

LITERATURA

POEZIJA

Jure Potokar, Tanja Košir, Ciril Bergles, Alojz Ihan

PROZA

Jani Virk, Jan Zorec, Aleksa Šušulič, Andrej Blatnik

GARCÍA LORCA

Soneti temne ljubezni

YUGOSLAVICA

Vladimir Pištalo

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Seta Knop o Adornovi estetski teoriji

Vid Snoj o poeziji Aleša Debeljaka

Matej Bogataj o Ecovem imenu rože in avangardi

Tomaž Toporišič o Beckettovih romanih

POSTMODERNI DOKUMENTI

Harold Bloom o ameriških Judih in osredotočenosti na tekst

FRONT—LINE

Matej Bogataj, Žerja Lešler, Vita Žerjal, Brane Senegačnik

1988

7



Poezija

- 3 *Jure Potokar*: Drget tišine
 6 *Tanja Košir*: Pesmi
 9 *Ciril Bergles*: Ure zorenja
 16 *Alojz Ihan*: Pesmi

194245

Proza

- 19 *Jani Virk*: Ljubezen na Dunaju
 37 *Jan Zorec*: Materina koža
 44 *Aleksa Sušulić*: Vzorednik Lobačevskega
 Kat — Ker
 51 *Andrej Blatnik*: Vlažne stene
 Pravzaprav

García Lorca

- 58 *Federico García Lorca*: Soneti temne ljubezni

Yugoslavica

- 65 *Vladimir Pištalo*: Ljubezenski manifest
 Samota
 Senci

Enciklopedija živih

- 74 *Seta Knop*: Napredek kot nazadovanje
 89 *Vid Snoj*: Veščina umiranja
 118 *Matej Bogataj*: Čez sedem let vse prav pride II
 152 *Tomaž Toporišič*: Samuel Beckett: Proza med modernizmom
 in postmodernizmom

Postmoderni dokumenti

- 176 *Harold Bloom*: Zavrženi in razbiti tabli: kulturni obeti ameriškega judovstva

Front-line

- 186 *Debeljak / Simčič / Bratož / Mokrin / Njatin / Krstič*

Uredništvo:

Esejistika: Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Stefančič jr., Darko Strajn, Zdenko Vrdiovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc, Vid Snój, Marko Juvan, Jani Virk.

Razprave: Miran Božič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

Odgovorni in v. d. glavnega urednika: Slavoj Žižek

Tajnica uredništva: Alenka Zupančič

Lektorica: Rada Lečić

Korektorica: Tinka Kos

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinec, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: ponedeljek, od 13. do 15. ure; torek, od 20. ure (Literatura)

Tekočj račun: 50101-678-47163, z oznako: za PROBLEME

Letna naročnina: 25.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 2500.— din

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74 z dne 14. 3. 1974 je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

POEZIJA

Jure Potokar**Drget tišine**

neskončen si v praznini, ki ti napolnjuje
dušo, nem in nedoumljiv kot točka na
obzorju. včasih zaradi tvojega strmega

pogleda vztrepetajo roji zvezd in takrat
razumeš, da stojiš na robu, kjer se stikata
nebo in zemlja. kakor na srednjeveškem

zemljevidu. dovolj si majhen, da verjameš
v vesoljski red, in dovolj velik, da hrepeniš
po skrivnosti zvezd, ki ji praviš samota.

nedotakljiv si kakor privid, ki ga zariše
laserska svetloba. do tebe ne prodrejo niti
razbeljeni vzkliki množice. vse bolj si bel,

odsoten in steklen. kakor oko obnemoglega
jelena na begu pred razdivjanim ognjem. nikoli
ne boš prišel dlje kot do roba, ki ga zarisuje

srebrna lunina svetloba in njen hlad, ostrejši
od razlomljene povrhnjice na zasneženem barju.
skoz goste vozle, ki jih vozla tišina, znova

vidiš tisto, kar si nekoč imel v doseg roke.

zate je gotovost samo muka, ki jo nosiš
in trpiš. nič drugega. kot marsikdaj stojiš
ob oknu, ki ni nikdar nudilo razgleda, ki ni bilo

obrnjeno v svet, ampak vate. ko z negotovo
roko gladiš od starosti tih in od pregibanja utrujen
list papirja, se vate zastrmi praznina množice

besed, ki si jim rekel pismo. zdaj nihaš več
 naslova, si zgolj nema senca, nenadno
 izpraznjeni električni naboj v spominu
 peščica ljudi, ki kolovratijo čez planjave sanj.

Vodnjak

dan za dnem, od vekomaj stojiš na robu,
 strmiš v globino in drhtiš, ko se telo
 upogne in okleva, groza, ki jo tke praznina,
 je skoraj otipljiva, židka in osladna

kot melasa. tu si ločen od vsega, nevera
 v prisotnost živega na zvezdah nad teboj
 je do bolečine presunljiva. ta osupljivi mir,
 ki se tako vabeče skriva pod zrcalno

površino, nikoli razbrazdano, razkrvavljeno
 v veslom, ki bi bilo trdnjše od dvoma,
 je vedno bližji, na pogled podoben satju,
 ki z njim čebelji roj obda strani neba.

kam? morda nazaj v svet glasov, žarečih barv
 in brstečega ponosa, nazaj do križpotja upanja
 in pravoverne vneme, ki polni pljuča in mehča spomin.

od tam, kjer se sred valujoče kakofonije povsem razločno
 in premočrtno v uho zaseka zvenki ženski smeh z odprtimi
 vokali. tak, ki ga sedaj dušijo, srkajo temačne, vselej

žejne gobe sten, in beli šum tišine. ta še najbolj.
 ko preišljuješ o brezmejni pustosti nevade
 in o globinah marijanskega jarka, kjer biva samota,
 dobro veš, da boš odšel brez sramu in nostalgije.

zgoščena krutost neizpolnjenega dneva,
 ki se vse bolj spreminja v način obstoja,
 ko se razočaranje spremeni v drsajoč

korak usode na stopnicah, ko zamolkne
 veličastje barv, ki jih je vase vsrkala
 fluidna moč spomina, ko testena noč prikljče

nizki, grozo vzbujajoči glas demona, ki ravsaja
 pod površjem tekočine v zenicah, in se pogled
 razmaže, svet pa omejijo štiri bele, hladne

stene, ki jih čez in čez prekriva zimzelen,
začutiš nikoli izrečeno, v globinah tlečo
bolečino zgodbe, ki jo vsak pozna.

zavezan si tej pokrajini, tem strugam
rek, ki jih je izsušila žeja zvezd, zavezan
upanju, njegovi negotovi trdnosti, in dvomu.

nikakršna skušnjava te ne zdrami, niti ogenj
nad obzorjem, ki je tako oddaljeno. in nemo.
sit si beganja in neizprososti mirovanja, obljub,

ki si si jih zadal, kot si zada udarec flagelant,
ko se nemir stopnjuje in se ves uglasiš z zateglim,
rezkim piskom, s katerim razpara nebo ujeda, veš, ki z njim
da je vse, s čimer še lahko trguješ, zgolj *samota*.

prej ali slej boš doumel globino razdejanja
v svoji zgodbi. tu ni več kaj storiti, če je
sploh kdaj bilo: poslušal si diktat srca in zdaj

strmiš v otožno umirjanje nihala, v presihajoči
vreclec upanja. med skrajnostma gluhoti vedno
globlje odpira svoje brezno. tu se najdeš

naslikanega na sluzavi kamen v podobi lovca
s kopjem v dlani in strahom za očmi. tu si sam,
razpet v praznini med zvezdami, ki tvorijo veliki voz,
do golega prežarjen z njihovo svetlobo.

Dotikanje

ostaja ti telo, ki se je preselilo v spomin. kot
dom nomada, ki ga z nedosegljivo vztrajnostjo
prekrivajo plasti peska. trpek, komaj še razločen,

vendar tako dokončen. štel boš, morda z nezno
budnostjo ušesa kdaj razbral zvenket kovanca po
betonu in tiho padanje snega v novembrske noči.

in sam boš v tem brezbriznem času trpkih barv,
v katerem ni prostora za ironijo, sam sred
krvoločnih vonjev iz davnine, sam in v družbi
z mislijo na dotik, ki ti ne bo nikoli več pripadal.

