za veljavno predstavo, ki omogoča kontinuirano pripoved zgodbe in ki je hkrati sam ta pripoved (čeprav je potreben včasih vezni tekst in tekst dialogov), povzroča intenzivnost informacije stripa. Hkrati pa tiskarniški (industrijski) princip produkcije stripa omogoča masovno širjenje intenzivnih likovnih informacij, kar ne glede na kakovost informacij odpravlja njihovo raritetno vrednost, ki je v večini tradicionalnih pomensko smiselnih struktur pomenila enega bistvenih elementov vrednotenja.

Zgodba stripa je praviloma izmišljena, čeprav se lahko navezuje na posamezne historične dogodke, ki jih izbira in oblikuje v skladu z veljavno predstavo. Pomen zgodbe ni vključen v določen smiselni (religiozni, ideološki) sistem kot pri kontinuirani upodobitvi, pomen zgodbe je zgodba sama. Kriteriji zgodbe so zanimivost in v zvezi z njo intenzivnost likovne formulacije, ki je pogosto bizarna, vse pa je podrejeno zabavi, se pravi uživanju, ki je le posebna oblika reakcije na čutne in informacijske senzacije. Ker zgodba ni vnaprej znana kot pri kontinuirani upodobitvi, so posamezne podobe razvrščene tako, da je med njimi napetost interesa in kontinuiteta pripovedi v razmerju ravnovesja, ki omogoča zvezno vrstenje podob in s tem pripoved zgodbe v intenzivnostno ekonomični razvrstitvi. Tako na primer prejšnji prizor napoveduje poznejšega, ne da bi ga determiniral. To je le eden izmed načinov razvrščanja. Zanimivost stripa je v

zvezi z mitičnostjo zgodbe in specifičnostjo likovne formulacije. Mitičnost zgodbe je v sklopu sodobne degradirane, nebožanske mitologije znanosti, moči, seksa itd., toda narava te mitologije ni izrecna in ni hierarhična v vrednostnem smislu, čutne in informacijske senzacije povezujejo to mitologijo kot enakovredno s historičnimi mitologijami, ki jih danes doživljamo kot degradirane, se pravi nesmiselne in neprosojne, ki jih doživljamo kot igro. Glede tega se strip ne razlikuje od ostalih jezikovnih formacij, toda ker pomeni vsaka zgodba stripa z realizacijo te zgodbe vred realizacijo enega aspekta te mitologije, ker je v odnosu do te mitologije strip prosojen in ni v igrivem odnosu do lastnega pomena, se narava večine stripskih formulacij približuje naravi tako imenovane zabavne literature. Strip sam ni intencioniran kot degradirano pomenska (umetniška) realizacija; to se zgodi le s posebnim strukturiranjem njegovih elementov, ali z osamitvijo posameznih prizorov ali kako drugače (na primer slike Roya Lichtensteina), ko se pomenske relacije prekvalificirajo in omogočijo pluralizem pomenov in neprosojnost likovne strukture.

Povedali smo, da so v stripu po naravi posnete forme stereotipne, kar pomeni, da so stilizirane tako, da niso več direktna odslikava vzorca, ki ga projicira zavest v naravo, ampak so redukcija naravnih form na tisto, kar je nujno potrebno za intenzivnost in informativnost pripovedi (sheme oblik telesne razvitosti, shematsko skonstruirane spolne, zlasti ženske oblike, izbor upodobljenih drž, položajev, kretenj, prizorišč in perspektiv); sem sodi ves inventar mitičnih atributov, ki so bistveni nosilci intenzivnosti informacije. Upodobljene figure so karakterizirane po shematično mišljenih značilnostih, ki so lahko psihične ali hierarhične narave. V tej točki se strip stika s karikaturo, čeprav gre v skoraj vseh ostalih ozirih za bistveno različni formulaciji likovnega jezika. Obstajajo seveda različni tipi in podtipi stripov, ki pa jih tu ne moremo obravnavati. Pisano besedilo, ki je lahko s posebno konturo ločeno od aluzivne strukture podobe in omejeno v posebno ploskev, je kot poseben element pomenske in likovne strukture stripa vključen v upodobitev zgodbe. Pomenski nivo te nealuzivne likovne strukture stripa smo vsaj približno že opredelili. S stališča pomena se s tem dogaja dvojnost podobnostne in konvencionalne strukture v istem prostoru ene likovne formulacije, s stališča likovne strukture pa dvojnost aluzivne in čiste znakovne strukture. Obe znakovni strukturi se na estetskem in pomenskem nivoju dopolnjujeta. Čeprav je aluzivna struktura percepcijsko dominantna, je čista neobhodno potrebna za konstrukcijo in potek stripa.

Posebnost stripa je »filmska«, globinska ali perspektivistična upodobitev prizorov v različnih planih, prav tako pa filmske sekvence, ko je prizorišče isto, le dogajanje se kontinuira, česar pri kontinuirani upodobitvi praviloma ne srečujemo. Ta princip likovnega formuliranja je prav tako kot ostali, ki jih srečujemo pri stripu, v funkciji informacije in pomenske intenzivnosti stripa, kar pa smo že opisovali.

Vidimo, da se kontinuirano upodabljanje in strip na določen način stikata s filmom. To stično točko bi lahko opisali kot konstruiranje pripovedi skozi kontinuiteto podob. Toda tudi razlike so očitne, saj gre pri filmu za bistveno drugačen način odslikave, toda o tem bomo raje razpravljali ob drugi priložnosti.

Vrnimo se k čistemu znaku.

Različnost med obravnavanima tipoma aluzivnih znakov in čistimi znaki pisave je kljub sorodni naravi njihovih pomenov po tej razčlembi očitna. Temeljna pomenska relacija, ki je pomenjenje zgodbe (ki je tudi pomen govorne in črkovne strukture posameznih besedil), se pri obeh tipih aluzivnih znakov strukturira tako, kot je značilno za aluzivne znake, vrednost strukturalnih vezi, ki smo jih skušali skicirati v shemah, pa je variabilna. Sorodnost kontinuirane upodobitve, stripa in črkovne strukture je v pomenjenju zgodbe, ki pa se dogaja na dva načina: pri aluzivnih strukturah kot podobnostna in aluzivna struktura, pri čistih znakih pa kot deskriptivna in pomensko pojmovna struktura konvencionalnega tipa; obema je predpostavljeno pomenjenje zgodbe. Kakor smo videli, gre lahko za kombinacije obeh znakovnih sistemov ali pa za posebne »vmesne« sisteme, ki gravitirajo k prvim ali k drugim.

Pisava in številke niso edini čisti znaki, poleg njih smo omenjali še prometne znake in markacije. Vse omenjene znake lahko imenujemo sistemske znake, saj celota teh znakov tvori črkovni, številčni, prometno znakovni ali markacijski sistem. Posebno skupino čistih znakov bomo imenovali diferenciacijski znaki (čeprav to poimenovanje ne izključuje sistematičnosti in čeprav se kot diferenciacijski znaki pogosto pojavljajo prav sistemski znaki) zaradi specifične pomenske funkcije. Pomenska funkcija teh znakov je znamenje kvalitativne diferenciacije

pomenjenih pojavov (pa naj bo ta diferenciacija mišljena ali dejanska), ki je seveda odvisna od veljavne pomensko smiselne formacije in njene vrednostno klasifikacijske sheme. Pomen te sheme v razmerju do znamenj diferenciacijskih znakov je projekcija sheme v strukturo pojavov, projekcija je že hkrati klasifikacija teh pojavov in odslikava klasificirane strukture pojavov v znakovnem sistemu na način, ki ustreza splošni znakovno pomenski shemi (gl. sliki 5, 6).

Likovne strukture čistih znakov lahko pomenijo popolnoma različne tipe diferenciacijskih shem, ki se nanašajo na različne pojavne strukture, ki jih tako klasificiramo. Zato so tudi že obravnavani sistemski znaki diferenciacijski znaki; zdaj odslikujejo ali klasificirano glasovno strukturo ali klasifikacijo akcijskih variant, ki pridejo v poštev pri prometu, ali pa klasifikacijo sistema poti in razdalj pri markacijah. Razlika med sistemskimi in diferenciacijskimi znaki ni temeljna razlika, ampak je razlika v formiranju in funkciji teh znakov, ki je izrecna. Pri sistemskih znakih govorimo o montaži znamenj posameznih znakov in znamenj v posebne pomensko čutne formacije, sistem znakov je okvir kombinatoričnih možnosti, ki so tako dane že vnaprej. Pri diferenciacijskih znakih pa okvirnega sistema ni, čeprav je dana klasifikacijska oziroma diferenciacijska shema kot vzorec klasifikacije oziroma diferenciacije. Ta shema ne določa omejitev glede novih znakov in znamenj, zato so kombinacije znakov redkejše, kolikor ne gre za racionalno omejen izbor znakov (na primer oznake proizvodov serijske proizvodnje), kar približuje diferenciacijske znake sistemskim znakom.

Primeri diferenciacijskih znakov so šesterokraka zvezda kot oznaka za Žide, bela peterokraka zvezda kot oznaka države, rdeča peterokraka zvezda kot oznaka ideološke pripadnosti, križ in polmesec kot oznaka verske pripadnosti. Omenili smo že, da kot diferenciacijski znaki lahko služijo sistemski znaki posamezno ali v kombinacijah (na primer T-54 kot oznaka tipa sovjetskega tanka).

Imenujemo jih diferenciacijski znaki, ker je njihov pomen znamenje različnosti in odslikava te različnosti (pripadnost je samo obrnjena različnost, pripadniki se po pripadnosti razlikujejo od nepripadnikov), je diferenciacija znakov. Kako se vedejo čisti znaki, med katere seveda sodijo tudi diferenciacijski znaki, ki jih pravkar obravnavamo, kot likovne strukture z degradiranim pomenom, smo že opisali. Pri sistematskih znakih, ki so v funkciji znamenja diferenciacije, gre za sinhrono pomensko stratifikacijo (gl. sliko 13), pri ostalih diferenciacijskih znakih pa večinoma za historično pomensko stratifikacijo, skozi katero se vzpostavljajo redukti pomenov iz posameznih historičnih pomensko smiselnih formacij. Svastika se na primer pojavlja kot (religiozna?) dekoracija že na neolitski keramiki, pogosta je na arheoloških najdbah indijske predzgodovine (Mohendžo — Daro) in v dravidski kulturi, v Evropi je njen dominantni pomen znamenje nacistične ideološke pripadnosti, kar je utemeljeno na napačni predpostavki, da je svastika znak pripadnosti arijski rasi, skratka na predpostavki o apriorni odslikavi bolj ali manj naravne diferenciacije. Prav gotovo pa je, da pomeni svastike v različnih pomensko smiselnih strukturah niso identični, in nikomur ne pride na misel, da bi pripisoval neolitskim prebivalcem naših krajev nacistično ideološko pripadnost. Nacistično znamenje svastike pa je v Evropi dominantno, ker je znotraj naše pomenske smiselne formacije in tako element njene klasifikacijske sheme, medtem ko so se historična znamenja svastike formaciji pomensko in smiselno izmaknila, ker se je po eni strani pretrgala tradicija, po drugi strani pa je tradicija nacističnega znamenja še sveža in spominsko dosegljiva. Druga znamenja svastike so za naše zaznavne zmožnosti zgolj možnost, ki pa se lahko realizira v posebnem kontekstu, v katerem je dominantno znamenje blokirano.

Znak zvezda je v podobnem položaju kot svastika. Tudi zvezde najdemo že v predzgodovini v različnih dekorativnih ali drugačnih strukturah, na srednjeveških grbih in še v mnogih drugih historičnih pomensko smiselnih formacijah; dominanten je najrazvidnejši, iz naše pomensko smiselne formacije najrazvidnejši in najaktualnejši pomen. Isto lahko trdimo za križ, tako za grški kot za latinski. Znak zvezde je v določeni meri aluzivni znak, saj odslikava nebesna telesa, vendar tako, da je odslikava oziroma podobnost geometrično shematizirana in tipizirana. Tako je podobnost zreducirana na shematsko aluzijo, ki se pogosto pretrga in znak ter ime zvezde ne pomenita nebesnega telesa, ampak znak diferenciacije, ki smo ga opisovali; zvezda se vede kot čisti znak in le v izjemnih primerih kot aluzivni znak.

Prav isto kot za zvezdo lahko trdimo za križ, če gledamo njegovo pomensko strukturo s stališča pomenečega (odslikave) in ne upodobljenega (odslikanega). Hkrati pa vemo, da gre pri križu za aluzivni znak, za tipizirano shematsko upodobitev križanja in vsega pomenskega kompleksa okrog njega. Tipizacija znaka je omogočila njegovo čistost, saj ob križu geometričnih oblik ne pomislimo na

križanje (funkcijo pomenjenja križanja ima za nas upodobitev križanja), ampak na znamenje pripadnosti krščanski religiji. Tako križ dejansko funkcionira kot čisti diferenciacijski znak, katerega znamenje je pripadnost religiozni skupini.

Skratka: diferenciacijski znaki so čisti znaki v polnem pomenu besede: kolikor lahko generično govorimo o aluzivnem izvoru, je ta izvor dostopen le z analitično miselno operacijo, ki skonstruira aluzijo, sicer je aluzivnost znaka pretrgana in ti znaki s predmetom aluzije nimajo nobene direktne zveze (gl. sliko 5, 6).

Tudi diferenciacijski znaki lahko nastopajo kot primarno likovne strukture s polivalentnim pomenom oziroma s pluralizmom degradiranih pomenov, sami ali v kombinaciji z drugimi likovnimi strukturami in elementi. Tudi v tem oziru se vedejo kot ostali čisti znaki.

Nekateri čisti znaki so, kot smo videli, nastali skozi proces stilizacije, s tem pa nočemo reči, da se je proces zgodil z nastajanjem konkretnega znaka. V mislih imamo kronološko strukturiranje posameznih znakov ne glede na to, kako se od strukture do strukture oziroma od stilne realizacije do stilne realizacije spreminja hkrati z likovno tudi pomenska struktura, tako da v skrajnih primerih pride do substitucije prvotne aluzivnosti s konvencionalnim pomenom ali do »spremembe« aluzivnega znaka v čisti znak. Te historične serije znakov z variabilnimi pomeni in istim ikonografskim izvorom sploh ne moremo imeti za variacije iste likovne strukture v različnih stilnih (pomensko smiselnih) formacijah, saj je vsaka posamezna likovna struktura kot pomeneče realizacija določene pojmovno smiselne sheme po ustreznem vrednostnem in informacijskem vzorcu. Tako imamo kljub pomenski in historični povezavi posameznih znakov ene serije (ikonografskega motiva) opraviti s posameznimi popolnoma samostojnimi znaki, ki so kot kopije lahko reproducirani (tisk), toda vsaka sprememba likovne strukture jih spremeni v drug znak z drugače uglašeno pomensko likovno strukturo in drugačno informacijsko intenzivnostjo. Kot primer lahko navedemo križ: V starokrščanski dobi se križ pojavlja kot simbol, kar pomeni, da je aluzivni znak, ki s pomenom pokriva specifični pomensko smiselni kompleks. Izročilo križanja je historično neposredno, aluzija je stilizacija, ki koncentrira likovno in pomensko informacijo.