Tanja Košir**Pesmi**

Prvi del gradu so zasedli
potujoči pevci in igralci.
Dekleta iz skupine vsak dan
vadijo na travniku: dolga,
tanka krila spominjajo na
veje smrek, bose noge se
premikajo. Včasih jih
spremlja kontrabas: zdaj
se sliši, kot bi padali
mokri storži, zdaj kot
prestopanje, tek okorne
živali, ki se ustavi
težka od medu. Veter
izza vrta pa prinaša prah.

Iz zrna, ki sem ga dobila
na enem svojih potovanj,
je zrasel grm. Visok in ozek
je prerasel hišo. Povešeni
cvetovi na vrhu so bili kot
bele trobente in ponoči
je grm oddajal rahle zvoke,
kot da prihajajo skozi
tanke, srebrne hodnike.
Na prečno vejo so obesili
gugalnico. Ko so jo
preizkusili, je grm zamolklo
zaječal. Tako je ostal sam
ob ograji. Nekega dne, ko
je odpadel še zadnji cvet, pa
je iz grma prhnila kavka;
zvečer sta se iz bližnjega
gozda vrnila dve.

Samote se razlikujejo. Popoldne
 so bile na plitvini v vodi
 gubice: noge klavirja so se
 pogreznile v pesek, ob njem
 si sedela in drsela po tipkah.
 Nedorečena. Otipljiv občutek,
 da spletam tvoje lase.
 Prisluškovala sem: bil je dež
 in veter.

Listje nima konca. Vsaka hiša je osebna.
 To je zgodba o hiši, v katero
 so se znova naselile šoje in
 nežnost. Šoje, ki so nekoč
 posedale na njej, so z leti
 odletele in hiša se je začela
 nagibati, kot da se je pozabilo,
 da so kdaj bile. Podprli so
 stran hiše, ki se je rušila,
 jo podložili s kamenjem iz
 reke, z nežnostjo oblegali.
 Vrata so se odpirala počasi,
 kot se dolgo obrača svetla
 stran listja pred nevihto.
 Med nemirnimi sobami so
 komaj slišali, kako bije
 srce hiše. Tako ponovno
 bije srce srnjaka, ki se je
 še maloprej preutrujen od
 strahu v koraku prelomil.

V tisto sobo sem zašla, ko so bila
 na oknih deževja. Veliko ovalno
 ogledalo se je zazrlo vase, postalo
 nema površina: ob njem se je tedaj
 znašlo raševinasto oblačilo: proge
 na njem so proti dnu temnele. Sem
 in tja je preko katere od prog
 preletela prepelica in izginila.
 A poslednja, mokra, težka proga se
 ni zganila, dokler ena od sinic
 v kotu sobe ni dvignila glave:
 tedaj je na njej zanihala
 bledezelena griva drevesa.

Medved je trkal na vrata:
 Koze so na tvojem travniku.
 Ko sem prišla dol, je bilo
 že prepozno: vse so pojedle,
 že izginile, za rob gole zemlje
 je ravnokar zdrknilo sonce.
 Aprilski večer je z vetrom
 ropotal po odprtih vratih
 in oknih. Riba jih je zapirala,
 in ko sva slednjič z roko v roki
 ležali v postelji, je pomladno
 nebo poslalo zamišljene sive
 ovne. Spustili so se nad goli
 travnik in na streho. Jutro je
 postreglo s snegom.

Ciril Bergles

Ure zorenja

So dnevi,
 so ure
 posvečene zorenju.
 Takrat je svetloba svetlejša
 in so sence tako redke,
 da iz njih beže ptice in veter.
 Ob urah zorenja se obzorje
 umakne v nevidnost in pokrajina
 je kakor izpraznjena.
 Sonce se stopí v zlat oblak,
 ki bedi nad poljem in ljudmi
 kakor izgubljen sen.
 Reka gre vase
 in samo neskončen mir
 dá slutiti njeno dno.

Ob urah zorenja
 nekje zvoní
 in nekdo se prekriža
 in je tiho
 in se sklóni vase
 in je,
 kot da ga ní.

Kosec

Trave čakajo na sonce,
 upognjene od teže cvetov,
 obljube semen,
 obilja sokov.
 Gospodar reče nekaj
 o Bogu, zemlji, ljudeh.

Nabrušena kosa na tenko rezilo
 jim pade k nogam
 s težo rose, ob prvem svitu.
 In žene koso v širokih zamahih,
 s trdno roko, s silo v bokih
 in nogah.
 Dokler vse ne obleži
 v širokih redih.
 Potem razkrije redi
 in gleda,
 kako priletavajo čebele
 na mrtvo pašo.
 Odplešejo nad travami
 zadnji ples in odlete.
 Na rokah sonca in vetrov
 prehajajo trave
 v nove namene.

Jutro na domačiji

Vstane gospodar, gospodinja.
 Ob prvem svitu.
 Zagori v peči.
 Završi v loncih.
 Gospodar poklada krmo živini.
 Hodi od živali do živali.
 Na vsako položi roko,
 vsako ogovori.
 Potem zadiši iz posode
 po toplem mleku.
 Zadiši po njem vsa domačija.
 Vstane še družina.
 Vsak se najé žgancev,
 napije bele pijače.
 Gospodar naroča:
 za vsakega ima opravila.
 Začne se delovni dan.
 Utrip zemlje in človeka
 je vse bolj ubran.

Obed

Nekje zvoni poldan,
 z velikim zvonom.
 Družina sede k obedu.

Molče zajemajo
 iz globoke lončene sklede.
 To, kar jim je dala zemlja.
 Zajema gospodar s trudno roko.
 Gospodinja mu sledi, vsa vdana.
 Drugi hvalijo jed,
 z besedo polglasno, pojočo.
 Vsi so ubrani
 v ta skupni obred družine.

Potem še zahvala za obed,
 posvet o delu
 in beseda o vremenu,
 sosedih...

Kmet in zemlja

Pozna njeno rodnost.
 Kaj lahko dá njiva v laz,
 kjer so brazde plitve,
 sence požrešne,
 kaj njive na planem,
 kjer žito rodi obilo,
 obrodi debel krompir,
 dozori ajda v pozni jeseni.
 Se pomenkuje z njo,
 predno jo preorje.
 S semení poseje
 še svoje srce.
 Hodi gledat rast.
 Strah ga je
 hudih ur,
 sušnih časov.
 O njej govori z ženo,
 s sosedi.
 Nanjo misli, ko se zbudi
 sredi noči.
 Strašen je ta utrip
 zemlje v človeku.

Menjave

Zraste
 mlado drevo
 ob starem drevesu.

Jeseni
 rodi mlado drevo
 dišeč sad.
 Staro drevo
 drobne
 piškave sadove.
 Pozimi
 pridejo viharji.
 Obnemore
 staro drevo
 od njih sil.
 Mlado drevo
 se zakorenini
 globoko v zemljo
 in čaka
 na svojo pomlad.

Pričakovanje

Zdaj sta oba ubrana
 v pričakovanje
 otroka.
 Brez trdih besed
 v govorici.
 Nekam daleč od drugih.
 Včasih obstaneta
 sredi dela.
 In jo poboža po licih,
 se skloni
 k njenemu telesu
 in posluša droben utrip
 v topli temi.
 Potem govorita
 o rojstvu,
 o prihodnosti.
 In se menita še
 o rasti,
 o letini.

Upanje

Rodi se mu sin.
 Vzame ga
 v velike zgarane
 dlani.

Gre pred hišo,
Dvigne ga k soncu
in v veter,
Pokaže ga
živini.
Nese ga v skedenj
in kaščo.
Potem gre na ozare,
da ga posveti zemlji,
večni in plodni.

In domačija
je polna
novega upanja.

Hlev

Žival zateglo zamuka.
Nemir se naseli
na domačiji.
Pridejo sosedje
in vsi gremo v hlev.
Domačija sope
globoko.
Potem zadiši
po sredici telesa
in popkovini.

Žival je spet krotka
in dobra.
Obrišemo si
potno čelo.
In hlev
je poln svetlobe
od mlade živali
in toplega mleka.

Spopad

Vsak dan bliže
so bila drevesa
njivam in lazju.
Kakor v bojni vrsti,
pripravljeni za napad,

so stali tam hrasti in bukve
in gabri.
Najprej so klonili klasi
od njih senc.
Vdaja je bila tiha in grenka.
Gospodar pa je hodil
ob ozarah
in se ni mogel odločiti.
Stavil je na žito, na krompir.
Hrasti in bukve in gabri
so rasli iz njegovega srca.
Drevesa so ga prehitela.
Zdaj mečejo sence
v njegov večerni mir.

Vdanost

Utujen od dela, let,
poseda pred hišo,
v hladnih dneh za pečjo,
motri družino, sosedo,
njih delo, skrbi,
jim svetuje,
včasih modro molči.
Vse pozna,
vsega se je naučil:
rodovitnost in skopost zemlje,
menjave časov,
ljubezen, sovraštvo v ljudeh,
krotkost, divjost v živalih.
Včasih gleda nekam v daljavo,
do kamor ni nikoli šel.
Preveč je bilo zemlje v njem.
Drugič reče besedo o smrti.
Brez grenkobe.
Kot o opravlku, ki ga bo
treba še postoriti.

Bilja

Leži na parah, na rjuhi platneni,
s sklenjenimi rokami,
leseni križec, stari molek
med koščenimi prsti.

Sveče žalostno svetijo v njegov
 beli obraz. Ob vzglavju rože,
 grenkodišeče, ob vznožju kropilnik
 z blagoslovljeno vodo.
 Zvečer se zberejo sosedje.
 Posedejo krog njega, spoštljivo
 sklonjeni, polglasno govore
 o njem, ki je odšel s tega sveta,
 in je bil dober, za dom, za sosede.
 Zategel jok, za njim molk.
 Nekdo prinese vina in kruha.
 Kmalu besede postanejo gostejše.
 Potem se oglasi pesem,
 o smrti, slovesu, o domu, ki je ostal
 brez pridnih rok.
 In bedijo ob njem vso noč.
 In so vse glasnejši.
 In je vse več življenja
 ob rajnkem
 in vse manj smrti.

Vaško razpelo

Na starem razpelo
 prastari Bog.
 Molče hodijo mimo
 ljudje in živali.
 Včasih pride
 temna procesija
 s črno krsto
 in z uvelimi venci.
 Postoje in
 ga prosijo,
 naj mu odpusti,
 ker je preveč ljubil zemljo,
 zanjo sovražil
 in garal,
 k delu neusmiljeno gnal
 živali in ljudi.
 Molijo in gredo
 naprej iz vasi,
 mimo potoka,
 čez hrib.
 Prastari Bog gleda vase
 in molči.

Alojz Ihan

Pesmi

Atlantida

Moj Bog, najhuje je, kadar me ponavljaš,
kot nocoj, ura je ena in četrt, pravkar
strmim v devetstopenindvajseto stran knjige
o genih, gramofon obrača Mozartov requiem, jaz
pa se spet začenjам bati državljanske vojne
in napenjam ušesa, da bi ujel strele v
daljavi ali kaj podobnega, čeprav pri sebi
že dolgo vem, da so največje katastrofe
nezaznavne, kajti v resnici svetovi izginjajo
čisto počasi, v potapljajočih se mestih ni
nikogar, ki bi začutil pogrezanje v globino,
in tudi ko voda že slehernemu zalije nebo,
še vedno ostane dovolj sonca v spominu, in
ko voda zalije sluhovode, ostanejo vsakomur
še vedno glasovi v sanjah, in tudi pesmi in
zvoki kitar, in stoletja se noben mrtvec
ne začudi, zakaj mu ribe gnezdijo v lobanji.

Kolodvor

Ob štirih in trinajst minut popoldne sem
prišel na kolodvor, vlak naj bi pripeljal
ob pol petih, potem so sporočili, da
ima pol ure zamude, in ob štirih in dvajset
sem se usedel na klop; nekaj metrov
od mene je stal mlad pometač in v veliko
smetišnico počasi pometal cigaretno
ogorke; pometel je tri, nato je enega
izpustil, za njim spet pometel dva in izpustil
dva; nato je nepričakovano izpustil
še tretjega in jih pometel pet

zaporedoma. Napeto sem začel preštovati
ogorke in iskati ključ zaporedja;
računal sem, kombiniral, imel polno
glavo številčk, a ob vseh mojih naporih je
pometač ostajal povsem nepredvidljiv,
neulovljiv, popolnoma svoboden, in počasi
mi je začel iti na živce; zaklel sem in
opozoril soseda, kako nemarno pušča
smetar čike za seboj; sosed mi je
odgovoril nekaj o Bosancih, ki so vsi
enaki, potem nama je v živahnem klepetu
minil čas do prihoda vlaka.

Sedmi dan

Vem, šesto noč vedno pridejo dvomi in
neprijetne sanje, kajti vse je opravljeno,
vse pognano v tek, vse odločeno. In tudi Ti
si spoznal, da bodo nekoč Tvoje zvezde
kljub vsemu ostale brez svetlobe, da se
bo Tvoje sonce ohladilo in se bodo posušile
rastline, poginile živali, kajti nobeno bitje,
nastalo iz tvoje besede, ni ustvarjeno za
temno sonce in mraz, za neskončno
samoto in trpljenje, za brezizhodnost...
In ko si spoznal, da boš nekoč v vsem tem
spet ostal sam, si sedmi dan zgrožen
pograbil glino.

Seme

Ko ga dobi, je vsakomur samo tuje, sipko
seme. In ker je edino, začne sleherni
iskati zemljo, jo rahljati, zalivati.
Potem seme vzklije in zaradi njega je treba
postavljati ograje, streljati ptice,
zastrupljati... in vsak dan opazovati rast.
In se vsako noč v sanjah učiti ljubiti
njegovo dozorelost, ljubiti vnaprej, ljubiti
slepo, kajti tisti, ki jim bo obrodil kruh,
bodo ljubili kruh, in tisti, ki jim bo
obrodil kamen, bodo ljubili kamen; tisti,
ki jim bo obrodil strup, bodo ljubili strup,
in tisti, ki jim bo obrodilo sovraštvo,
bodo morali ljubiti sovraštvo.

O kirurgiji

Ze ko je kirurg napravil prvi rez, se mi je zazdelo nekaj narobe, kajti očitno so se mu tresle roke; ko pa je z električnim nožem povsem brezglavo smodil mišice, mi je postalo jasno, da tokrat moje asistiranje ne bo čisti užitek, kot sem se veselil pred operacijo s tem resnično odličnim kirurgom. Z mračnimi slutnjami sem odrinil pacientova jetra, da se je naredil prostor za kirurga. Potem je vse skupaj postalo grozljivo, kajti kirurg se je tresel in potil, kot popoln začetnik je prevezoval žolčne vode in stalno tarnal, da je verjetno prerezal napačno žilo. Potem je besen vrgel ob tla škarje, ki mu jih je ponudila inštrumentarka, začel je pošiljati k hudiču njo, potem pa še mene, ker sem menda preslabo razgrnil želodec in črevo. Čez nekaj časa je inštrumentarka začela jokati in operacija, ki je bila sicer vedno končana v slabi uri, se je zavlekla že na dve uri in pol, anesteziist je vznemirjen gledal v monitor in skrivaj naročil nove transfuzije krvi, jaz pa sem z zadnjimi močmi porival jetra tja nekam proti srcu in čedalje manj razumel, kajti kirurg je bil znan po svoji bleščeči tehniki in operacija je bila zares povsem rutinska. Potem mi je sestra izza hrbtna prišepnila, da je tik pred operacijo poklical kirurga nekdo iz državnega predsedstva in z najlepšimi besedami povedal, kako izvrsten možak je pacient, koliko je že storil za družbo, za prijatelje, za sodelavce, in da se, skratka, mnogo ljudi v predsedstvu najtopleje zavzema za uspeh operacije. Medtem je kirurg že povsem onemoglo ril po pacientovem trebuhu in ko je končno začel šivati, smo bili vsi na robu obupa. Na srečo se je pacient nekako izvlekel, in ko sva si potem z lepo sestro hladila živce v bližnji kavarni, mi je rekla, da telefonsko sporočilo na srečo le ni bilo s povsem najvišjega mesta, kajti sicer bi bila katastrofa neizbežna.