V zgodnjem in visokem srednjem veku se križ kot simbol razide v dve avtonomni strukturi, v upodobitev križanja in znak verske pripadnosti (križarske oznake). Znotraj obeh novih struktur se s stilnimi oziroma pomensko smiselnimi formacijami dogajajo spremembe, ki jih ne bomo posebej obravnavali. Nastane še tretja struktura — upodobitev križanega, ki prav tako doživlja stilne spremembe, ikonografska serija vseh treh v ikonografskem smislu osnovnih variant pa sega do naših dni.

V določenem pomenu lahko imenujemo proces stilizacije proces deziluzije, ker pomeni stilizacija odpravljanje iluzije identičnosti odslikave in odslikanega, podobe in upodobljenega. Odslikava oziroma podoba se s stilizacijo vede kot samostojna likovna struktura, ki po vrednostni shemi izbira informacijske in likovne elemente in jih strukturira tako, da stopnjuje intenzivnost informacije in tako intenzivneje formulira čutno pomenski kompleks znaka. Skozi stilizacijo in aluzijo se prenaša naturalistična podobnost v pomenjenje. Posamezne stopnje stilizacije so samostojne in vrednostno nemerljive formulacije, ker se intenzivnost informacije oziroma znamenja formulira po vzorcu, ki ga vsebuje pojmovna oziroma pomensko smiselna formacija, znotraj katere nastajajo te posamezne realizacije.

Tako torej ne moremo trditi, da se je kontinuirano upodabljanje prav skozi hieroglife spremenilo v pisavo, ko pa vemo, da gre za dve bistveno različni pomensko likovni strukturi, ki druga ob drugi živita prav do danes, čeprav se njuni pomenski področji delno pokrivata. Pomenjenje vsake strukture je drugačne narave, saj gre po eni strani za pojmovno pomenjenje, po drugi pa za aluzivno.

Nastanek pisave, čeprav je najbrž nastala s stopnjevanjem stilizacije kontinuiranega načina upodabljanja in ustreznim spreminjanjem narave pomenjenja, ne pomeni ukinitve kontinuiranega upodabljanja, pač pa razhod dveh različnih znakovnih struktur, ki sta se dotlej zaradi premajhne ali preprosto drugačne diferenciacije pokrivali. Ta razhod se dogaja v tesni zvezi s spremembo pomensko smiselne formacije, s stopnjevanjem diferenciacije oziroma spremembo diferenciacijske sheme in naraščanjem historično pomenske stratifikacije pomenskih struktur posameznih ikonografskih tipov znakov, z naraščanjem pomenske infrastrukture upodobitve. Skratka: tak razhod se zgodi z akumulacijo izkustev v pomensko smiselni formaciji, ki je nekakšna zavest časa, kar terja prestrukturiranje te formacije v tem smislu, hkrati s tem pa nove pomensko čutne realizacije diferenciacijskih shem. Tako ima razhod dveh področij za posledico odpiranje novih možnosti v obeh področjih.

2. poglavje

Aluzivni znak kot element likovne jezikovne strukture

Aluzivni znaki kot upodabljajoča likovna struktura so skoraj ves novi vek veljali kot temelj likovnega jezika, vse likovne formacije, ki so bile zunaj aluzivnega pomenjenja, so veljale za dekoracijo in so bile po vrednostni lestvici manjvredne. Kot edini princip likovnega pomenjenja se je vzpostavila podobnost, čeprav dejansko druge pomensko čutne strukture niso bile opuščene (saj je še naprej obstajala pisava, oznake itn.), ampak prezrte. V novem veku v Evropi se je šele z abstraktno umetnostjo v 20. stol. odprla možnost, da vidimo obe znakovni skupini, ki smo ju tu obravnavali, kot enakovredni.

Napisali smo že, da so aluzivni znaki »podobe« naravnih fenomenov, ki se odslikavajo obenem v znaku in pojmu, hkrati pa se pomen in naravni fenomeni odslikavajo v znaku, vendar se znak ne projicira v naravo, ampak se ponuja kot projekcija pojma v naravo. Aluzivni znaki so simboli, alegorije in upodobitve vseh tipov . . . ugotavljamo, da gre pri aluzivnih znakih za paralelizem z naravo, za podobnostno odslikavo videnih naravnih fenomenov oziroma za odslikavo tistega zunaj znaka, kar s pomočjo podobnosti fiksiramo, ne da bi ga zajeli, vzpostavili identičnost, kar se v tem oziru izkaže kot iluzorično. Aluzivni znaki so izrazito ilustrativne narave (str. 149). Shemi akcijskih radijev aluzivnih znakov s funkcionalnim pomenom in degradiranim pomenom sta sliki 7 in 8.

Po tej opredelitvi sodijo med aluzivne znake vse tiste likovne strukture, ki preko podobnosti odslikujejo strukture narave. Kako se to principialno dogaja, smo že opisali; kako se dogaja pri posameznih tipih aluzivnih znakov, pa bomo opisali v naslednjih odstavkih.

Našo tipologijo aluzivnih znakov bomo začeli kar s tipoma, ki smo ju že obravnavali v zvezi s pisavo, s kontinuirano upodobitvijo in stripom.

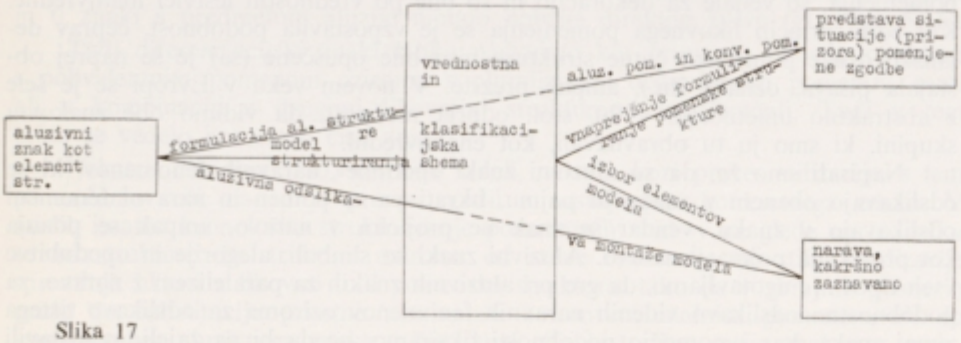
Kontinuirana upodobitev (str. 152). Osnovna lastnost vseh stilov kontinuiranega upodabljanja je ilustrativnost, kar pomeni, da gre pri kontinuiranem načinu upodabljanja za aluzivno (podobnostno) odslikavo znanega dogajanja in so stilne realizacije le konkretna srečanja pomensko smiselne formacije in njene vrednostne sheme (ki z izborom določa intenzivnost pomenjenja in s tem informacije posameznih elementov in celote kontinuirane upodobitve) z izročilom, aktualnimi ali historičnimi dogodki ter z estetsko strukturo (ki se strukturira v skladu z vrednostno shemo) kot medijem oziroma transmisijo pomena, ki je hkrati realizacija pomenske in vrednostne strukture. Vrednostna shema pomensko smiselne formacije je ključ, po katerem so izbrani značilni prizori upodobitve, ki naj pomenijo zgodbo, in nosilci pomena, ki strukturirajo te prizore v pomensko transparentne formacije, pomensko transparentne seveda v skladu z veljavno pomensko smiselno formacijo in njeno vrednostno shemo. Iz drugih pomensko smiselnih formacij je lahko pomen zabrisan in včasih celo nerazberljiv: s tem se seveda uniči transparentnost likovno pomenske strukture in ilustrativnost kontinuirane upodobitve, vzpostavi se pomenski pluralizem, tako da nekatere kontinuirane upodobitve »postanejo« umetnost šele po prenehanju sodobne pomensko smiselne formacije, ker v tej formaciji prevladuje njihova funkcionalna vloga. Seveda mora za to prekvalifikacijo imeti realizacija kontinuirane upodobitve neke lastnosti, ki jo omogočajo, ki omogočajo polivalentnost in pluralizem pomenov, skratka, ta polivalentnost in pluralizem morata biti v realizaciji upodobitve že implicirana.

Specifična montaža prizorov kontinuirane upodobitve kaže, da gre za ilustracijo oziroma odslikavo že znane zgodbe (ki je za določeno pomensko smiselno formacijo paralelna); tako ji kontinuirana upodobitev služi kot nekakšna spominska opora, hkrati pa pomeni to zgodbo. Zgodbo lahko pomeni zato, ker je zgodba znana in že klasificirana, tako da je možna predvsem miselna kontinuiteta poteka, saj so na kontinuiranih upodobitvah praviloma upodobljeni prizori, ki so sicer povezani v enotno likovno strukturo, v razmerju z zgodbo pa upodabljajo le določene izseke besedila oziroma pripovedovanega dogajanja. Tako se informacija kontinuirane upodobitve ne nanaša na sporočanje zgodbe, ampak na intenzivnost likovne strukture, ki odslikava to zgodbo po določeni vrednosti ali osnovni klasifikacijski shemi (gl. sliko 16).

Strip. Kot smo že povedali (str. 153), strip ne odslikuje znane zgodbe, ampak »pripoveduje« novo. Tematiko stripa smo že dovolj opredelili. »Pripovedni« tip informacije stripa terja prav tako kot ilustrativni tip informacije kontinuiranje upodobitve specifično stilizacijo, ki ustreza tej funkciji in ki informacijo stopnjuje do skrajne možne mere, hkrati pa ta funkcionalna stilizacija formulira specifično likovno strukturo, ki smo jo tudi že opisovali.

Ta likovna struktura, ki je aluzivna stilizacija, lahko v nefunkcionalnem položaju glede pomenjenja učinkuje prav tako polivalentno in pluralistično kakor ostale likovne strukture; pogoj za takšno učinkovanje je način izpostavljanja likovne strukture stripa.

Shema pomensko likovne strukture stripa je:



Slika 17

Strip je sinhrono formuliranje zgodbe in likovne strukture, ki to zgodbo pomeni, medtem ko je kontinuirana upodobitev naknadno formulirana likovna struktura; zato pozna več stilno ali kako drugače različnih likovnih realizacij ene teme. Pri stripu potekajo formulacije zgodbe, formiranje likovne strukture in klasifikacija naravnih fenomenov hkrati. Pri kontinuirani upodobitvi so hkratne operacije formiranje likovne strukture, klasifikacija narave in dane zgodbe po enotni vrednostni shemi pomensko smiselne formacije. Razlika je očitna.

Reklama (likovne realizacije). Čeprav je likovna reklama dejansko struktura aluzivnih in čistih znakov z namenom predstavljati in propagirati določene predmete ali manifestacije, jo bomo vsaj na kratko orisali pri tipologiji aluzivnih znakov, ker gre z ozirom na funkcionalnost reklame za specifično strukturiranje likovno pomenskih struktur aluzivnih in čistih znakov. Podobno bi lahko rekli tudi o kontinuirani upodobitvi, kjer gre za montažo znakov in znamenj, in za strip, kjer gre za montažo kombinirane znakovne tehnike, ki smo jo že opisovali. Vendar bomo morali o vseh treh principih upodabljanja še pisati z drugega aspekta.

Poleg likovnih reklam poznamo še govorne, glasbene itn. ali kombinacije. Nas bodo seveda v skladu z našo temo in zastavljeno problematiko zanimale le likovne realizacije.

Likovne realizacije so precej heterogene narave in jih veže v skupino njihova funkcionalnost v ekonomskem smislu, ki pa določa hkrati nekatere osnovne značilnosti reklame, ki so skupne vsem tipom. Likovne realizacije reklame vključujejo reklamne napise, oglase, lepake itn. Vsak izmed teh tipov ima še svojo tipologijo. Na primer reklamni oglasi so lahko popolnoma tekstualni — v tem primeru gre za primerno tiskano propagandno besedilo, skratka za strukturo čistih znakov, ki se na nivoju literature (pomen strukture čistih znakov) vključuje v funkcijo reklame: struktura čistih znakov torej pomeni tekst z implicitno reklamno funkcijo, hkrati pa je tudi struktura čistih znakov strukturirana na poseben način, da poudarja funkcionalnost teksta, kar lahko realizira s precej različnimi tiskarskimi prijemi, ki s svoje strani terjajo različne strukture za dosego reklamnega cilja. Ali pa so reklamni oglasi kombinirani — kjer gre za po opisanih načelih strukturirano besedilo in za aluzivno strukturo, ki lahko propagirani predmet predstavlja sam ali v posebnih aluzivnih kombinacijah, ki potencirajo predstavo predmeta na različne načine: to je lahko infrastruktura reklamne upodobitve, ki nosi v sebi možnosti pomenskega pluralizma in degradacije, kakor bomo še videli iz nadaljnjega izvajanja. Reklamni oglasi popolnoma aluzivne strukture so redki.

Specifična lastnost reklamnega predstavljanja (seveda če gre za reklamno strukturo v funkcionalni uporabi) je podrejenost funkciji, se pravi propagandni predstavitvi propagiranega predmeta. Jasno je, da gre za izbrano predstavo predmeta. Ta podrejenost ne onemogoča vsaj relativne avtonomnosti posameznih bolj ali manj številnih likovno pomenskih nivojev posameznih reklamnih struktur, kar vse v funkcionalnem kontekstu omogoča izjemno intenzivnost reklamno likovne informacije, z degradirano pomensko strukturo pa izrazito likovno pomensko informacijo.

Najpreprostejši način razmeroma intenzivne likovne reklamne formulacije je podoba propagiranega predmeta s spremnim tekstom. V določenem smislu lahko vse zapletenejše likovne realizacije reklamnih struktur izvajamo iz tega arhetipa.

Z aspekta znakovne strukture gre za kombinacijo čistih in aluzivnih znakov s prioriteto aluzivnih; ti koncentrirajo informacijo, ki jo tekst dopolnjuje in usmerja v propagando. Struktura zapletenejših reklamnih podob vključuje posamezne likovne nivoje, ki informacijo stopnjujejo ali kot linearno poudarjanje ali kot kontrastna pomensko likovna struktura. Tudi struktura čistih znakov se pogosto vede predvsem kot likovna struktura z nevsiljivim, zato pa efektnejšim pomenjenjem. Reklamna dejavnost je zato razvila izredno tipologijo črk.

Reklama uporablja vse tehnike upodabljanja, ki jih je mogoče reproducirati, zlasti grafiko in fotografijo, ki se seveda razmnožuje v tiskarnah s pomočjo grafične tehnike. Tako se kot osnovna tehnika likovne reklame izkaže industrijska (tiskarniška) grafika visokega nivoja (kar je prvi pogoj za pogosto precej subtilne likovne kombinacije reklamnih struktur). Uporablja vse likovne kombinacije, ki jih zmore spraviti v funkcionalno razmerje s propagiranim predmetom, dovoljeni so vsi formati.