PROZA

Jani Virk

Ljubezen na Dunaju

Še dober teden nazaj sem mislil, da bom avgust lepo preživel s svojo novo prijateljico v hribih. Zdaj pa sem se stegoval skozi okno potniškega vlaka Ljubljana—Dunaj in divje mahal proti razsvetljeni železniški postaji, na kateri je stala moja prijateljica in zbegano gledala v temo. Ni me več videla, vlak je izginjal v polnočno temo in oddajal zvočne signale. Mahal sem, v prazno; pravzaprav klical na pomoč, v obupu krilil z rokama, ker me je pustila samega po svetu. Preklinjal sem sebe in svojega prijatelja, ki me je ločil od nje, ki sem jo zares ljubil.

Bilo pa je takole.

Nekaj dni pred koncem julija sem srečal prijatelja iz srednješolskih dni, ki je oprt na berglje krevsal po Miklošičevi. Razveselila sva se drug drugega in zavila v bližnji lokal. Svojo moškost sva dokazovala z, glede na opoldansko uro, pretiranimi količinami alkohola in klepetala. Pravzaprav, bolj ali manj je govoril on. Ne bo opravljanje, če rečem, da je fant veljal za velikega egocentrika (čeprav je mislil in najbrž še danes misli, da je velik literat, pa čeprav je kljub temu moj prijatelj). Povedal mi je vse, kar je v zadnjih mesecih pisal, rekel temu ali onemu ali premišljeval v trenutkih popolne pijanosti. Kimal sem, mu pritrjeval, pri tem pa ga poslušal bolj z enim ušesom. Stvari, o katerih je govoril, in ljudje, s katerimi se je družil, me nikoli niso kaj prida zanimali. Bolj sem mislil na svojo novo prijateljico, s katero sva zadnji čas preživela nekaj lepih, reči bi moral sočnih dni. Ni bila ena tistih, ki v človeku prebudi opičnjaka pa jo položi zato, da se lahko hvali naokrog. Res sem jo imel rad in nič mu nisem rekel o njej, saj bi po svoji stari navadi moje lepo, vsekakor tudi čustveno razmerje osvinjal s svojim značilnim vulgarizmom. Torej, nisem prekinjal njegovega samovšečnega monologa, in ko sem že mislil, da je povsem pozabil name, me je prijel za ramo in mi s svojo pijansko sapo puhnil v obraz:

»Ze vem, tebe bom poslal.«

Seveda nisem vedel, kaj misli. Pravzaprav se mi je zdel že hudo pijan in to njegovo gesto sem pripisoval temu. On pa je vztrajal z roko

na moji rami in ponavljaj, da me bo poslal, čeprav ni povedal, kam. Mislil sem, da bo sledila kakšna njegova neslana šala, on pa je čez nekaj časa povsem resno v oblaku alkoholnih hlapov izustil, da me bo poslal na Dunaj, in v potrdilo s pestjo udaril po šanku.

»Baha se, kot da bi bil njegov oče tovarnar ali pa on sam predsednik Izseljenske matice, pri tem pa pozimi in poleti nosi iste čevlje in vse, kar je do zdaj naredil, lahko najdem v treh ali štirih literarnih revijah,« sem si mislil.

Nisem znal skriti dvoma v njegove besede in užaljen je utihnil. Potem sem se pretvarjal, da mi je žal, ker mu nisem verjel, in nekaj časa sem ga moral obdelovati s spravljivimi in hlinjeno prijaznimi besedami, preden mi je razložil, kako me misli poslati na Dunaj. Vsake toliko je obmolknil; nekajkrat zato, da je v svojih z alkoholom prepojenih možganih sploh našel besede, ki so kaj pomenile, še večkrat pa zato, da je z zabodenim pogledom po nekaj sekund boljčal vame in na ta način nesramno kazal, da v zameno za svojo ponudbo pričakuje malo bolj opazen izraz hvaležnosti na mojem obrazu. No, pustimo to. Bistveno je, da sem v svoji pijanosti, ki ni bila kaj dosti manjša od njegove, počasi dojel, da misli resno. Mene poslati na Dunaj. Ali kot bi rekel kdo drug: Mi omogočiti, da grem namesto njega na Dunaj. Problem je tičal v njegovi nogi in mavčna obloga, ki mu je segala od stopala tja gor čez koleno, mi je ob vsakem pogledu nanjo potrjevala, da govori resnico; njegova noga je bila nepreklicno zlomljena in ta zlom ni bil kakšen navaden zlom, ampak, kot se reče, »spiralni«. Mavec naj bi imel na nogi še tri tedne, že konec tega tedna pa bi moral za dober mesec odpotovati na Dunaj, kar bi si tudi s tako nogo sicer upal, vendar pa ne sme in tudi noče. Predvsem, to je odločilno, noče. S pijačo sva ta dan resnično pretiravala in zadnje pol ure se je dogajalo samo to, da mi je on neprestano ponavljaj, da noče, da takšen nikakor noče, jaz pa sem mu govoril, naj ga to ne skrbi, in mu obljubljal, da bom šel že jaz namesto njega. Ko sva se potem razšla, mi ob zavesti, da je dan izgubljen za kaj pametnega, ni ostalo nič drugega, kot da sem do pozne noči nadaljeval s popivanjem po lokalih. In tako bi tudi najino opoldansko popivanje in najin pogovor lahko mirno pozabil kot že toliko dogodivščin in besed iz obdobja pijanskih blodenj, če naslednjega jutra, vsekakor prezgodaj, ne bi zazvonil telefon. Ja, on je bil. Kako si kaj, in tako naprej. Sva se dobro, a, in tako naprej. Si kaj bruhal, a, in tako naprej. In potem, drži, kar sva se zmenila, a. Tu pa se je zataknilo. Čeprav sem mu prejšnji dan, pijan, že povsem verjel in sva se navsezadnje zares že zmenila, sem sam pri sebi protestiral ob dejstvu, da me nekdo posiljuje z resničnostjo prejšnjega dne, ki je bil v bistvu eno samo sramotno pretirano popivanje in me je, kot se mi je zdelo, s slabostjo po celem telesu in z obupnimi bolečinami v glavi že tako grobo spominjal nase. Vprašal sem ga, kaj sva se zmenila, in čeprav se mi je skoz bolečine v glavi dejansko

svetlikalo, da sva se nekaj res zmenila, in celo kaj sva se, mi je bilo zoprno, karkoli je že bilo in glede na moje stanje prejšnjega dne zame tudi povsem nelegitimno.

»Tisto za Dunaj,« je rekel.

»Kaj je z Dunajem?« sem ga vprašal.

»Ne delaj se neumnega, na Dunaj boš šel,« potem on.

»Kakšen Dunaj, prvega avgusta grem s prijateljico po Julijcih,« jaz med zehanjem.

In nato nekaj neprijetnih trenutkov tišine. In za njimi njegov glas, vsiljiv in očitajoč:

»Poslušaj, jaz sem jim že sporočil. Ne bodi pezde, take priložnosti ne boš imel več. Pa še obljudil si. Zdaj je zmenjeno.«

Potem sem nekaj časa premišljeval in čakal jaz. In videl, da sta dve možnosti: da odložim ali pa se grem k njemu pogovorit. In se odločil, brez pravega veselja in z malo upanja, da bom kaj dosegel, za to drugo. In mu rekel, da pridem čez kakšno uro. In čez dobri dve uri res prišel.

Ko mi je potem razlagal kako in kaj, sem uvidel, da nima, kot se reče, prav nič za bregom, ampak gre dejansko za povsem prijateljsko uslugo. Edini problem je bil v tem, da je bilo njemu mnogo več do tega, da mi jo naredi, kot meni, da jo sprejemem. Torej, kulturno društvo, katerega član je bil, je imelo dobre stike z neko dunajsko, na pol dobrodelno organizacijo, ki je tujim študentom, predvsem Afričanom, omogočala poceni ali celo brezplačen študij na Dunaju. To kulturno društvo je nameravalo mojega prijatelja v zahvalo za njegovo tekanje po tiskarnah in za opravljanje raznih tajniških zadev poslati na tečaj na Dunaj. Z Avstrijci je bilo že vse domenjeno, plačal naj bi si samo pot in hrano tam dol (in tako naprej), potem pa se je zgodilo to z njegovo nogo. Tako ne more in tak noče odpotovati. In ne vidi razloga, da ne bi šel jaz, saj jim je na njegovem društvu, če že ne more on, tudi prav, da gre kdo drug, če je le zanesljiv, ker je to še vedno bolje, kot pa telefonirati gor na Dunaj in se opravičevati, da ni v teh krajih nikogar, ki bi hotel zastopj priti k njim; pri tem, da je njihova prijaznost vredna več tisoč šilingov. In tako naprej in tako naprej. Zadržano sem sprejemal njegovo govorjenje, hkrati pa sem se vedno jasneje zavedal, da je priložnost res dobra, pravzaprav odlična, in da me od nje odvrča predvsem ali celo samo moje razmerje z žensko, kakršne še nisem imel. Tuhtal sem, če naj mu povem, zakaj se njegovega predloga ne veselim prav posebno, vendar me je občutek, da bo moja izpoved razumel kot pomanjkanje moštosti (in v tem bi bilo nekaj resnice), odvrnil od tega. Več ko je govoril, manj sem se mu izmikal in nazadnje sem se zalotil, da se ne izmikam več, ampak mu postavljam že povsem konkretna vprašanja, kako, kje in kdaj na Dunaj. To je razumel kot mojo privolitev, čeprav sem mu neprestano dopovedoval, da bom še razmislil.