Posamezne pomensko likovne plasti zapletenejših likovnih realizacij (na primer reklamni oglas za cigarete: upodobitev odprte ali zaprte škatle cigaret ali dveh škatel — odprtih ali zaprtih, ozadje je recimo baročna krajina v bogatem okviru, pod to aluzivno kombinacijo je propagandno besedilo v dveh občutljivo izbranih barvah in nekaj izbranih tipih črk) ohranjajo svojo avtonomnost znotraj reklamne strukture, toda vedejo se kot ozadje reklamiranega predmeta ali kot dopolnilo uporabe (baročno krajino še prepoznamo za baročno, čeprav vemo, da je to zmanjšana reprodukcija — gre le za pomenski prenos in degradacijo in nov, dodatni pomen, ko se na reklamni strukturi pojavi kot ozadje cigaretne škatle), skratka: podrejene so reklamni funkciji na tak ali drugačen način. V razmerju do osnovne funkcije reklame so pomensko likovne strukture posameznih nivojev neobvezne, poljubne in zamenljive, strukturirane so po vzorcu posebne vrednostne sheme. Tako se med njimi znotraj reklamne realizacije vzpostavlja izrazito igriv odnos, ko se med seboj blokirajo ali poudarjajo in se tako s še nekaterimi drugimi komponentami usmerjajo v posebno informacijsko učinkovito, enosmerno enoto, reklamno formulacijo.

Reklamna likovna formulacija z degradirano reklamno funkcijo in reklamno usmerjenim pomenom (kar se lahko zgodi, če na primer reklamna realizacija propagira predmet, ki ni več v rabi, ali že preteklo manifestacijo) lahko učinkuje kot vsaka druga aluzivna likovna struktura v takem položaju, se pravi kot čista likovna montaža z degradirano pomensko strukturo, ki ji je enosmernost onemogočena zaradi izmaknjenja predmeta reklame. Funkcionalnost se degradira, pomenska struktura se nivelizira in prestrukturira v polivalentno in pluralistično enoto, ki ohranja intenzivnost likovne informacije, onemogoča pa njeno enosmerno funkcionalnost. Skratka: reklamna likovna formulacija lahko v posebnih okoliščinah učinkuje kot umetnost. Toda zakaj smo pravzaprav prišteli reklamne likovne realizacije med aluzivne strukture, saj gre pri njih vendar za kombinacijo aluzivnih in čistih znakovnih struktur? Odgovor na to vprašanje bomo morali poiskati v naravi reklamiranja in v dejstvu, da je dominantnost strukture čistih znakov na reklamnih realizacijah prej izjema kot poseben tip reklamnih realizacij, sicer pa je aluzivna struktura informativno intenzivnejša in potrebuje čisto le za usmerjenost svoje funkcionalnosti, za detajliranje pomenske dominante.

Narava reklamiranja se odkriva v specifičnem predstavljanju propagiranega predmeta, kar pomeni, da likovna struktura reklame pomeni določen predmet na način posebnega upodabljanja, ki ta predmet hkrati funkcionalno lokalizira (kot uporabni predmet, kot socialni simbol itn.) in razkrije nekatere njegove lastnosti. Uspešnost reklamiranja je v premem sorazmerju z informacijsko uspešnostjo strukturiranja aluzivnih znakov in vezanega teksta v enotno in enosmerno pomensko čutno strukturo. Podrobnejše tipologije reklame na tem mestu ne moremo opraviti.

Alegorija (*ἄλλο* — allo in *ἀγορεύειν* agoreuein, kar pomeni drugo govoriti). Kot likovna realizacija pomeni predstavitev abstraktnih pojmov, naravnih pojavov, misli, idej, moralnih kategorij in duševnih stanj, torej fenomenov, ki nimajo materialne oblike, s personifikacijami. Alegorija je torej po naravi posneta podoba človeške figure, ki predstavlja pojem in nekatere značilnosti pojma (pravico predstavlja podoba ženske z zavezanimi očmi in tehtnico v roki, sinagogo ženska postava z zavezanimi očmi in zlomljenim kopjem itn.). Alegorija in simbol sta najizrazitejša aluzivna znaka, razlika med njima je razlika v naravi njune aluzivnosti, ki je pri alegoriji pojmovno likovni paralelizem, pri simbolu, ki ga bomo obravnavali za alegorijo, pa čista aluzivnost in konvencionalni pomen, ki se veže na odslikani naravni pojav. Montaža alegorij je predstava montaže pojmov (v literaturi je najznačilnejši primer Roman de la Rose, v likovni umetnosti so alegorične podobe pogoste v vsem evropskem srednjem in novem veku). Pomen-

ska struktura, ki se strukturira po klasifikacijski shemi, se odslikuje v alegorični strukturi kot projekcija pomenske strukture klasifikacije pojmov v naravo, ali bolj natančno, v antropomorfno vizijo narave. Pojmovna montaža je odslikana kot montaža človeških figur, ki se po veljavnem klasifikacijskem principu uvršča v specifični red (prizore, nizanje posameznih figur brez pripovedne, toda s pojmovno pomensko povezavo itn.).

Alegorija je v bistvu poseben način pomenjenja ali odslikave, kakor pove že grški pomen besede. Formulacija čutne (estetske) strukture, ki naj na alegorični način pomeni pojme, ni paralelna pojmovni strukturi; paralelnost je konvencionalna, konvencijo pomeni posamezna klasifikacijska shema. Paralelnost oziroma podobnost je med naravnimi fenomeni (človeškimi figurami in lastnostmi) in likovno strukturo, podobnost med naravnimi fenomeni in pojmi je iste narave kot podobnost med likovno strukturo in pojmi, gre za različnost, ki jo pomeni in prikriva aluzivna podobnost kot rezultat projekcije klasifikacijske sheme. Tako izraz alegorija vsebuje pravzaprav znak in znamenje. Pomenska struktura alegoričnih montaž je dvojna: najprej kot ostali aluzivni znaki pomeni pomenjeno oziroma je podoba upodobljenemu, torej ohranja celotno pomensko likovno strukturo aluzivnega znaka; poleg tega pomeni pojmovno na konvencionalen način, se pravi, po določeni topologiji upodobitev pomeni to ali ono iz pojmovne strukture. Konvencionalno pomenjenje je labilnejše kot aluzivno, zato danes pogosto gledamo alegorične realizacije kot (vsaj pretežno) likovne formulacije, kot upodobitve in ne toliko kot utelešenje pojmov. Hkrati pa se tudi znotraj moderne klasifikacijske sheme formulirajo novi modeli alegoričnega mišljenja in nove realizacije teh modelov. Dodatna shema akcijskega radija alegorija kot aluzivnega znaka:

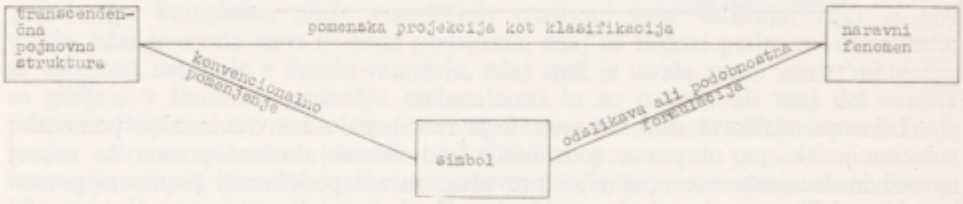
Slika 18

Pojmovna struktura se v luči znamenja (pomenjenja) alegorije prikazuje kot materialno resnična in uresničena v po naravi posneti likovni strukturi (upodobitvi), kar omogoča iluzijo materialne navzočnosti pojmov. Pomenska povezava oziroma znamenje povezuje na kombiniran konvencionalni in aluzivni način naravo in pojem, skozi projekcijo pojma kot klasifikacijske enote širše klasifikacijske sheme identificira naravo in znak, pomenjenje naravnega fenomena pa spet na kombiniran način enoti znak in pojem kot isto »vrednost«. S funkcionalnega stališča, s stališča pomenjenja pojma kot klasifikacijske enote, ki pa nikoli ni povsem dominantno in ki je neobstojno, se kaže kot dominantna vrednost alegorije transmisija klasifikacijske enote pojma. Labilnost konvencionalnega pomena je najlaže ilustrirati s historično selitvijo pomena: na primer antični amoreti — angeli; obe pojmovni klasifikaciji se uporabljata tudi časovno vzporedno (npr. v renesansi).

Alegorija z degradiranim pomenom je likovna struktura, ki na način podobnosti odslikuje naravne objekte; pri tem zveza med pojmom in likovno strukturo ni nujno prekinjena, ni pa dominantna. Stopnje stilizacije vsebujejo manjše odklone podobnosti od naravnih vzorov, kar se dogaja zmeraj v nekakšnem razmerju do lepotnega ideala, ki je ključ estetske klasifikacijske sheme posameznih pomensko smiselnih formacij. V različnih stilnih obdobjih je alegorija kot likovna struktura, kot aluzivni znak naseljena z različno intenzivnimi znamenji, kar do precejšnje mere določa likovno strukturiranje alegorije (stopnjo in način stilizacije, montažo v prizore, vrste itn., namestitev, format, material itn.); zaradi tega posamezne strukture alegorije (na majhnih relacijah) oscilirajo med aluzivnim in čistim znakom, čeprav se od aluzivnosti nikoli bistveno ne oddaljijo.

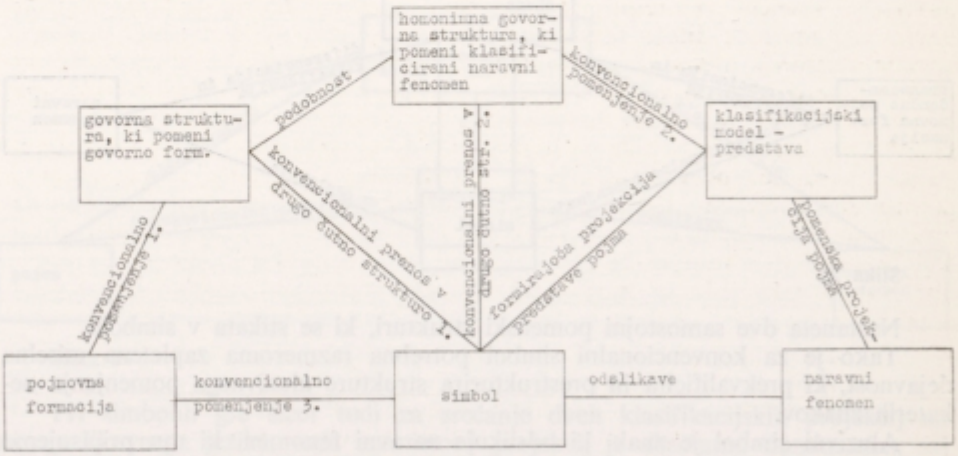
Simbol (*σύμβολον* — symbolon — znak, znamenje) je znak, katerega znamenje je predstava grupacije pojmov ali idej okrog pomenskega jedra, ki se giblje v neposredni bližini hierarhičnega vrha klasifikacijske sheme in njene vrednostne lestvice ter ga zato imenujemo transcendenčni pojem. Pomenjenje simbola je lahko aluzivno ali konvencionalno, toda obvezno pomeni specifično grupirano pojmovno strukturo.

Lobanja je simbol smrti, smrtne nevarnosti, minljivosti posvetnega, najvišje modrosti. Kakor vidimo, se pojmi grupirajo okrog fenomena smrti, ki je pomensko dominanten; vsi ostali pojmi so tako ali drugače v stiku z njimi, njihova veljavnost pride do izraza v različnih kontekstih, ki to veljavnost omogočajo. Znak, ki ga imenujemo simbol, je aluzivni znak, saj odslikuje naravne fenomene ne glede na to, kakšen pomen pripisujemo tem fenomenom ali njihovi odslikavi. Te pomene pripisujemo v skladu z veljavno klasifikacijsko shemo. V primeru, ki smo ga opisali, gre hkrati za aluzivno in konvencionalno pomenjenje. Konvencionalno pomenjenje pomeni, da gre za ustaljene pomenske relacije, aluzivno pomenjenje pa, da likovna struktura s podobnostjo naravnemu fenomenu usmerja tok pomenjenja v grupirani pomenski kompleks. Za to je seveda potrebna miselna operacija, toda o tem bomo pisali nekoliko pozneje in nazorno prikazali s shemo. Isto kot za lobanjo lahko rečemo za križ, katerega znamenje je poleg razlikovanja (to funkcijo smo opisovali med diferenciacijskimi znaki) simbolična pomenska struktura okrog božanskega v krščanski veri, kar vključuje tako Kristusovo trpljenje, božansko naravo in različne pojmovne formacije okrog pojma boga in božanskega ter tako pomeni vrh krščanske klasifikacijske sheme in njene vrednostne lestvice. Táko dualistično simbolno strukturo pomenov lahko ponazorimo z naslednjo shemo:



Slika 19

V krščanskem sistemu simbolov je izrazit konvencionalni simbol riba. Beseda riba vsebuje v grščini (ἰχθύς — ihthys) v pravilnem zaporedju črke Kristusovega monograma. Upodobljena riba pomeni Kristusa in s tem boga prav preko te miselno pomenske operacije. Riba tako nastopa kot simbol boga, božanskega in s tem vse religiozne strukture — ali kakor smo že rekli, hierarhičnega vrha pomensko smiselne formacije (osnovne klasifikacijske sheme) in njene vrednostne lestvice, kjer je ta najvišji pojem identičen smislu. Shema čutno pomenske strukture tega simbola je naslednja:



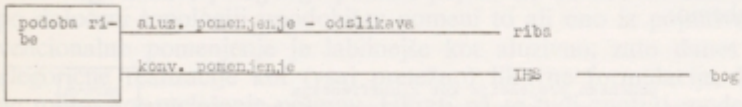
Slika 20

Tako se lahko zaradi bolj ali manj naključne podobnosti dveh čutnih struktur enega jezika, v našem primeru dveh besed govornega jezika z različnimi pomeni, ki se stikata le po medsebojni podobnosti izrazito aluzivne narave, vzpostavi pomenski preskok na drugem jezikovnem nivoju (ta preskok je izrazito konvencionalen), v našem primeru na nivoju likovnega jezika. Ta preskok lahko imenujemo konvencionalna pomenska substitucija, ki pomensko prekvalificira znamenja konvencionalnega simbola in blokira njegov aluzivni pomen s tem, da ga spravi v funkcijo konvencionalnega, vendar tako, da je konvencionalni izrazito dominanten.

V začetku opisane operacije sta dana dva fiksna podatka: Kristusov monogram IHS in grška beseda za ribo ihthys. Povezava med obema besedama je, kot smo že rekli, aluzivna, toda ta aluzivnost je na nivoju govornega in ne likovnega

jezika. IHS pomeni boga in vse, kar je kakorkoli v hierarhični strukturi, katere vrh je, vendar tako, da je ta struktura nedeljiva od svojega vrhovnega pojma — IHS torej pomeni ključ klasifikacijske sheme, vrh pomensko smiselne formacije krščanstva in najvišjo stopnjo vrednostne lestvice. Pomenjenje je zaradi stopnje pomenjenega intenzivno ne glede na estetsko strukturo pomenečega. Ihthys pomeni element klasifikacijske sheme, ki je v shemo tako ali drugače vključen in že tako v nekem razmerju do smisla, do IHS, čeprav to ni razmerje pomenjenja, ampak razmerje subordinacije. Pomen ribe je v krščanski klasifikacijski shemi manj intenziven in podrejen vrhu — bogu, zato je v primerjavi s pomenom IHS labilen, in ko pride do pomenske substitucije, se izkaže kot podrejen. S tem se zagotovi pomenski tok v eno smer. To pa seveda sploh ne pomeni ukinitve aluzivnega pomena.

Z aluzivno podobnostjo med besedama se zgodi kvalitetno isti preskok kot med upodobljenim in podobo. Beseda Ihthys pomeni zaradi podobnosti isto kot IHS, toda hkrati pomeni še ribo kot pojem in kot naravni fenomen; tako je omogočen pretok v drugačno čutno strukturo (likovno), ki postane zdaj dvotirna:



Slika 21

Likovna odslikava ribe kot naravnega fenomena s konvencionalno pomensko substitucijo (ki pa ni prava substitucija, saj ostane aluzivni pomen še naprej navzoč in omogoča vso operacijo) prevzame zaradi podobnosti preneseni pomen besedne odslikave; s tem je krog sklenjen. Znak ima tako dve osnovni pomenski relaciji, od katerih je dominantna tista, ki je znamenje po klasifikacijski shemi hierarhično višjega pojma določene pomensko smiselne formacije in njene vrednostne lestvice. Ker pa se ta ista pomensko smiselna formacija naseljuje v različnih strukturah govornega jezika (v našem primeru v različnih negrških jezikih) in jih pomensko in vrednostno klasificira, razpade aluzivna podobnost med dvema besedama (med besedama IHS in Fisch ni podobnosti), pomen simbolne likovne strukture pa ostane zaradi konvencionalnosti pomenjenja. Shema te situacije je:

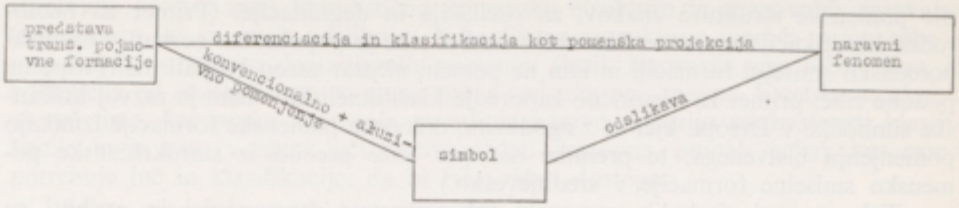
Slika 22

Nastaneta dve samostojni pomenski strukturi, ki se stikata v simbolu.

Tako je za konvencionalni simbol potrebna razmeroma zapletena miselna dejavnost, ki prekvalificira in prestrukturira strukture aluzivnega pomenjenja nekaterih znakov.

Aluzivni simbol je znak, ki odslikuje naravni fenomen, ki mu pripisujemo določene lastnosti (to je predstava fenomena v klasifikacijski shemi in je kot taka element klasifikacijske sheme), s katerimi sega v tisti pojem (predstava fenomena je pojem), ki je v posamezni pomensko smiselni formaciji vrh klasifikacijske sheme in hkrati njen ključ, ali pa vsaj v njegovo neposredno bližino. Večinoma gre za odslikavo naravnih fenomenov v posebnih likovnih konstrukcijah (kompozicijah), ki odslikujejo določen vzorec veljavne predstave, kar omogoča simboličnost odslikav. Primer za to je že ženski akt v upodobitvi Fin-de-siècla, ki nosi v skladu z veljavno predstavo o usodni ženski-vampirju specifično pomensko strukturo, tako da se v tem primeru stara ikonografska tema skoraj popolnoma prekvalificira; predstava ženske, ki jo pomeni akt, se prestavi v bližino usodnega, ključnega, božanskega itn. (Zametke tega najdemo seveda že od prvih upodobitev Eve, ki je po krščanski predstavi in klasifikaciji zmeraj v nekakšnem razmerju do božanskega, toda še zmeraj na komaj kaj bolj intenziven in drugačen način kot

ostala božja bitja in stvari; usoda se dogaja Evi in ona se dogaja v usodi, nikoli pa ni ona usoda sama.) Shema pomenske strukture aluzivnega simbola:

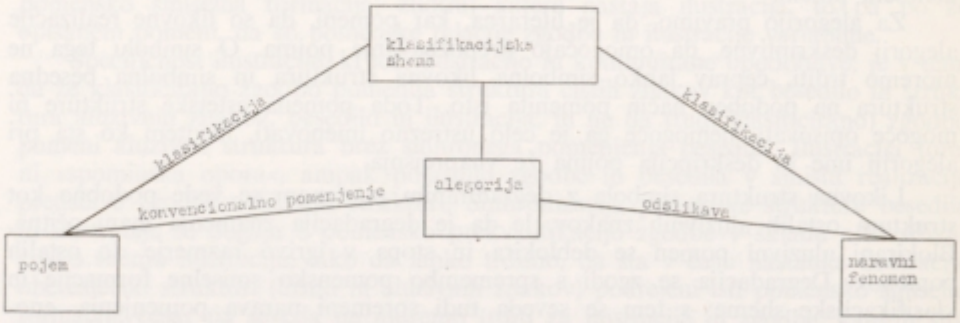


Slika 23

Opazili smo, da se je ime simbol od izvirnega grškega pomena besede (znak — znamenje) prekvalificiralo v ime za znak s posebnim znamenjem. To znamenje je pomenjenje pojmovnega kompleksa (ali transcendenčnega pojma), ki se grupira praviloma okrog pojmov, ki stoje na samem vrhu vrednostne lestvice posameznih pomensko smiselnih formacij in tvorijo ključ njihovih klasifikacijskih shem, saj so njihov smisel ali pa pojmi, ki so s smislom v neposrednem stiku (smrt, bog, usoda). Pojmi so nejasno kvalificirani in karakterizirani in navadno pokrivajo ves pojmovni kompleks, ki se vanje izteka. Tako lahko posamezni pojmi tega kompleksa glede pomenskih vrednosti zelo variirajo; zdaj je bog usoda, zdaj je usoda smrt in bogu podrejena, zdaj so bogovi podrejeni usodi, zdaj se usodnost naseljuje v ženski-vampirju, zdaj spet je usoda samo smrt. Vsi pojmi se gibljejo v limitnem področju racionalnosti in so osnova ali vsaj del osnove posameznih pomensko smiselnih formacij. Znamenje simbola torej ni pomenjenje izseka oziroma elementa klasafikacijske sheme posamezne pomensko smiselne formacije, ampak pomeni samo izhodišče te formacije; pomenjenje elementov je latentno oziroma sekundarno.

Razlika med simbolom in alegorijo je očitna. Alegorija predstavlja z antropomorfnimi likovnimi strukturami določene jasno definirane pojme in jim daje tako iluzijo objektivne navzočnosti (ti pojmi so navadno moralične narave, so kodificirani racionalni pojmi, ki pa so seveda projekcije klasifikacijske sheme in so kot taki odvisni od ključa te sheme, utemeljeni so torej v nekem vrhovnem principu). Pri alegoriji gre torej za srečanje dveh klasifikacijskih projekcij na nivoju likovnega jezika.

Obe projekciji sta enakovredni, pomensko enosmernost dosežemo z napisi in atributi. Shema je naslednja:



Slika 24

Pri simbolih gre sicer tudi za srečanje dveh klasifikacijskih projekcij na nivoju likovnega jezika, toda ena izmed projekcij je absolutno dominantna, saj je projekcija ključa klasifikacijske sheme v likovno strukturo. Ključ klasifikacijske sheme, katerega naravo smo že precej opisovali, je temeljna predpostavka klasifikacijskega in s tem vrednostnega sistema posameznih pomensko smiselnih formacij, katerih smisel je. Pojem smisla je torej popolnoma abstrakten in mišljen (ali na nivoju verovanja ali predpostavljanja pri logičnih sistemih), zato ga seveda ni mogoče projicirati v naravo kot njen element, saj je ključ, po katerem naravo delimo v elemente; zato ali pripišemo določenim naravnim fenomenom bližino smisla ali določen naravni fenomen oziroma njegova podoba konvencionalno pomeni smisel. Druga projekcija pa je izrazito podrejena, saj je že tako posledica tega ključa (smisla itn.) in tako stoji hierarhično niže. Prva klasifikacija je globalna projekcija klasifikacijske sheme in njenega temelja, se pravi smisla, druga je projekcija klasifikacijskega elementa, se pravi določenega dela sheme. Pri tem ostaja možnost aplikacije istih klasifikacijskih elementov v različnih kvalifikacij-

skih shemah popolnoma odprta, medtem ko je globalna projekcija temelja določene klasifikacijske sheme navadno nedostopna drugim klasifikacijskim shemam, zlasti če se niso porajale v historičnem zaporedju. Pri slednjih gre za vrednostno variiranje pomenske strukture znakov, za oscilacije in degradacije. (Primer za raznorodne klasifikacijske sheme: krščanski simbol ribe je popolnoma neznan v islamski pomensko smiselni formaciji in tam ne pomeni ničesar razen bolj ali manj uspešne podobe ribe, primer za historično zaporedje klasifikacijskih shem je razvoj krščanske simbolike v Evropi, kjer se z zgodovino določene pomenske formacije izmikajo pomenjenju bistvenega; te premike nazorno kaže prehod iz starokrščanske pomensko smiselne formacije v srednjeveško.)

Tako se pri simbolih pomenski tok vzpostavi sam, napisi in atributi so nepotrebni. Zato so likovne realizacije alegorije in simbola bistveno različne, čeprav lahko nastajajo časovno vzporedno.

Alegorija, kjer sta obe projekciji enakovredni, dopušča le minimalno stilizacijo, saj gre pri njej za utelešenje pojma, stilizacija je davek klasifikacijski predstavi naravnih fenomenov in projekciji te predstave v naravo in sploh ni mišljena kot stilizacija. Simbol je praviloma shematska aluzivna likovna formulacija, kjer je podobnost nujno zlo, ker povezuje opisane miselne operacije v pomenski krog; pomena simbola sploh ni treba utelesiti, znamenje simbola je le opozorilo na njegovo nenehno navzočnost.

Pojem, ki ga pomeni alegorija, je znotraj racionalne dosegljivosti in klasifikacije, pojem, ki ga pomeni simbol, pa je na meji racionalne dosegljivosti in klasifikacije. Zato je simbol lahko magični znak (npr.: križanje kot del krščanske liturgije). Racionalno limitno je dosegljivo skozi konvencionalno ali aluzivno pomenjenje shematične upodobitve, ki koncentrira informativnost znaka. Zato so simboli stilizirane podobe naravnih fenomenov (stvari, živali, včasih tudi ljudi — dobri pastir), naturalistična upodobitev je odveč, ker gre za pomensko odslikavo dejanskih ali zgolj predpostavljenih funkcij upodobljenega. Pomenska struktura simbola je v funkcionalni legi izrazito dominantna. Funkcionalno lego omogoča sinhrono obstajanje pomensko smiselne formacije in klasifikacijske sheme ter simbola, ki pomeni smisel te formacije in ključ klasifikacijske sheme. Ta kvaliteta pomenjenja povezuje simbole s čistimi znaki.

Alegorija je praviloma antropomorfna, zaradi enakovrednosti obeh projiciranih klasifikacij so potrebni dodatki (napisi in atributi: tehtnica, zavezane oči, zlomljeno kopje itn.), ki usmerjajo pomenski tok. Pojmovna klasifikacija je imenovana, da bi lahko prevladala naturalistično, upodobljeno. Naturalistična ali iluzionistična likovna formulacija intenzivira likovno informacijo in hkrati z njo utelešeni pojem.

Za alegorijo pravimo, da je literarna, kar pomeni, da so likovne realizacije alegorij deskriptivne, da omogočajo prepoznavanje pojma. O simbolu tega ne moremo trditi, čeprav lahko simbolna likovna struktura in simbolna besedna struktura na podoben način pomenita isto. Toda pomena estetske strukture ni mogoče opisovati, nemogoče ga je celo ustrezno imenovati, medtem ko sta pri alegoriji ime in deskripcija pojma že vnaprejšnja.

Likovna struktura simbola z degradiranim pomenom se vede podobno kot struktura ostalih aluzivnih znakov, le da je degradacija znamenja manj očitna. Blokirani aluzivni pomen se deblokira in stopa v igrivo razmerje do ostalih pomenov. Degradacija se zgodi s spremembo pomensko smiselne formacije in klasifikacijske sheme: s tem se seveda tudi spremeni narava pomenjenja, enosmernost pomenskega kroga ni več obvezna, ampak poljubna, v zadnji konsekvenci je sploh ni. Nedegradirana pomenska struktura simbola je preko transcendenčnega pojma v funkciji smisla. Smisel je ključ urejenosti pojmovne strukture v vrednostno in pomensko smiselno formacijo tako, da se pojmovna struktura izteka v smisel kot najvišji pojem. S historičnim osciliranjem in prehajanjem smisla se fiksirana pojmovna struktura posamezne pomensko smiselne formacije izkaže kot ne- (ali brez-)smiselna. V taki situaciji se smisel razkrije kot nekaj, kar je oddaljeno od pojmovne strukture. Ta pojav lahko imenujemo pojmovna kriza, ki je latentno navzoča v vseh pomensko smiselnih formacijah. Ta bolj ali manj očitna navzočnost pojmovne krize je vzrok in povod prestrukturiranja pojmovnih struktur; tako se formulirajo nove klasifikacijske sheme in pomensko smiselne formacije, ki so že vnaprej izpostavljene isti krizi.

V pomenski strukturi simbola se zgodi degradacija, ki ima za posledico pluralizem pomenov po vzorcu pomenske stratifikacije (vertikalno) in po vzorcu dvosmernosti simbolnega pomenskega kroga (horizontalno).

Pomenska struktura simbola postane torej nesmiselna, kakor hitro neha biti funkcionalna v smislu pomenjenja. S tem je tudi likovna struktura simbola kot

nosilka pomenske nesmiselna. Obe sta enakovredni, le da je pomenska bolj variabilna. Likovna informacija, ki jo stilizacija intenzivira, izstopa poleg pomenjenja, ki ni več usmerjeno. V nefunkcionalnem razmerju do smisla sta obe igra, ki izpolnjuje prostor med pluralistično pomensko strukturo in zaznavnim naravnim fenomenom, ki ga znak odslikuje. Tako likovna struktura sporoča samo sebe s pripadajočo strukturo degradiranih pomenov (jezik izgovarja sam sebe). Igra je odlepljena od smisla ali pa so njene vezi s smislom nezaznavne. Estetska struktura ni več tisto, kar preko znamenja osvetljuje naravo z iluzijo adekvatnosti klasifikacije in je zato v njeni luči narava videti dostopna, ampak nekaj, kar samo potrebuje luč in klasifikacijo, da bi bilo videti dostopno.