»Ne bodi pezde,« mi je govoril. Zanj je bilo že vse urejeno. Opravljeno. Zmenjeno. Zavrtel je celo neko številko in javil meni seveda neznanemu človeku iz njihovega društva, da »ni treba klicati gor«, ker »gotovo pridemo«.

Ko sem odhajal od njega, nisem bil prepričan, da se vse to dogaja po moji volji.

Se mnogo manj pa sem bil v to prepričan, ko sem za sabo zaprl vrata praznega kupeja. Brleča luč je bila prešibka, da bi lahko bral, če pa sem gledal skozi okno, je vame strmela moja zbegana, prestrašena podoba, ki jo je tu in tam s šipe zbrisal snop luči nasproti prihajajočega vlaka ali avtomobila, čakajočega na železniškem prehodu. Bil sem sam. Zmeden od zavesti, da me vsak udarec koles ob tračnico še bolj oddaljuje od nje, zmeden ob dejstvu, da sem se spustil v nekaj, česar si navsezadnje sploh nisem želel, in še bolj zmeden ob občutku, ki je postajal vedno močnejši, da je že prav tako in naj se zgodi, kar se bo pač zgodilo. Odprl sem pločevinko piva, si zvil cigaret, ga pokadil, pa naslednjega, pa naslednjega, odprl novo pločevinko, zagrizel v sendvič, ki ga je pripravila ona, si žvižgal, se presedal, skratka, počel vse mogoče, da bi v kupeju ustvaril atmosfero domačnosti; ni mi uspelo. Čutil sem, da je zrak okrog mene tuj, da se ta tujost začenja takoj za linijami mojega telesa, da mi vdira skoz obleko in pronica noter v kožo. Karkoli sem začel premišljevati, se je čez nekaj časa spremenilo v nepovezано preskakovanje in se razpršilo. Potem sem samo še strmel predse, povsem izgubil občutek za čas in bil na jugoslovansko-avstrijski meji že tako otopel, da je avstrijski carinik, očitno misleč, da sem narkoman, odšel po psa, ki pa v mojem kupeju ni prav nič zavohal, vsaj nič takega ne, za kar je bil izurjen. Ko sta odšla, je vlak še nekaj časa stal na postaji. Nihče ni vstopil na novo, sezul sem čevlje, si z obeh vrst raztegljivih sedežev naredil udobno ležišče in kmalu nato, še preden je vlak pripeljal na naslednjo postajo, zaspal.

Zbudili so me glasovi na hodniku. Odprl sem oči, bilo je že svetlo, pogledal sem na uro, kazala je nekaj pred pol šesto. Vlak je stal na lepo urejeni postaji, še precej ljudi je čakalo, da bo vstopilo vanj. Pretegnil sem se, si obul čevlje, poravnal sedeže in kmalu so se, kot sem pričakoval, odprla vrata mojega kupeja. Vstopili sta mama in hčerka, prva stara kakšnih štirideset in druga kakšnih dvajset. Prijazno sta pozdravili z »Guten Tag« in jaz sem seveda odzdravil s »Tag, Tag« in se jima nasmehnil. Oblečeni sta bili v narodni noši, s sabo sta prinesli hlad svežega jutra. Predvsem štiridesetletnica je neverjetno poživljajoče vplivala name. Imela je krasno, mehko in razkošno postavo. V pasu je bila njena noša z gumbi stisnjena ob telo, nad njim pa so se razširjale previsne obline, brezhibne, sočne, nesramežljive, in mi jemale sapo. Vsake toliko sem pogledal proti njej; očitno je to pričakovala in vsak moj pogled prestregla z rahlim smehljajem, na katerega sem odgovoril

s prijaznim, bedastim kimanjem, kot da bi jo vsakič zagledal prvič in ji s kimanjem voščil dober dan. Njena hči je mirno brala, očitno je moja prisotnost ni vznemirjala, saj sploh ni pogledala čez knjigo: ne sramežljivo, ne radovedno, ne ošabno. Čeprav je bila lepa, prav ljubka, mi je bilo to prav, saj sem se lahko tako bolj brezskrbno posvetil ogledovanju njene mame, ki je v meni resnično prebudila veselje do življenja; pa še do česa. Očitno ji je prijalo, da si jo ogleduje nekdo, ki bi bil po letih in mogoče tudi drugače dober za ljubimca njene hčerke. Če nekaj časa nisem pogledal proti njej, je sama poiskala moj pogled, kar sem seveda začutil, in se mi nasmehnila. Bil sem zbeغان, nisem vedel, če naj si to razlagam tako, kot bi si želel. Njen smehlaj je postajal vedno bolj domačen in obetajoč in čakal sem, da me bo ogovorila. Pravzaprav pričakoval, da bo do tega neizogibno prišlo. Nenadoma pa, vlak se je ravno približeval majhni postaji, sta vstali, prijazno pozdravili in odšli iz kupeja. Bil sem osupel, gledal sem za njima po hodniku, hodili sta proti izhodu, gledal sem samo neverjetne, sočne boke štiridesetletnice, zaradi katerih bi bil pripravljen oditi peš naprej na Dunaj. Ne, ni se obrnila, izstopila je in skozi okno sem videl, kako je skupaj s hčerko izginila za majhno zgradbo železniške čakalnice. Bil sem razočaran. Tuhtal sem, če bi sploh lahko kaj naredil, da bi se končalo drugače, in nenadoma sem začutil, kako daleč, zares daleč je zdaj moja ljubljanska prijateljica, ob kateri v vseh mesecih najinega lepega poznanstva niti za hip nisem zares pomislil na kakšno drugo žensko.

Nekaj po sedmi je vlak zapeljal na dunajski Südbahnhof. V žepu sem poiskal listič z naslovom, na katerem bi se moral javiti, in s svojo slabo nemščino zavil v pisarno za informacije. Uslužbenka mi je nekajkrat počasi in potrpežljivo razložila, na kateri tramvaj bo treba in kako prestopati in kje izstopiti, če hočem v prvem okraju najti Ebendorferstraße. Pred postajo sem zbeغانo ugotovil, da številka tramvaja, na katerega bi moral vstopiti, pelje v obe smeri in šele po nekaj poskusih sem našel Avstrijca, ki je bil pripravljen razumeti mojo slabo nemščino.

Na tramvaju sem potem napeto poslušal glas, ki je med šumenjem donel iz zvočnikov in izgovarjal imena postaj. Uspelo mi je skočiti ven na pravi in zamenjati tramvaj in po nekajminutni negotovosti sem izstopil na Schottenringu, pred univerzo, dve ulici za njo pa naj bi bila Ebendorferstraße.

In je tudi bila. Tam sem torej našel ljudi, ki naj bi mi na Dunaju omogočili brezplačen tečaj in prenočitev. Z menoj so bili izredno prijazni, prave dobričine, obrazi so jim kar žareli od veselja, ker so spet lahko komu pomagali. Natančno so mi razložili, kje me čaka prenočišče, mi dali kartonček, s katerim naj bi hodil na tečaj nemščine, in za povrh mesečno vozovnico za metro. In potem »Auf Wiedersehen, tschüss«, če boste pa še kaj potrebovali, se kar oglasite pri nas.