S tem smo pri estetski naravi jezika.

Simbol kot jezikovna struktura in hkrati element jezika prekvalificira svoje simbolno znamenje v pluralizem degradiranih pomenov in se z degradacijo pomena odlepi od pojma ter se razodene kot estetska struktura.

Ilustracija: — lat. illustrare — osvetlili, pojasniti. Že ime ilustracija vsebuje semantično iluzijo, da more v pomenskem smislu ena jezikovna struktura pojasnjevati drugo. Ta iluzija je iluzija pomenske identičnosti besedila zgodbe in podobe preko pomenjenja obojega. Unifikacijska pomenska struktura je sestavljena iz dveh osnovnih, toda kvalitetno različnih pomenskih relacij.

Delno smo o ilustraciji že govorili, ko smo razpravljali o kontinuirani upodobitvi in stripu. Rekli smo, da je osnova vseh stilov kontinuiranega načina upodabljanja ilustrativnost, kar pomeni, da gre pri kontinuiranem upodabljanju za aluzivno odslikavo znanega dogajanja in da so stilne realizacije le konkretna srečanja pomensko smiselne formacije in njene vrednostne (klasifikacijske) sheme z izročilom ali aktualnimi dogodki ter z estetsko strukturo kot medijem oziroma transmisijo pomena, kar je hkrati formuliranje pomenske estetske in vrednostne strukture (. . .). Upodobitev ni informativna glede pomenjenja zgodbe, informativna je le kot sporočanje že opisane formulacije. V razmerju do zgodbe služi ta upodobitev kot nekaj, kar informacijo zgodbe po klasifikacijskem ključu predstavlja v obliki, zgoščeni do skrajnih možnosti, in v ta namen uporablja v skladu s pomensko smiselno shemo najvrednejše elemente. Upodobitev torej ponazarja besedilo tako, da na aktualen način skoncentrira informacijo besedila v drugi estetski strukturi, kar vsebuje pomensko prekvalifikacijo strukture besedila. Glej sliko 16. (Kontinuirana upodobitev str. 152 in 153, gl. tudi str. 157). S tem opisom smo opredelili naravo ilustrativnega oziroma pojasnjevalnega pri kontinuirani upodobitvi. Iz opisanega sledi, da ilustracija (pojasnilo) pomeni valorizacijo in revalorizacijo besedila v skladu s predstavo o besedilu, ki jo pogojuje veljavna pomensko smiselna formacija, znotraj katere nastaja ilustracija, to pa po že opisanem pomeni, da so pomenske relacije zgodbe in ilustracije variabilne.

Specifičnost ilustracije, ki loči ilustracijo in kontinuirane upodobitve, je v tem, da že klasificirano zgodbo pomenita struktura čistih znakov kot besedilo in struktura aluzivnih znakov, besedilo in ilustracija, in ne da (tudi klasificirano) zgodbo pomeni aluzivna struktura brez sinhronega pomenjenja besedila. Ilustracija torej ni »spominska opora«, ampak pojasnilo zgodbe in besedila v smislu realizacije predstave zgodbe v likovni strukturi. Sinhronizacija pomenske strukture besedila in ilustracije se dogaja s pomensko prekvalifikacijo zgodbe v skladu s klasifikacijsko shemo ilustracije, tako da lahko trdimo, da sta v času nastanka ilustracije obe estetski strukturi (čistih in aluzivnih znakov) podrejeni isti pomensko smiselni formaciji, česar pa seveda ne moremo trditi za ilustracije in zgodbe, katerih sinhronizacija je s premikom pomensko smiselne formacije razpadla. V tem primeru se ilustracija izkaže kot klasifikacija zgodbe po določeni vrednostni shemi in ne kot pojasnitev. Kot realizirana klasifikacija pa je sama izpostavljena novim klasifikacijam, ki jo lahko obravnavajo ali ločeno od zgodbe kot samostojno estetsko strukturo z degradiranim pomenom ali pa v razmerju do zgodbe, kriterij tega razmerja pa je nova pomensko smiselna formacija. Izkaže se, da zgodba ni zajeta po klasifikaciji ilustracije, saj jo je mogoče klasificirati drugače, v skladu z novo pomensko smiselno formacijo in klasifikacijsko shemo. Z drugimi besedami: v drugačni smiselni strukturi razumemo zgodbo drugače, ne tako, kot razumemo ilustracijo prejšnje smiselne strukture, sploh pa ne v skladu s klasifikacijo te prejšnje smiselne strukture. Ilustracija ni (več) funkcionalna.

Ilustracija, katere pomenska struktura je sinhronizirana s pomensko strukturo besedila — funkcionalna ilustracija ima funkcijo fiksiranja klasifikacijske predstave zgodbe, ki jo določa pomensko smiselna formacija. Pojmovni ali predstavni model klasifikacijske sheme se formira ob klasificiranju zgodbe po možnostih, ki jih nudita zgodba in klasifikacijska shema; sledi klasifikacijska projekcija tega modela v naravo, odslikava projekcije tega modela v naravo je ilustracija.

Pojmovni ali predstavni model klasifikacijske sheme omogoča sinhronizacijo besedila ilustracije, se pravi funkcionalnost ilustracije, ker omogoča iluzijo identitete pomenov vseh štirih elementov naslednje sheme:

Slika 25

To je obvezna pomenska struktura ilustracije, ki pa jo lahko kot strukture ostalih znakov dopolnjujejo dodatne pomenske strukture.

Zaradi funkcije, ki smo jo definirali kot pomensko sinhronizacijo črkovne aluzivne strukture, ki se dogaja preko projiciranja in odslikave predstavnega oziroma pojmovnega modela klasifikacijske sheme, je možna vrednostna selekcija upodobljenih dogodkov po ključu pomembnosti. Na tem področju je jasna zveza med ilustracijo in kontinuirano upodobitvijo. Razvrstitev upodobljenih predstav (način upodabljanja oziroma odslikave smo že definirali) je določena po poteku besedila.

Ilustracijo štejemo za poseben aluzivni znak zaradi treh osnovnih značilnosti:

1. zaradi opisane pomenske strukture, ki se vzpostavlja na osnovi sinhronizacije pomena besedila in pomena upodobitev;

2. zaradi specifične likovne strukture, ki jo terja pojasnjevalna funkcija v razmerju do besedila in ki se kaže v tipologiji stilizacij in tehnikah, ki jih terja pritisk pomenske sinhronizacije, zaradi katerega morajo biti navzoče na istem materialu kot besedilo, v knjigah;

3. zaradi specifične prekvalifikacije pomenske strukture, ki se zgodi s pomenskim razhodom besedila in podob, ko se spremeni pomensko smiselna formacija, v kateri je ilustracija nastala, in ko sta obe znakovni strukturi vsaka zase podvrženi novim klasifikacijam.

Podoba: je bistveni del osnove vseh aluzivnih znakov in v skrajni konsekvenci njihov skupni imenovalec. Upodobitev pomeni formulacijo podobnosti podobe. Podoba je podobna upodobljenemu. To ni zgolj besedna igra, ampak predvsem semantična klasifikacija. To namreč pomeni, da je distanca oziroma različnost med upodobljenim in podobo na način podobnosti. Podobnost pa ni niti skladnost (enakost) niti istost (identičnost), ampak je posebna pomenska relacija, ki smo jo imenovali tudi aluzivna odslikava in ki je pri aluzivnih znakih ni mogoče odmisliti. Podobnost v skladu s premiki klasifikacijske sheme in pomensko smiselne formacije oscilira med iluzijo identičnosti upodobljenega s podobo in deziluzijo v tem smislu, med naturalizmom-iluzionizmom in stilizacijami vseh vrst. Podobnost je edini način, kako se odslikovanje naravnih fenomenov sploh lahko dogaja. Za ilustracijo pomenske strukture podobe kot aluzivnega znaka gl. sliki 7 in 8.

Podobnost omogoča primerjavo upodobljenega s podobo, upodobitev je akt formalno pomenske transmisije. Pri iluzionistični podobi je ta primerjava verifikacija; verifikacija podobe z upodobljenim je seveda možna le na nivoju iluzije, saj se že pri dovolj radikalni verifikaciji izkaže bistvena različnost. Upodobljena krajina ni dejanska krajina, pa naj je še tako natančno posneta, med dejansko in upodobljeno krajino je nepremostljiva razdalja upodobitve, posnetka, ki jo premoščamo na nivoju iluzije z miselnimi operacijami. Razmerje je in ostane podobnostno, ugotovljivo le z operacijo prepoznavanja, ki omogoča primerjanje. Iluzija se tako kaže kot fiktivni pomenski preskok, ki se dejansko ne izvrši in ki ga omogočajo določene klasifikacijske sheme. V takem primeru je verifikacija možna vse do premika klasifikacijske sheme znotraj pomensko smiselne formacije, ko iluzija ni degradirana, ko ni razvidna kot iluzija, ampak je kriterij in je klasificirana kot identičnost.

Pri podobah z deziluzionistično upodobitvijo se spremeni vrednost podobnosti. Podobnost sicer še omogoča primerjavo in prepoznavanje upodobljenega

in pomeni hkrati klasifikacijo upodobljenega v skladu s predstavnim modelom klasifikacijske sheme (to velja seveda tudi za iluzionistične podobe), toda klasifikacija je zdaj zavestna akcija in ne odslikava videnja narave, podobnost je očitna neidentičnost, se pravi: posebna oblika različnosti. Zavestna klasifikacija terja samovoljne (v skladu s presojo) stilizacije, presojanje pa omogoča pomensko smiselna formacija, ki omogoča pomensko variabilnost klasifikacijskih projekcij na isti naravni fenomen. Stilizirane podobe so v razmerju podobnosti z upodobljenim, toda to razmerje je kvalitativno variabilno in očitno aluzivno. Tako ostanejo pomenske relacije enako strukturirane, vendar so bistveno drugačne.

O podobi in upodobitvi bomo v tej razpravi pozneje še govorili.

3. poglavje

Barva

Barva kot likovni element

Fizikalne narave barve najbrž ne bo treba posebej razčlenjevati. Povedati moramo le zaradi nadaljnjega razpravljanja, da je barva svetlobno valovanje, razlike med barvami so razlike frekvenc valovanja oziroma žarčenja, v spektru se frekvence valovanja stopnjujejo od infra rdeče do ultra vijoličaste, ki pa sta obe že zunaj vidnega percepcijskega območja in senzitivno ugotovljivi z drugimi čutili. Pigment ali barvilo (barvilo torej ni barva, čeprav v vsakdanjem govoru ta dva pojma radi enačimo) je snov, ki svetlobne žarke določenih frekvenc prepušča (barvilo za steklo) ali odbija (barvila za neprosojne predmete), toda do čutnih celic našega očesa pridejo le svetlobni žarki selekcioniranih frekvenc, ki jih oko potem zazna.

Zaznavanje barv ni zaznavanje naravnega fenomena v njegovi materialnosti, ampak na osnovi podobe, ki jo omogoča svetlobno žarčenje. Vidna percepcija je zaznavanje svetlobnega žarčenja, kot je zvočna percepcija zaznavanje zvočnega valovanja in tip zaznavanje toplotnih vibracij materiala in raznovrstnih mobilnosti molekularnih struktur čutenih predmetov.

Iz tega sledi, da je barva naraven pojav, ki ga zaznavamo z očmi; vid sam je že zaznavanje barve, pri tem pa ima barva posebno naravo, ki ji omogoča formuliranje predstav predmetov, od katerih se odbija ali ki jo oddajajo. O naravi barvil, barvnih niansah, kontrastih, komplementarnosti in suplementarnosti barv bomo razpravljali načelno kot o možnostih kombiniranja in barvnih montaž ter pri tem tretirali fizikalno in senzitivno naravo barve kot dano dejstvo. Tako moramo ugotoviti, da nas fizikalne lastnosti barv ne zanimajo enako kot fizika, senzitivne lastnosti pa ne enako kot fiziologa. Kot dejstvo sprejemamo, da je človeško oko sposobno razločiti določeno število barv in odtenkov, kar omogoča kombiniranje in montažo po specifičnih zakonih barvanja, na katerih navsezadnje temelji sleherna klasifikacijska shema videnega. Poleg tega ni naš namen kakorkoli sistematizirati barvila in barve po njih fizikalnih ali fizioloških lastnostih, nameravamo le premisliti in iz tega premisleka definirati naravo barve kot osnovnega elementa likovnega jezika. O različnih pogledih na barve in iz drugačnih izhodišč razpravljajo o barvah številne študije, ki jim ne moremo odrekati veljave pri razumevanju in klasificiranju barve, ki pa predstavljajo problem barve iz drugačnih izhodišč in stališč, ki so za našo razpravo vsaj obrobnega pomena, če že ne povsem nepomembna. Naša naloga je tematizirati barvo s stališča likovnega jezika in eksplicirati rezultate tako usmerjenega razmišljanja in raziskovanja. Zato bomo izhajali iz naslednjih osnovnih ugotovitev o naravi barve in ugotavljali vedenje barve v različnih barvnih in pomenskih strukturah:

1. barva je naravni fenomen, ki ga lahko zaznavamo s čutili;

2. narava barve je taka, da omogoča percepcijo predmetov, ki jo izžarevajo ali pa jo odbijajo, kar je glede zaznave vseeno;

3. zaradi razločevanja posameznih barv je mogoče govoriti o barvni strukturi, o barvnih kombinacijah in montaži. Pri barvni strukturi gre za specifične umetne načine formuliranja barvnih struktur;

4. barvne montaže in kombinacije moramo formulirati po nekih pravilih, ki prav toliko izvirajo iz fizikalno percepcijske narave barv kot iz veljavnih klasifikacijskih shem posameznih pomensko smiselnih formacij. Umetne barvne strukture imajo torej obvezno čutno pomensko strukturo, ki sodeluje že pri njih formuliranju, medtem ko o tem težko govorimo pri zaznavi naravnih fenomenov.

Iz omenjenega sledi, da je zaznavanje barve osnovna vidna senzacija, ki ji je zaznavanje forme podrejeno kot specifično zaznavanje barve (kot zaznavanje

meja barvnih polj, barvnih prehodov itn.). Tako razločevanje in klasifikacija barv v najosnovnejšem pomenu besed omogočata percepcijo meja barvnih ploskev in prehodov, s tem pa že percepcijo likovnih form.

Barva kot naravni fenomen je dano dejstvo in zato razen klasifikacije (ki se odslikuje v imenovanju barv) po sebi ne nosi pomenskih struktur, ki vodijo v pojmovni svet. Pomenjenje barve je osnovano ali na primerjavi (aluzivna pomenska struktura) ali na dogovoru (konvencionalna pomenska struktura). O obeh arhetipih pomenskih struktur bomo v zvezi z barvo še govorili. Za zdaj nas zadovoljuje ugotovitev, da se osnovna čutna klasifikacija, ki jo imenovanje pomeni, lahko v različnih pomensko smiselnih formacijah in njihovih specifičnih klasifikacijskih shemah povezuje v pomensko čutne strukture kaj različnih tipov in lastnosti, ki so s stališča teh formacij nerazdružne.

Doslej smo izluščili neko temeljno značilnost barve: barva je najosnovnejši element likovnih struktur in s tem likovnega jezika (kakor je glas najosnovnejši element govornega jezika), ki lahko funkcionira na treh med seboj različnih nivojih — kot zaznani naravni fenomen, kot čutno pomenska struktura čistega znaka in kot čutno pomenska struktura aluzivnega znaka. Elementarna informativnost barv je tako lahko samostojna informacija, lahko pa tudi element različnih informacijskih struktur, ki smo jih v tem besedilu imenovali znake. Tako so barvne informacije zadnje, se pravi tisti elementi v izvirnem pomenu besede, na katere lahko razstavimo neko informacijsko, to je čutno pomensko strukturo likovnega tipa. Možnost kombinacij je tista lastnost barv, ki v skrajni konsekvenci omogoča variabilnost znakovnih struktur in s tem tipologijo znakov. Hkrati pa kot elementarna informacijska struktura, ki je potencialno samostojen znak (čutno pomenska struktura), z možnostjo montaže omogoča kvalitativno variabilnost pomenskih struktur tako senzitivnih montaž kot senzitivnih elementov znotraj teh montaž. Percepcija, ki se po takem premisleku izkaže kot osnovna, je popolnoma čutna percepcija — barva.

Kot smo že zapisali, montaža barv predpostavlja razločevanje in razlikovanje barv, skratka neko osnovno klasifikacijo vidnih percepcij, na kateri so utemeljene zelo različne pomenske strukture. Ta osnovna klasifikacija vidnih percepcij je najosnovnejša pomenska struktura barv, ki se tako prikažejo kot avtonomni naravni fenomeni v sklopu celokupnosti naravnih pojavov. S tem je podano neko prvobitno vrednotenje barv, katerega sočasni rezultat je imenovanje barv na nivoju govornega jezika. Tako je percepcija barve utemeljena na dveh bistvenih temeljih: na fizikalno senzitivni naravi barv kot naravnih fenomenov in hkrati na klasifikaciji barv, ki omogoča razločevanje in razlikovanje barv in s tem percepcijo barv (ki torej omogoča barve). O možnosti kombinacij smo že govorili, omeniti pa bi bilo treba, da je intencioniranost posameznih pomensko čutnih struktur, ki jih nosijo barve, odvisna od specifičnih klasifikacijskih shem v historičnem zaporedju ali v geografski kulturni diferenciaciji. Te klasifikacijske sheme, ki definirajo pomenske strukture barv, so v bistvu vrednostne sheme in določajo tudi način montaže barv v specifične likovne strukture; te odslikujejo veljavne predstave posameznih shem o naravnih fenomenih, ki jih barve na tak ali drugačen način pomenijo v pomensko smiselnih formacijah, katerim te sheme pripadajo.

S prehajanjem pomensko smiselne formacije, ki se v historičnem zaporedju dogaja kot prekvalifikacija posameznih formacij v nove, v geografskem oziru pa prehod na območje druge pomensko smiselne formacije, se, kot smo v tem tekstu že pogosto ugotavljali, tudi čutno pomenska struktura znakov oziroma likovnih elementov razkrije kot igra.

Igra fizikalno čutnih prvin skupaj s pomensko strukturo, ki jim jo pripisujejo, se dogaja po specifičnih pravilih, ki izvirajo prav toliko iz senzitivne narave teh prvin kot iz pomenske strukture, le da lahko tretiramo prvo kot konstanto, drugo pa kot variabilni del; ta pa je seveda odvisen od konstantnega, ki nudi v svojem okviru variacijske možnosti.

Igra je možna tudi kot čista kombinatorika barv, ki je osnovana na osnovni klasifikaciji barv, se pravi na razločevanju in diferenciaciji barv. Ta igra se seveda dogaja po pravilih, ki smo jih v prejšnjem odstavku označili kot konstantna in ki so logično spoznavna kot lastnosti barv, zaradi katerih se barve v določenih kombinacijah vedejo tako in tako. Artikulacija se v taki likovni (barvni) strukturi dogaja na nepomenskem oziroma temeljno pomenskem nivoju, na osnovi katerega so ostale pomenske formulacije sploh možne.

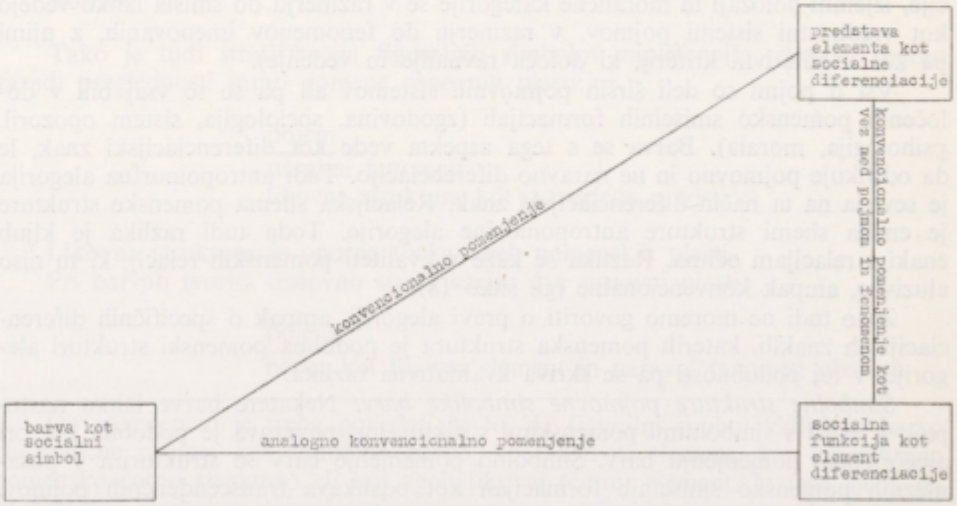
S tem smo prišli do ugotovitev, da je barva kot likovni element elementarna znakovna struktura, ki pa ima vse lastnosti znaka in lahko tudi sama nastopa kot znak.

V posameznih pomensko smiselnih formacijah so barve v skladu z veljavnimi klasifikacijskimi shemami klasificirane, kar pomeni, da se s projekcijo posameznih klasifikacijskih shem strukturira okrog barv specifična pomenska struktura, zaradi katere lahko barve funkcionirajo kot znaki (kot čutno pomenske strukture). Tako lahko na osnovi klasifikacijskih projekcij govorimo o socialni in pojmovni simboliki barv. Izraz simbolika seveda v tem primeru uporabljamo v izvirnem grškem pomenu besede za znakovni sistem in ne v specifiziranem pomenu, ki ga je v evropski zgodovini formuliral in utrdil simbolizem in ki smo ga že opisovali v tej razpravi, ko smo govorili o simbolu. Pri socialni in pojmovni simboliki barv gre za konvencionalno pomenjenje barv, vendar pa gre v obeh primerih za projekcijo določenih pojmovnih sistemov v barvne strukture, kjer se utrdijo kot predstave teh sistemov.

Pri *socialni simboliki barv* gre očitno za diferenciacijske znake, ki pomenijo v svoji celokupnosti sistem socialnih funkcij, ki ta sistem predstavljajo na nivoju vidnega (čeprav ne moremo trditi, da na nivoju vidnega le simbolika barv predstavlja socialno stratifikacijo). Kot diferenciacijski znaki znotraj socialne simbolike barv se barve ali barvne kombinacije nanašajo na socialne funkcije skupin ljudi in označujejo klasifikacijske stopnje (vrednostno stopnjo) teh skupin (gl. stran 155 in 156, diferenciacijski znaki).

V sistemu barv socialne simbolike se odslikuje preko konvencionalnega pomenjenja socialna stratifikacija, ki jo pogojujejo socialne funkcije posameznih družbenih plasti oziroma skupin. Seveda so poleg barv še drugi socialni simboli, toda ti niso predmet našega obravnavanja, čeprav lahko v posameznih obdobjih glede te funkcije nadomeščajo barve ali pa tvorijo skupaj z barvami enoten simbolični sistem. Tako so znaki cesarske funkcije žezlo, poseben tip krone, škrlat; vsak izmed njih izvira iz drugačnega izročila o vladarski funkciji, vsi skupaj tvorijo znakovni sistem, ki označuje cesarsko funkcijo z vsemi vrednostno pomenskimi predpostavkami. Nas pri tem seveda zanima le škrlatna barva in njena pomenska struktura, se pravi njena socialna funkcionalnost. Omeniti moramo, da ves znakovni sistem, ki definira socialno funkcijo, definira to funkcijo prav kot sistem, medtem ko posamezni znaki v različnih sistemih lahko definirajo drugačne funkcije: škrlatna barva je v cerkveni hierarhiji znamenje kardinalskega dostojanstva, žezlo je vladarski oziroma poveljniški znak nasploh, krona z lastno tipologijo označuje v heraldiki staro plemstvo z vsemi gradacijami.

Shema pomenske strukture barve kot diferenciacijskega znaka je:



Slika 26

Barva po konvencionalnem znamenju pripada določeni socialni funkciji (primeri so: cehovske barve; barvna diferenciacija uniform, ki označuje naravo vojskovanja — letalstvo, mornarica, pehota; barva uniform, ki označuje specifične socialne službe — železničarji, policija, cariniki, sodniki itn.) tako, da to funkcijo predstavlja na nivoju vidnega. Narava tega predstavljanja je konvencionalna in ne aluzivna, kar pomeni, da predstavlja diferenciacijo funkcij na osnovi diferenciacije barv, pomenska relacija pa se giblje v povezavi elementa prvega diferenciacijskega sklopa in elementov drugega diferenciacijskega sklopa. Povezava konkretnih elementov se dogaja v skladu s klasifikacijsko vrednostno shemo; tako za upo-

rabo škrlata za oznako najvišjih socialnih funkcij najbrž ni drugega razloga razen ovrednotenje škrlata kot dragocene in vredne snovi, kar je v zvezi z načinom pridobivanja tega barvila v antiki (redkost in poslovna skrivnost), mogoče tudi pojmovne simbolike barve v pojmovni smiselni formaciji nekega neznanega obdobja, v katerem se je utemeljila tradicija vrednosti in s tem nastale možnosti specifične funkcionalnosti te barve. Po inerciji tradicije — ta inercija je osnovana na postopnem spreminjanju pomensko smiselnih formacij in klasifikacijskih vrednostnih shem, ki ne omogočajo in ne terjajo radikalnih prelomov vrednotenja, ampak omogočajo postopno prehajanje — traja vsaj fragmentarna vrednostna klasifikacija neke pomensko smiselne formacije še v nekaj naslednjih takih formacijah. Konvencionalnost znamenja je znotraj teh v razmerju do pomenske strukture barve nekreativna ali polkreativna (saj gre vendarle za prekvalificiranje pomenske strukture), saj se dogaja samoumevno kot dano, naravno dejstvo. Samoumevnost pomeni skritost konvencionalnosti.

Za konvencionalnost znamenj nekaterih drugih barv, ki imajo funkcijo socialnih simbolov, ne moremo trditi, da je skrita, Ta simbolika je praviloma novejšega datuma in konvencionalnost v njej se glede izbora pomenečega v razmerju do pomenjenega kaže kot specifična oblika samovolje; obvezna je le diferencirana odslikava diferenciacije socialnih funkcij. Tudi okvir, v katerem se dogaja izbor barv, je funkcionalno ali konvencionalno omejen po tipih socialnih funkcij (armada, natakarji, železničarji, uslužbenci komunalne službe itn.).

Pojmovna simbolika barv je prav tako konvencionalne narave, toda pomenske strukture so drugače formulirane kot pri socialni simboliki, predvsem pa pomen (se pravi predmet pomenjenja) ni socialno (naravno) dejstvo, ampak samo element klasifikacijske sheme (ki je tudi sam, kot smo že videli, izpostavljen klasifikaciji) — pojem. Pomenske strukture pojmovne simbolike so ali alegorične ali simbolne (v pomenu besede, ki smo ga opisovali, ko smo govorili o simbolu kot aluzivnem znaku); ponekod lahko govorimo celo o aluzivnih elementih, vendar gre za poseben tip aluzivnosti, o katerem bomo govorili nekoliko pozneje.

Alegorična struktura pojmovne simbolike barv: rdeča barva pomeni revolucijo, ljubezen, rumena nevarnost, vijoličasta žalost, zelena zavist itn. Navedeni primeri so izbrani kot vzorec alegoričnih pomenskih struktur, ki jih barve lahko nosijo. Kot pri pravih, antropomorfnih alegorijah (gl. str. 159 Alegorije), gre tudi pri teh pomenskih strukturah za opredeljene — diferencirane in klasificirane pojme, ki so klasifikacijski modeli naravnih pojavov in ki so hkrati podvrženi klasifikaciji — brez te klasifikacije ne bi bili opredeljeni — ki izvira iz pomensko smiselne formacije kot vrednostna shema (historični dogodki, emocionalne situacije, izjemni položaji in moralične kategorije se v razmerju do smisla lahko vedejo kot vrednostni sistemi pojmov, v razmerju do fenomenov imenovanih, z njimi pa kot kvalitativni kriterij, ki določa ravnanje in vedenje).

Vsi ti pojmi so deli širših pojmovnih sistemov ali pa so to vsaj bili v določenih pomensko smiselnih formacijah (zgodovina, sociologija, sistem opozoril, psihologija, morala). Barva se s tega aspekta vede kot diferenciacijski znak, le da odslikuje pojmovno in ne naravno diferenciacijo. Tudi antropomorfna alegorija je seveda na ta način diferenciacijski znak. Relacijska shema pomenske strukture je enaka shemi strukture antropomorfne alegorije. Toda tudi razlika je kljub enakim relacijam očitna. Razlika se kaže v kvaliteti pomenskih relacij, ki tu niso aluzivne, ampak konvencionalne (gl. sliko 18).

Zato tudi ne moremo govoriti o pravi alegoriji, ampak o specifičnih diferenciacijskih znakih, katerih pomenska struktura je podobna pomenski strukturi alegorije, v tej podobnosti pa se skriva kvalitativna razlika.

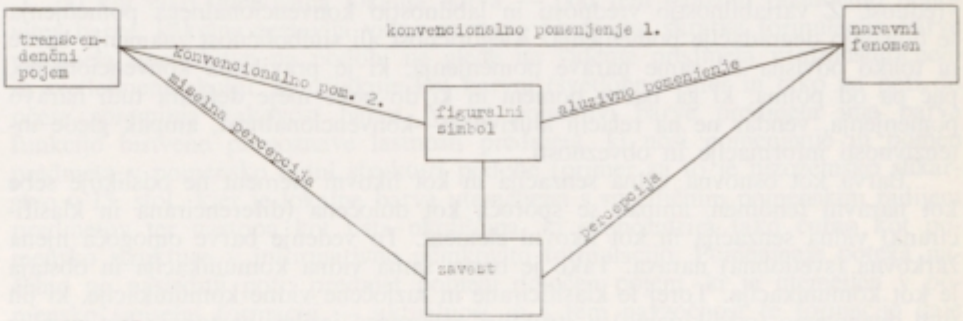
Simbolne strukture pojmovne simbolike barv: Nekatere barve lahko nastopajo v zvezi s simbolnimi pomenskimi strukturami; povezava je podobna kot pri alegoričnem pomenjenju barv. Simbolno pomenjenje barv se strukturira v posameznih pomensko smiselnih formacijah kot odslikava transcendenčnih pojmov, ki se, kakor smo že pisali, ko smo obravnavali simbol (str. 160), stikajo z vrhom smiselne in vrednostne lestvice ali pa sodijo v sam vrh in tako pomenijo vrh pojmovne strukture posameznih pomensko smiselnih formacij ter se gibljejo v neposredni bližini smisla. Pomenjenje je konvencionalno kot pri figuralnih simbolih; razliko bomo razčlenjevali v naslednjih odstavkih.