Z lepim, prostornim metrojem sem se odpeljal v četrti okraj. Brez posebnih težav sem našel hišo, v kateri je bila zame že pripravljena soba. Velika lesena vrata so bila zaklenjena, pozvonil sem, in čez nekaj časa mi je prišel odpret mlad simpatičen Avstrijec v opankah. Razveselil se me je kot starega znanca, in potem ko je videl, kako je z mojo nemščino, svoje veselje izrazil v angleščini, češ, čakali smo te, lepo, da si prišel, počuti se kot doma, in tako naprej. Odpeljal me je po hodniku in potem gor po stopnicah v tretje, najvišje nadstropje prostorne trinadstropne hiše, ki je bila nekdanj gotovo v posesti kakšnega precej premožnega meščana. Lesene stopnice so bile široke, v vsakem nadstropju je bila na sredi velika soba, nekdanj verjetno salon, zdaj pa čitalnica in prostor za vsakršna družabna srečanja študentov. Nikogar nisva srečala, le v tretjem nadstropju je majhen Latinoameričan (za katerega sem domneval, da je Mehičan, in ki je, kot sem izvedel kasneje, tudi bil Mehičan) listal časopis v fotelju in pozdravil z gibom roke in nasmehom. Franz, tako je bilo namreč ime Avstrijcu, je pred mano s svojimi opankami pridrsal do sobe na koncu hodnika. V vratih je že tičal ključ, samo zaobrnil ga je in me potrepil po rami, češ, vstopi, to je zdaj tvoja soba. Še povedal, kje ga lahko dobim, če bom kaj potreboval, in odšel.

Soba je bila velika, z dvema posteljema in omarama, z veliko pisalno mizo na sredi in s tremi okni. Eno, tisto na steni levo od vrat, je gledalo proti modernemu bloku, skozi drugi dve pa je bilo videti starejšo zgradbo. Na spodnjih oknih so bile rešetke, pritličje je imelo nov siv preplesk, tri nadstropja nad njim pa so imela očitno še prvotnega, težko bi rekel, ali bolj rjavkastega ali sivkastega, vsekakor pa že zelo starega. Nekaj časa sem si ogledoval nasproti stoječo hišo in premišljeval, odkod vznemirjenost ob pogledu nanjo. Šele kasneje, ko sem prtljago že porazporedil po omarah in si izbral posteljo, sem videl, da so slepa okna brez pravega reda pozidana po posameznih nadstropjih in da daljše opazovanje te nesimetrije vzbuja v gledalcu občutek, da se hiša čudno nagiba, da ji nekaj manjka, da se bo na nekaterih predelih zdaj zdaj sesedla vase. Zagrnil sem zavese in stopil do Franza. Eno sva pokadila, povedal mi je, da je študent, doma s podeželja, in da je te počitnice honorarno zaposlen kot nekakšen upravnik doma, torej hiše, v kateri sva se nahajala, kar ni kaj posebno zahteven posel, saj je večina stanovalcev Avstrijcev, ki preživijo počitnice seveda doma ali kjerkoli že, tako da ostane v domu čez poletje manj kot deset ljudi in jih je z nama vred trenutno samo osem: torej midva, dva črnca, dva Alžirca, en Peruanec in tisti Mehikanec iz čitalnice. Potem mi je razkazal še skupne prostore v hiši, mi v kuhinji pokazal, katero posodo lahko uporabljam in na kateri polici v hladilniku imam lahko spravljene svoje stvari, mi dal še ključ od vhodnih vrat, da mi ne bi bilo treba vsakič zvoniti, pa tudi, ker se zgodi, da kdaj ni v hiši nikogar, in

zahvalil sem se mu z »Danke, Franz!«, se poslovil s »Tschüß, Franz« in odšel na potep po mestu.

Kljub dopoldanski uri so bile ulice polne turistov, Japoncev, ki so tekali naokrog in vsakih deset metrov naredili fotografijo, Arabcev s kopicami žensk in otrok, Italijanov, ki so vpili, tudi če so se pogovarjali na pol metra, Američanov, ki si jih spoznal po njihovi bahavi hoji, brez vsakršne elegance, tu in tam kakšne skupinice Poljakov, ki so se plaho ozirali naokrog, pa še kopica drugih, belih, črnih, rumenih, mešanih, čistih, umazanih; vsi so neutrudno brzeli po Dunaju in niso točno vedeli, kaj naj naredijo, da bi od Dunaja odnesli čim več. Naj tečejo po Kärntner StraÙe, naj sedijo v Burggartnu ali v Stadtparku ležijo na travi ali hodijo gor in dol po razstavah v Alte ali Neue Hofburgu ali naj se usedejo v kočijo in pustijo, da jih konji med mahanjem z repom, prdenjem in spuščanjem fig popeljejo po prvem okrožju?

Nekaj ur sem vztrajno hodil po centru znotraj Ringa, in ko so se začeli ponavljati isti parki, iste hiÙe, iste cerkve, isti koÙi za odpadke, isti kipi in napisi nad trgovinami in javnimi hiÙami, sem zavil proti Heldenplatzu, med potjo v trgovini kupil nekaj hrane in se potem na Heldenplatzu zleknil po travi, utrujen od prehojenih kilometrov in zadovoljen ob spoznanju, da me Dunaj s svojim pravim in pocukranim bliÙcem ni prav nič prestraÙil. Kot že nekajkrat v velikih mestih se mi je zgodilo, da so se mi vse stvari zdele že znane, še slabše, da so dolgočasen posnetek nečesa, kar sem že videl ali doživel. In da je edina posledica ponovitve, da mesta zgubljaajo svoj čar in da me od hoje bolijo noge. Za hip sem pomislil na svojo ljubljansko prijateljico, mnogo več kot samo običajno prijateljico, in začutil sem, da se je nekje v meni sprožila majhna bolečina, topa in kratka, in se kmalu zatem razpustila v gmoti ravnodušnosti, kakršne do nje nikoli nisem in tudi nisem hotel čutiti, ki pa me je tako obvladovala, da se nisem vznemiril, ker je bil spomin nanjo tako tanek in brez čustev. Jedel sem svoj sendvič in ravnodušno gledal naokrog. To mi je zadoÙčalo.

Na poti domov sem kasneje kupil nekaj angleÙkih revij in eno nemÙko, tako bolj za nepismene. Še preden sem plačal, sem se spomnil, da sem prijateljici obljubil, da ji že takoj prvi dan pišem. Vendar nisem kupil razglednic.

»Jutri ali pojutrišnjem,« sem si rekel, »menda mi bo takrat ja že kaj bolj dolgčas.«

Hoja po asfaltu mi je razbolela podplate, in ko sem se v domu vzpenjal po tekoči preprogi na sredi stopnic, sem čutil pravo olajÙanje. Mehičan je v mojem nadstropju še vedno (ali pa spet) bral časopise in povabil me je, naj prisedem. Če znam špansko ali francosko, me je vpraÙal v polomljeni nemÙcini. Priznati sem moral, da skoraj nič, in ga v podobno polomljeni nemÙcini vpraÙal, kako bi bilo z angleÙçino ali italijanÙçino. In on, da slabo, in tako naprej. Pa je potem vseeno ðlo.

Z mano se je pogovarjal v španščini in je to, kolikor je pač znal, ponovil v nemščini in nekaj celo v angleščini, jaz pa z njim v mešanici italijanščine, nemščine in angleščine, pa sva se nekako razumela. Ime mu je bilo Garcia, bil je iz Mexico Cityja, dve leti naj bi skupaj z bratom študiral violino v Bruslju, eno leto v Parizu, pred kratkim pa je prišel na Dunaj, ne vem, ali nadaljevat ali ponovno poskušat. In da sedi po cele ure na tem fotelju, ker je njegov sobni kamerad Albert iz Konga precej vzkipljiv zamorec, ki zjutraj potrebuje mir, ker spi, od desetih do dvanajstih zato, ker posluša zamorsko glasbo, od enih do treh zato, ker spi po kosilu, kasneje pa zato, ker študira. In ta Albert naj bi bil povsem nemogoč, čeprav je po srcu čisto dober in sicer misli, da sta z Garcio odlična kamerada.

»Sicer pa ti ga lahko predstavim,« se je zasmel mali Garcia in navil radio, ki se ga je prej komaj slišalo, precej bolj na glas.