Modra barva lahko pomeni vesolje, neskončnost, božansko, črna ali bela barva smrt, konec itn.

Pomenske relacije simbolnih struktur barv so glede kvalitete bliže simbolnim strukturam figuralnih simbolov, saj je narava pomenjenja obojih znamenje pojmov, ki smo jih opisovali v prejšnjem odstavku. Znamenje je konvencionalno vsaj pri delu figuralnih simbolov in pri barvnih simbolih, čeprav je konvencio-

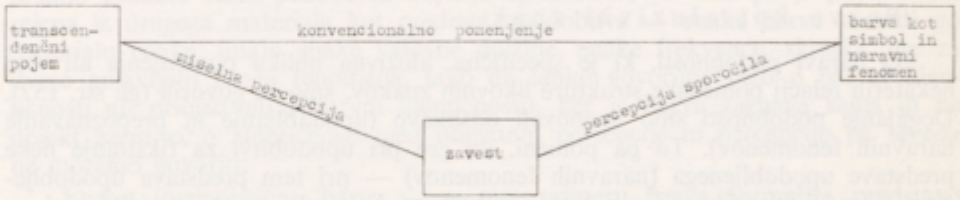
nalnost obojih različno utemeljena (gl. str. 161, odstavek o IHS in shemo št. 20). Konvencionalno pomenjenje simbolov je nastalo z nekakšno evolucijo aluzivnega pomenjenja, meje med konvencionalnim in aluzivnim pomenjenjem so nejasne in jih pravzaprav ni mogoče definirati. Pri simbolnih znamenjih barv pa gre praviloma za konvencionalno pomenjenje, aluzivnost je bolj ali manj naključna (modra-nebo-kozmos). Poleg te razlike v naravi pomenjenja je treba še opozoriti na bistveno različno pomenske stratifikacije figuralnega simbola in simbolne barve.

Figuralni simboli odslikujejo naravne fenomene, poleg tega pa nosijo posebno pomensko strukturo, ki smo jo že opisovali. To dvosmernost pomenjenja lahko ponazorimo z naslednjo shemo:



Slika 27

Barva pa je že po sebi naravni fenomen in kot tak ne odslikuje ničesar, ampak le izpostavlja sebe, zato je shema preprostejša, saj gre za enojne relacije in enosmerno pomenjenje.



Slika 28

Tako je tudi stratifikacija figuralnih simbolov zapletenejša; navajali bomo zaradi preglednosti samo pomene osnovnih plasti:

pojem
naravni fenomen
likovna struktura kot ostvarjena predstava

Likovna struktura je oporna točka obeh pomenskih plasti.
Pri barvah tvorita osnovno stratifikacijo dve osnovni plasti:

pojem
barva kot likovni element in naravni fenomen obenem

Ob navedenem je treba povedati še to, da figuralni simbol vključuje barvo na različne načine: kot simbolno barvo, kot aluzivni element, kot degradirano pomensko čutno strukturo ali kot zgolj likovni (čutni) element. Iz tega sledi, da se figuralni simbol z degradiranim znamenjem vede bistveno drugače kot simbolna barva z degradiranim pomenom. Pomenska igra, ki jo omogoča širša pomenska stratifikacija figuralnega simbola, se pri barvi ne more realizirati drugače kot v širši likovni strukturi, v katero je barva vključena, razen seveda v posebnih primerih, toda takrat praviloma ne gre za degradacijo simbolnega znamenja barve.

Pomenska struktura figuralnega simbola je na neki način povezana s predstavo pomenjenega, ta povezava je lahko precej raznovrstna. Ko smo opisovali aluzivno strukturo in preskok aluzivne strukture v konvencionalno (gl. Simbol, str. 47, odstavki, ki govore o IHS — Ihthys), smo opisali dejansko samo eno možnost tega preskoka. Kot drugi primer bi lahko navedli aluzivno znamenje, ki se je vsaj delno spremenilo v konvencionalno z usihanjem tradicije upodob-

ljenega. Tako je podoba peščene ure simbol smrti, končnosti itn. ne glede na to, da danes tega instrumenta ne uporabljamo splošno za merjenje časa, ampak le za določene namene (npr. kuhanje jajc). Znamenje je aluzivno, čeprav je z usihanjem tradicije uporabe te naprave aluzivnost oslabljena in narašča konvencionalnost pomenjenja; argument za prvo je, da je klepsidra naprava za merjenje časa, argument za drugo pa, da klepsidra ni več v splošni rabi in da v zvezi s časom večinoma sploh ne pomislimo nanjo.

Simbolične barve so že v osnovi nosilke konvencionalnega pomenjenja, tako da taki evolucijski preskoki pri njih ne pridejo v poštev, pač pa lahko govorimo o degradaciji znamenja in formuliranju novih simboličnih barv. Barva je tako še zmeraj diferenciacijski znak, ki predstavlja (označuje in pomeni) pojme, ki jim v posameznih pomensko smiselnih formacijah dajemo tako ali drugačno vrednost. Z variabilnostjo vrednosti in labilnostjo konvencionalnega pomenjenja se dogajajo degradacije pomenjenja. Alegoričnost ali simboličnost znamenja barve ni toliko odvisna od same narave pomenjenja, ki je praviloma konvencionalno, pač pa od pojma, ki ga barva pomeni in ki do neke meje definira tudi naravo pomenjenja, vendar ne na relaciji aluzivnost—konvencionalnost, ampak glede intenzivnosti informacije in obveznosti.

Barva kot osnovna vidna senzacija in kot likovni element ne odslikuje sebe kot naravni fenomen, ampak se sporoča kot določena (diferencirana in klasificirana) vidna senzacija in kot likovni element. To vedenje barve omogoča njena žarkovna (svetlobna) narava. Tako je barva sama vidna komunikacija in obstaja le kot komunikacija. Torej le klasificirane in razločene vidne komunikacije, ki jih tudi imenujemo (odslikujemo) v strukturi govornega jezika, nastopajo kot nosilke pomena, pa naj bo že kakršenkoli. Osnovna komunikacija je tisti material, ki nudi možnost artikulacije, se pravi jezika.

Toda barva ni zmožna nositi le konvencionalnih pomenskih struktur, ampak tudi aluzivne. Kako se to dogaja, bomo skušali opisati v naslednjem odlomku.

Barva kot aluzivni znak

O naravi podobnosti, ki je specifična, aluzivna oblika pomenjenja ali vsaj nekaterih relacij pomenske strukture likovnih znakov, smo že govorili (gl. str. 157). Dogajanje podobnosti smo imenovali odslikavo (upodabljanje in prepoznavanje naravnih fenomenov). To pa pomeni, da gre pri upodobitvi za fiksiranje neke predstave upodobljenega (naravnih fenomenov) — pri tem predstava upodobljenega pomeni klasifikacijo z vsemi pomenskimi in vrednostnimi projekcijami — ki je le preko projekcije te predstave v zvezi z naravo; pri tem se moramo zavedati, da je likovna struktura hkrati formuliranje te predstave, se pravi akt klasificiranja in s tem akt kreacije jezika. Skozi pomensko čutno strukturo jezika poteka tudi prekvalifikacija klasifikacijske sheme in z njo vse pomensko smiselne formacije, seveda pa ne samo skozi pomensko čutno strukturo jezika. Kljub nedvomni pomembnosti drugih plasti človeškega delovanja lahko trdimo, da se premiki smisla bistveno dogajajo prav z jezikom. Toda to dogajanje smisla v umetnosti ne sodi v koncept naše razprave in bi o njem kazalo spregovoriti ob drugi priložnosti. Za zdaj pa se bomo omejili na tipologijo struktur likovnega jezika. Podobnost je torej projekcija predstave (v opisanem pomenu besede) v drug fenomen, s čimer je omogočena primerjava in dana različnost, v posameznih klasifikacijskih shemah celo videz identičnosti. K tej problematiki se bomo vrnili še v naslednjih poglavjih, ko bomo obravnavali principe upodobitev.

Barva kot aluzivni znak je zmeraj znotraj strukture podobe kot njen osnovni konstitutivni element. Pri iluzionističnih podobah je možna zaradi žarkovne narave barve celo barvna identičnost upodobljenega in podobe; pri tem barva nosi pomenjenje ostalih lastnosti upodobljenih fenomenov. Plastičnost stvari, ki jo zaznamo kot senco ali temnejše barve, ker se zaradi naraščajoče krivine ploskve zmanjšuje količina zaznanih žarkov, odslikuje temnejše barvilo, ki prav tako zmanjšuje število zaznanih žarkov; tako dobimo enako sliko, kot če gledamo stvar, iluzija identičnosti je lahko popolna, podobe ne ločimo od predmeta, podobnost podobe ugotavljamo z drugimi čutili in ne z vidom, vid nam podobnost-različnost popolnoma prikriva in izziva preverjenje. Iluzija je lahko tako popolna, da se nam ob upodobljeni hrani začno nabirati sline ali pa doživimo kakšno drugačno psihofizično reakcijo. Preverjanje se dogaja s tipom, premikanjem podobe ali drugačnimi operacijami, ki sodijo v druge zaznavne medije. Naravni fenomen tako postane predmet upodobitve.

Pri nekaterih stiliziranih upodobitvah je eksplicitna podobnost podobe prenesena tudi na podobnost barv ali pa so barve celo popolnoma različne od barv

objektov upodobitve. V takih primerih seveda ne moremo govoriti o iluzionizmu, vsaj na nivoju barv ne. V prvem primeru lahko govorimo o barvi kot o aluzivnem znaku v pravem pomenu besede, saj gre pri iluzionizmu za enakost barv, pri upodobitvah z barvami, ki so različne od barv upodobljenih predmetov, pa za barve v funkciji čistega znaka. Take upodobitve so kombinacije čiste in aluzivne likovne strukture. O tem bomo še posebej govorili pri upodobitvah, toda zdaj moramo povedati, da upodobljene forme ne nastajajo zaradi izbora barv, ampak zaradi meja barvnih ploskev in gradacij barvnih nians.

Rekli smo, da gre pri naturalističnih in s tem tudi iluzionističnih podobah (iluzionizem imamo tu le za specifično formulacijo naturalizma, kar bomo pozneje natančneje utemeljili) za enakost barv upodobljenega in upodobitve. Ta enakost pa je možna na dveh precej različnih nivojih:

a) kot tako imenovana lokalna barva — pod tem izrazom razumemo ponovitev barve, kakršna sestavlja vidno zaznavo predmeta, skratka formulacijo barve predmeta upodobitve na podobi ne glede na videnje predmeta v atmosferičnem in svetlobnem okolju, ki učinkuje kot barvni (svetlobni) filter in tako na poti do očesa spreminja kakovost barve. V tej ponovitvi barve predmeta ima barva funkcijo bistvene prepoznave lastnosti predmeta, ki nosi pomenjenje in pomen predmeta v pomensko čutni strukturi podobe (primer za to je nizozemsko slikarstvo v 15. stol., kjer je lokalna barva utemeljena s specifičnim pomenskim radijem predmetov ter nastopa kot tista okoliščina, ki skoncentrira tako čutno kot pomensko strukturo v informativno učinkovito formulacijo. Pomenjenje poteka načelno po naslednji poti: predmet pomeni določen pojem, ki je utemeljen v pomensko smiselni formaciji — aktualnost in s tem navzočnost te formacije daje temu pomenjenju posebno težo, zaradi česar je mogoče formulirati princip upodabljanja kot klasifikacijsko shemo — podoba predmeta pomeni predmet in preko predmeta pojem, da je pomenjenje razvidnejše in intenzivnejše, je treba podobe predmetov formulirati na ustrezen način).

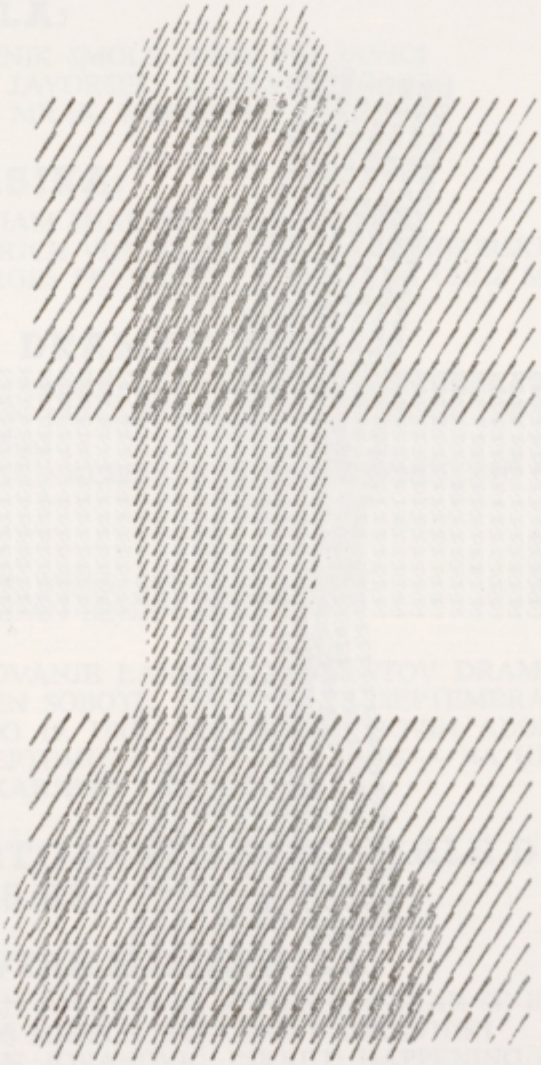
Enakost barv je možna in ni formalna, ampak dejanska (za formalno enakost imamo enakost oblik podobe in objekta upodobitve, pri tem pa je podoba narejena iz drugega materiala kot predmet upodobitve — enake barve so tudi po materialu enake: imajo enake valovne dolžine, enake frekvence, skratka, gre za dvoje pojavljanj istega fenomena, tako da lahko govorimo celo o barvni identičnosti ali približevanju barvni identičnosti), ker je barva zaznava sama in ne objekt zaznave, o identičnosti med objektom percepcije in percepcijo pa seveda ne moremo govoriti;

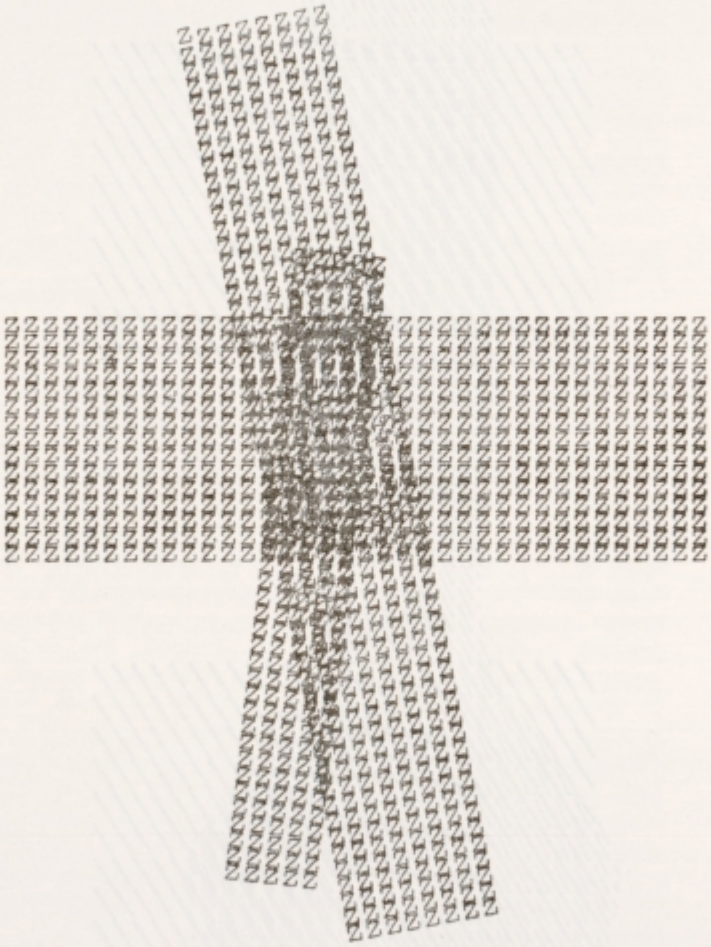
b) kot iluzionistična barva — v tem primeru barva formulira predstavo situacije predmeta v svetlobnem in atmosferičnem okolju. Barve torej ne pripadajo predmetu upodobitve kot prepoznave lastnosti kar apriori, ampak ustrezajo zaznavi predmeta v neki situaciji, ki je dejanski predmet upodobitve. Pri iluzionističnih podobah gre dejansko za tematski premik upodabljanja, predmet ne nastopa znotraj podobe kot središče pozornosti, ampak kot lastnost situacije, ki je upodobljena. Osnovna funkcija barve je v tem primeru določanje razmerij znotraj upodobljene situacije in klasificiranje situacije z vso njeno strukturo vred. Zato barva ni enaka barvi upodobljenih predmetov, ampak barvi dejanskega predmeta upodobitve — barvi situacije, kakršno zaznamo zaradi vseh optičnih okoliščin, ki v taki situaciji vladajo. Tako lahko rečemo, da so barve predmetov iluzionistične podobe podrejene optični situaciji prizora, ki je situacija predmeta v prostorskih in svetlobnih okoliščinah. Enačenje barv se dogaja na nivoju situacijske percepcije in ne na nivoju izolirane in transponirane percepcije kot pri lokalnih barvah.

Na podobah, kjer so barve zgolj podobne vidni zaznavi, gre za barvo, ki ima dejansko funkcijo aluzivnega znaka. Pomenska struktura poteka takole: barvna struktura podobe preko podobnosti pomeni barvno strukturo upodobljenega fenomena, percepcija fenomena, ki ji je barvna struktura podobe podobna, pomeni fenomen sam (diferenciacija in klasifikacija) in pomensko strukturo fenomena, kakršno ima v določenih kontekstih in določenih pomensko smiselnih formacijah, v katerih so podobe pač nastale ali v katerih si jih ogledujemo. V takem primeru o iluzionizmu ali naturalizmu seveda ne moremo govoriti, gre pa za likovne strukture, ki jih zaradi te osnovne in še nekaterih lastnosti imenujemo stilizacije. O njih bomo govorili v posebnem poglavju s tem naslovom.

Kolikor pa so sicer po formah prepoznavni objekti upodobljeni z barvami, ki nimajo aluzivne zveze z njimi, gre za kombinacijo formalne upodobitve, ki je aluzivna struktura, in čiste barvne strukture. Barva se vede kot čisti znak s konvencionalnim pomenjenjem in sodi v eno izmed pomenskih struktur, ki smo jih obravnavali v odlomku »Barva kot čisti znak«.

Vojin Kovač-Chubby:





OKVIRNI REPERTOARNI NAČRT DRAME SNG ZA SEZONO 1968/69

SLOVENSKA DELA:

DOMINIK SMOLE: KRST PRI SAVICI
JOŽE JAVORŠEK: MANEVRI (komedija)
IVAN MRAK: MIRABEAU

SVETOVNA KLASIKA:

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET
HEINRICH VON KLEIST: PRINC HOMBURŠKI
GEORGES FEYDEAU: LA DAME DE CHEZ MAXIM

SODOBNA TUJA DRAMATIKA:

JOHN ARDEN: PLES NAREDNIKA MUSGRAVA
TOM STOPPARD: ROZENKRANC IN GILDENSTERN STA MRTVA (komedija)
EDWARD ALBEE: KOČLJIVO RAVNOTEŽJE (komedija)

PONOVITVE:

PETER WEISS: MARAT-DE SADE
BRENDAN BEHAN: TALEC

VPISOVANJE LANSKIH ABONENTOV DRAME BO VSAK DELAVNIK, RAZEN SOBOTE, OD 5. DO 18. SEPTEMBRA OD 9. DO 11.30 IN OD 16. DO 19. URE, VPISOVANJE NOVIH ABONENTOV PA OD 23. DO 28. SEPTEMBRA — V ISTEM ČASU — NA UPRAVI SNG, LJUBLJANA, CANKARJEVA 11/I.

OKVIRNI REPERTOARNI NAČRT MALE DRAME ZA SEZONO 1968/69:

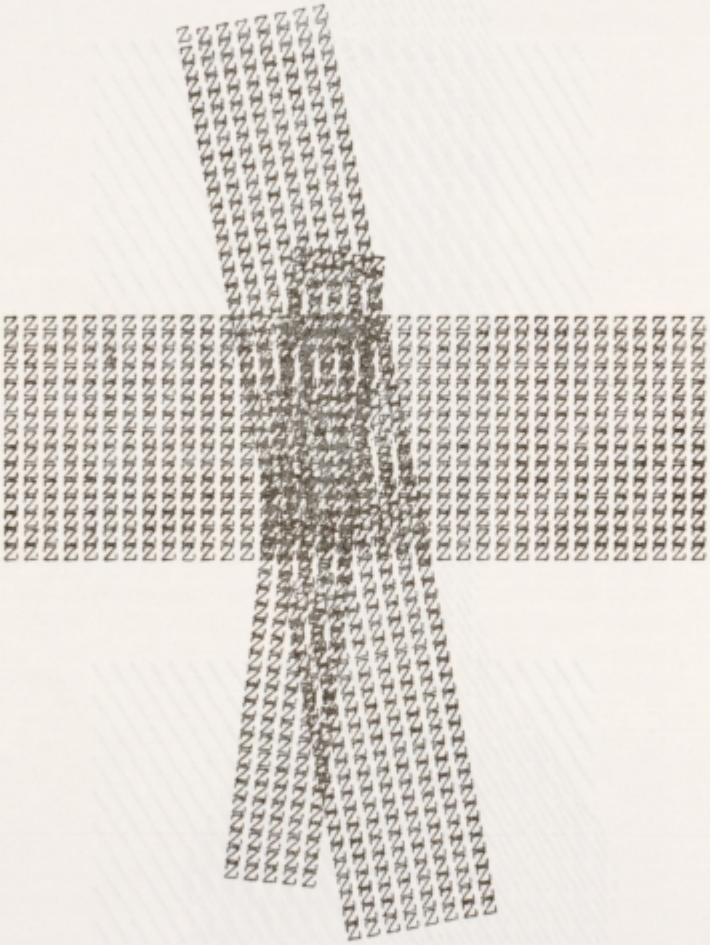
SLOVENSKA IZVIRNA BESEDILA:

DUŠAN JOVANOVIĆ: ZNAMKE, NAKAR ŠE EMILIJA...
MILOŠ MIKELN: STALINOVI ZDRAVNIKI
PETAN, JOVANOVIĆ, INKRET: HAPPENING »HLAPCI«
SMILJAN ROZMAN: ZVONOVI
FRANČEK RUDOLF: CELJSKI GROF NA ŽREBCU
PAVEL LUŽAN: KARAVANA (bralna predstava)
BRANKO MIKLAVC: POMARANČNIKOV JUBILEJ

TUJA BESEDILA:

STANISŁAV IGNACY WITKIEWICZ: ČEVLJARJI
VACLAV HAVEL: SPOROČILO
JACK RICHARDSON: SMEH POD VISLICAMI
KARL WITTLINGER: POZNATE MLEČNO CESTO?
FERNANDO ARRABAL: ARHITEKT IN ASIRSKI CESAR
EUGÈNE IONESCO: KRALJ UMIRA

BOOZOOMbabavahatayerticdagehnitforeworfitizej



OKVIRNI REPERTOARNI NAČRT DRAME SNG ZA SEZONO 1968/69

SLOVENSKA DELA:

DOMINIK SMOLE: KRST PRI SAVICI
JOŽE JAVORŠEK: MANEVRI (komedija)
IVAN MRAK: MIRABEAU

SVETOVNA KLASIKA:

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET
HEINRICH VON KLEIST: PRINC HOMBURŠKI
GEORGES FEYDEAU: LA DAME DE CHEZ MAXIM

SODOBNA TUJA DRAMATIKA:

JOHN ARDEN: PLES NAREDNIKA MUSGRAVA
TOM STOPPARD: ROZENKRANC IN GILDENSTERN STA MRTVA (komedija)
EDWARD ALBEE: KOČLJIVO RAVNOTEŽJE (komedija)

PONOVITVE:

PETER WEISS: MARAT-DE SADE
BRENDAN BEHAN: TALEC

VPISOVANJE LANSKIH ABONENTOV DRAME BO VSAK DELAVNIK, RAZEN SOBOTE, OD 5. DO 18. SEPTEMBRA OD 9. DO 11.30 IN OD 16. DO 19. URE, VPISOVANJE NOVIH ABONENTOV PA OD 23. DO 28. SEPTEMBRA — V ISTEM ČASU — NA UPRAVI SNG, LJUBLJANA, CANKARJEVA 11/I.

OKVIRNI REPERTOARNI NAČRT MALE DRAME ZA SEZONO 1968/69:

SLOVENSKA IZVIRNA BESEDILA:

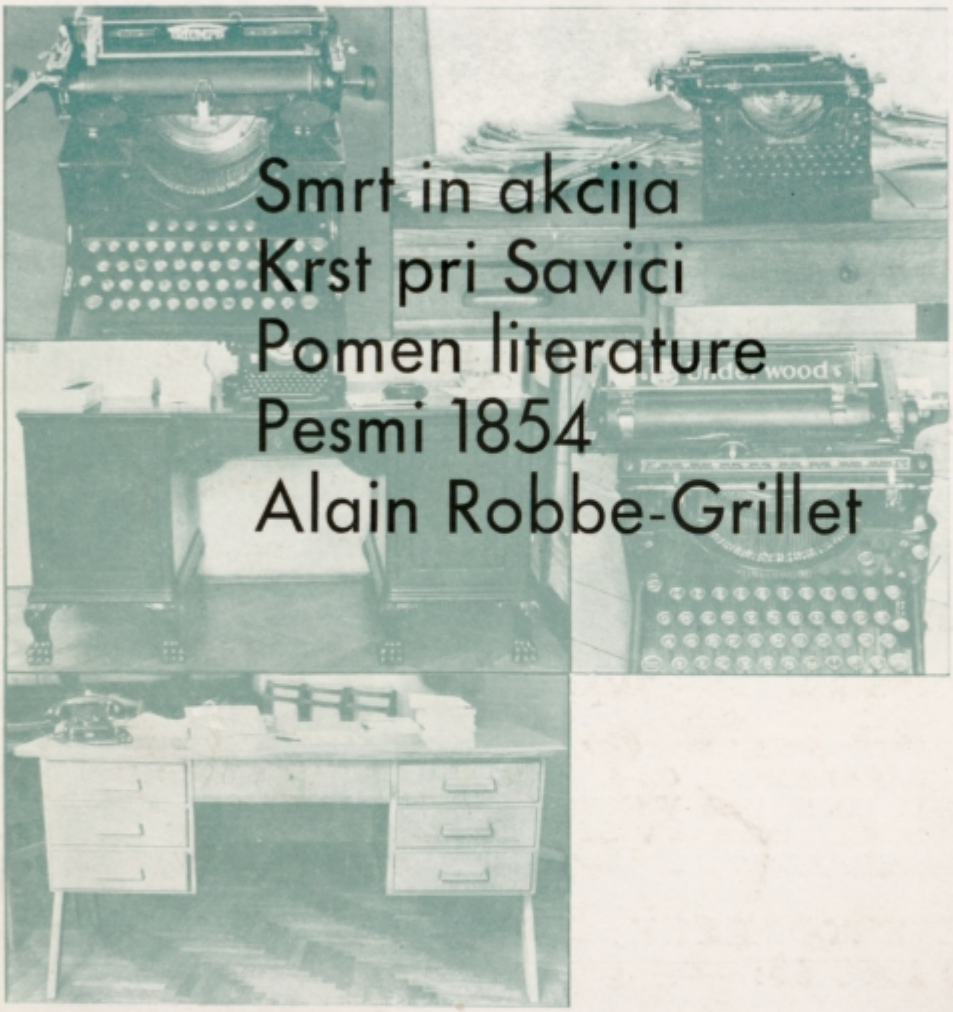
DUŠAN JOVANOVIĆ: ZNAMKE, NAKAR ŠE EMILIJA...
MILOŠ MIKELN: STALINOVI ZDRAVNIKI
PETAN, JOVANOVIĆ, INKRET: HAPPENING »HLAPCI«
SMILJAN ROZMAN: ZVONOVI
FRANČEK RUDOLF: CELJSKI GROF NA ŽREBCU
PAVEL LUŽAN: KARAVANA (bralna predstava)
BRANKO MIKLAVC: POMARANČNIKOV JUBILEJ

TUJA BESEDILA:

STANISŁAV IGNACY WITKIEWICZ: ČEVLJARJI
VACLAV HAVEL: SPOROČILO
JACK RICHARDSON: SMEH POD VISLICAMI
KARL WITTLINGER: POZNATE MLEČNO CESTO?
FERNANDO ARRABAL: ARHITEKT IN ASIRSKI CESAR
EUGÈNE IONESCO: KRALJ UMIRA

Problemi, časopis za mišljenje in pesništvo, št. 69-70

PROBLEMI



Smrt in akcija
Krst pri Savici
Pomen literature
Pesmi 1854
Alain Robbe-Grillet