In res, čez nekaj trenutkov je skozi vrata ob stopnicah med kričanjem pridrvel zamorec z brisačo okrog pasu, tekal je gor in dol, nekaj neznosno vpil v francoščini, česar nisem razumel (razbral sem le, da med drugim kliče tudi Franzovo ime), in božjastno zavijal z očmi. Potem je pritekel do naju, ugasnil radio, kričal na naju in pri tem mahal z rokama. Če ne bi videl Garcievega ravnodušnega obraza, bi se ga bil zares ustrašil. Ne da bi nehal kričati, je nato oddivjal v svojo sobo in za sabo zaloputnil vrata.

Garcia se je zarežal proti meni.

»Vedno je takšen, če ga zbudim po kosilu. Še od doma je navajen, da opoldne zopicami spi pod drevesi.«

Najin pogovor se je nadaljeval in kasneje me je Garcia povabil, naj grem z njim na Kärntner Straße, kjer s tremi kolegi vsako popoldne igrajo za denar latinoameriško glasbo. Bil sem utrujen od pešačenja in sem odklonil. Zato pa sva se zmenila, da me bo zvečer peljal v lokal, v katerem se, kot je rekel Garcia, dobi »najboljša tekila na Dunaju«. Poslovila sva se in šel sem v sobo. Zleknil sem se na posteljo in listal revije. Ko se mi je že dremalo in sem bil vsaj na pol poti do spanca, je nekdo potrkal. Kaj sem hotel, pokrtil sem se čez gole noge in spodnjice in zavpil »ja, naprej«. Počasi so se vrata odprla in noter je plaho pokukala zamorska glava, mnogo manj črna kot Albertova; pravzaprav bolj rjava kot črna.

»Spiš,« je previdno rekel zamorec med vrati, »bom prišel kasneje.«

»Ne, ne, samo ležim, kar naprej.«

Toda on je še vedno previdno stal med vrati.

Se enkrat sem ga povabil na moč prijazno:

»Naprej, naprej,« in mu tudi namignil z roko.

Opogumil se je in res vstopil, vendar je obstal sredi sobe. In me gledal.

»Sem te prišel pozdravit,« je rekel potem v slabi nemščini.

»Gut, prima, znaš mogoče angleško?«

Ja, znal je angleško. Ko je spregovoril, se je krčevitost in nesproščenost, s katero je prej iskal in izgovarjal nemške besede, sprostila v vljudno angleško klepetanje. Je slišal, da ima novega soseda, pa je prišel pozdravit in se predstaviti. Upa, da me ne moti, in tako naprej.

Ponudil mi je cigarete Marlboro, poljske izdelave.

»O, poljske,« sem se začudil. »Kje pa si jih dobil?«

Potem mi je uglajeni Samuel iz Etiopije povedal, da je pred dvema mesecema prišel iz Poljske, kjer je magistriral na strojni fakulteti. S sabo je torej na Dunaj prinesel magisterij in vso prtljago in še ducat škatlic Marlbora, in ker kadi le tu in tam, še niti pol zaloge ni pokadil. Ja, in doma ga ni bilo že več kot osem let, odšel je tisto leto, ko se je zamenjal režim, prišel je slabši, vendar ne ve točno, koliko slabši, saj mu od doma nikoli niso (so že vedeli zakaj) pisali, kako v resnici živijo, na Poljskem pa je o svoji domovini mnogo več kot iz časopisov zvedel od maloštevilnih eritrejskih in še bolj maloštevilnih etiopskih študentov, ki so znali pametno govoriti o vsem skupaj. Skrbí ga, strašno rad bi že šel domov, pa kakorkoli že je tam, vendar bo prej na Dunaju še doktoriral.

Govorila sva še o tem in onem, čudil sem se njegovim preudarnim besedam in njegovemu temperamentu ki je bil povsem drugačen od tistega ameriških črncev in od tistega, kakršnega je utelešal Albert in za katerega sem mislil, da je podoben pri vseh temnopolnih Afričanih. Samuel je bil uglajen, nevsiljiv govorec in pozoren poslušalec in najin klepet je prekinila šele lakota. Odšla sva v kuhinjo, kjer je Samuel na hitro pripravil nenavadno jed (popražen narezan krompir, hrenovke, kumare, vse skupaj prelito z jogurtom); skupaj sva pojedla, nato pa odšla vsak v svojo sobo.

Ulegel sem se v posteljo, zadovoljen, ker sem v domu našel dobro družbo, in prespal nekaj poznopoldanskih uric.

Ko sem se zbudil, je bilo v sobi že skoraj povsem temno. Odgrnil sem zavesi iz težkega blaga, s katerima sem si dopoldne zastrl pogled na ulico in nasproti stoječo hišo. Zunaj je bilo malo bolj svetlo, vendar je že padel mrak. Za nekaterimi okni čez cesto so gorele luči. Pogledal sem po svoji veliki sobi, iz temnih kotov je vame pronicala tesnoba. Obrnil sem stikalo, vendar svetloba ni pregnala tesnobe; ta je postala samo bolj jasna in ostra. Vame so se spet vračali občutki, ki sem jih zapustil na ljubljanski železniški postaji. Pogledal sem na hodnik in stopil do družabne sobe; nikogar ni bilo tam, povsod za vrati je bila tišina. Vrnil sem se v svojo sobo in hodil po njej od stene do stene. Potem sem odprl okno in se zagledal v hišo čez cesto. Skozi nekatera okna se je slišal klepet, prepir ali otroško vpitje, drugje so ljudje mirno sedeli ali tako kot jaz gledali ven. Spet drugje ni bilo videti nikogar ali pa je bila tema. Med rumenkasto in belo razsvetljenimi okni pa sem nenadoma zagledal motno vijoličasto svetlobo, ki je nevpadljivo in neenakomerno pršla med dvema slepima oknoma. Gledal sem tja in

zazdelo se mi je, da vidim obris mlade ženske, ki igra klavir. Ja, in čez nekaj časa sem res med šumi, glasovi in melodijami razbral nežno glasbo s klavirja, jo za hip izgubil, pa spet zaslišal. Toni so mehko padali vame in prebujali čustva, čutil sem, kako se tesnoba razblinja in umika topli brezmejni svetlobi. Gledal sem proti ženski, ki je igrala in se stapljala z motno vijoličasto svetlobo, tako da sem njene gibe bolj čutil, kot videl, in si njen obraz bolj predstavljal, kot ga videl.

Nekdo je potrkal na vrata in me zmotil v mojem zasanjanem opazovanju. Odprl sem, bil je Garcia. Pravkar se je z violino v roki vrnil s Kärntner StraÙe.

»Buenas noches, amigo! Greva na tekilo!«

»Ja, seveda, amigo, greva na tekilo.«

Odnesele je violino v svojo sobo in odÙla sva na ulico, proti metroju.

»Vedno se peljem zastonj.« mi je potem med voÙnjo s ponosom povedal mali Garcia. »Se nikoli me niso dobili, naturalmente. Garcia je zvit in hiter. Zavoha kontrolorja, ne skrbi, jim bova že uÙla.«

Nisem mu povedal, da so mi dali mesečno vozovnico.

Garcia me je pripeljal v lokal, v katerem so bili skoraj sami Latinoameriçani. Pri vsaki mizi je bil kdo, ki ga je Garcia poznal. pozdravljali so ga in mene, hola extranjero, jaz pa sem odzdravljval, hola, hola, hola. Potem sva našla skoraj prazno sobo, pravzaprav plesiÙe, se usedla, naročila tekilo in klepetala. Na majhnem privzdignjenem odru sta dva črna Ameriçana igrala na bobne in kitaro močne ritme. Nenadoma, sredi pogovora, je Garcia odneslo na plesiÙe. V transu je soliral po njem, z noter obrnjenim pogledom, z blaženim smehljajem čez cel obraz; z rokama je vsake toliko zaploskal takt in cepetal po plesiÙu, mali Garcia, tako da so redki gostje v najinem prostoru prekinili svoje pogovore in spremljali solo majhnega norega Mehiçana. Edino črnca sta še naprej igrala s povsem nespremenjenima obrazoma, očitno blago zadrogirana in potopljena v ritem svoje glasbe. Zunaj trdih, hripavih, lajajočih zvokov kitare in zamolklega divjanja bobnov svet zanju ni obstajal.

Ko se je Garcia vrnil k mizi, sva nazdravila s tekilo, ki jo je med njegovim transom prinesel natakár. Kozarec sem nesel k ustnicam, Garcia me je med smehom prijel za roko.

»Ne tako, amigo.«

In mi s kretnjo namignil, naj ga opazujem. S kroÙnička, za katerega res nisem vedel, zakaj ga je natakár prinesel, je vzel limonino rezino, jo potresel s soljo, jo v ustih požvečil in nato zalil s tekilo.

»Tako, amigo.«

Ponovil sem za njim. Mmm. Bilo je dobro. Naročil sem še eno. In potem še eno. In še eno. In še eno. Garcia pa me je samo gledal in se smejal. ZadoÙçala mu je ena tekila.

Domov sva se odpravila že precej po polnoči in metro ni več vozil. Pešačila sva po praznih dunajskih ulicah in le tu in tam naletela na kakšno izrabljeno prostitutko, ki je moledovala za deset minut.

»Takšnih se izogibaj,« mi je rekel Garcia. »Če že ne moreš brez tega, pojdi rajši v bar.«

Jaz pa sem si želel samo spati. Sam v svoji postelji, čeprav dunajski. Čim dlje in čim bolj trdno. Prespati vse vtise in spočiti od asfalta razbolele noge. Še precej časa sva morala hoditi, preden sem to res lahko naredil.

Zjutraj sem zaspal. Zamudil začetek tečaja nemškega jezika. In to brez slabe vesti.

»Jutri bom vse nadoknadil,« sem pomislil in odšel vprašat Franza, kam bi se lahko odšel kopat.

»Na Donauinsel,« mi je svetoval Franz in mi na načrtu mesta, ki so mi ga prejšnji dan podarili moji dobrotniki na Ebendorferstraße, pokazal, kako najhitreje pridem tja.

»Hvala Franz, tschüß,« sem rekel in odšel na postajo metroja.

Z linijo U 1 sem bil v slabe pol ure na Donauinslu. Spustil sem se po železnih stopnicah in že sem bil na ogromnem peščenem nasipu, na katerem se je trlo ljudi. Plaža, če bi sploh lahko govoril o plaži, je bila odurna. Za oreh velik pesek je smrdel po strojnem olju in postani vodi, na betonskih blokih in ploščah so se drenjali predvsem mlajši ljudje ali družinice in čakali na pripeko, ki jih bo scvrila, da ne bodo videti nič slabši kot njihovi kolegi ali znanci, ki si kaj takega lahko privoščijo na španski obali, ob Jadranu ali v Grčiji.

Ulegel sem se na betonski blok in si prisegel, da ne bom šel plavat v sivkasto, ničemur podobno vodo. Opazoval sem prsato najstnico, ki se je, zgoraj brez, dober meter pred mano neprestano obračala naokrog in se mazala s kremo. Kamorkoli že sem hotel pogledati, vsak pogled je na koncu zaneslo proti dlakam, ki so silile iz očitno pretesnega spodnjega dela njenih kopalk.

Nisem se mogel premagati, kot kak idiot sem ji začel v podplate metati majhne kamenčke. Zabaval sem se, ko sem opazoval trzanje njenih prstov in premikanje nog. Šele čez nekaj časa je ugotovila, da je ne nadlegujejo muhe, ampak ji nekdo meče kamenčke. Usedla se je, skrčila noge, prsi brezsravno naslonila na kolena in me izzivalno pogledala.

»Kaj hočeš?« je vprašala.

»Kaj, kaj? Nič.«

Res nisem hotel nič? Ne bi rekel.

Seveda, takoj je ugotovila, da nisem Avstrijec.

»Od kod pa si?«

Premalo atraktivno se mi je zdelo govoriti resnico.

»Iz Nove Zelandije.«

»Ah, iz Nove Zelandije.«

»Ja, iz Nove Zelandije,« jaz njej še enkrat povsem prostodušno.

Krasno je bilo gledati jo hkrati v obraz in prsi. Oboje je bilo enako privlačno.

Nato ona meni v na srečo ne preveč dobri angleščini »Kaj pa delaš na Dunaju, koliko časa pa boš tu« in tako naprej, jaz pa njej v angleščini z domnevno novozelandskim naglasom (še danes ne vem, kako bi se to slišalo v resnici) same laži, povsem samozavestno in brez kakršnekoli slabe vesti in ona, medtem za dva premika z zadnjico bližje k meni, »ah, tako, krasno, a res«, vse to med obetavnim nasmehom in približevanjem, in to do trenutka, ko sta od nekod prikolesarila dva mršava, meni predvsem tisti trenutek neskončno odvratna dvajsetletnika z ogromnima glavama in z zalisci rock pevcev iz šestdesetih let.

Potem pa onadva njej neprestano »gremo v vodo, gremo v vodo«, ona pa nekaj časa »später, später«, dokler se ni naveličala, mi rekla »bye, bye« in odšla z njima v vodo.

Nekaj časa sem mislil, da še ni vse izgubljeno, čeprav so bile njihove vodne igre nekam radožive, potem pa sem videl, kako je tisti balonoglavc, ki je bil ob vsej odvratnosti svojih izstopajočih reber, redkih zalisc na ogromni glavi tetoviran mimo mozoljev svoje desne rame, torej gnusnejši balonoglavc, priplaval do nje in ji, meni nič tebi nič, izsilil francoskega.

Bil sem ogorčen, odvratno se mi je zdelo, da se ženska, ki mi je bila čisto všeč in sploh ni bila slaba, mimogrede takole speča z nekim popolnim odvratnežem, pri tem da je imela dobesedno na dosegu roke povsem sprejemljivega, simpatičnega, inteligentnega fanta, kot sem mislil o sebi. Odšel sem z Donauinsla in se, ker je priložnost padla v vodo, tako rekoč splavala po vodi, s hinavsko nostalgijo spomnil svoje ljubljanske prijateljice in sklenil, da ji ta dan prav gotovo pišem.

Na poti proti domu sem res kupil nekaj razglednic in znamk in kasneje sem v sobi napisal sentimentalno kartico, sentimentalno verjetno zato, ker je bila prej posledica neuspeha in slabe vesti kot pa pravih čustev do nje. Pisal sem jih nekako takole:

»Moja najdražja!

Med obrednimi molitvami Navaji izdelujejo peščene risbe. Delajo lahko le z desno roko. In tako ti tudi jaz, z upanjem na tvojo ljubezen in, ne pozabi, zvestobo med premišljevanjem o tebi pišem z desno roko. Kako si? Jaz neprestano mislim nate. Težko mi je, pa upam, da bo že nekako. Vsaka stvar na Dunaju bi imela zame čisto drugačen pomen, če bi bila ti z mano. Tako pa je vse skupaj en sam dolgčas. Kako naj se veselim vseh teh lepot, ko pa si me ti razvadila s svojo. Tisoč poljubov ti pošiljam, saj veš kam vse.

P. s.

«Povedali so mi, da je dunajska pošta nemarna in počasna. Naj te ne skrbi, če kdaj več dni ne bo pošte. Lahko se tudi izgubi. Mislim nate.»

Besedilo ni bilo iskreno, v pripisu pa sem se preprosto zlagal. Na kartico sem napisal datum prejšnjega dne in jo s slabo vestjo, vendar z zavestjo, da je bolje tako kot nič, odnesel v poštni nabiralnik. Potem sem se vrnil v dom, si skuhal špagete, jih potresel s prepraženim česnom in pojedel svoje kosilo; če se takšni, zame sicer zelo okusni in nadvse poceni hrani sploh lahko reče kosilo. V kuhinjo je prišel tudi Albert in me prijateljsko pozdravil. Omenil sem, da sva se videla že prejšnji dan, vendar o tem ni nič vedel.

«García ima prav,» sem pomislil. «Ubogi Albert verjetno v spanju po kosilu res sanja, kako z opicami spi pod kakšnim afriškim drevsom. In če ga zbudiš, svet dojema tako, kot se kaže opicam v sanjah.»

Sicer pa se mi je zdel Albert kar bister. Študiral naj bi, nisem ga povsem razumel, sociologijo ali antropologijo ali, če je to sploh možno, socialno antropologijo. Nekaj časa sva se lepo in pametno pogovarjala, potem pa je začel Albert tožiti in me pri tem pomenljivo gledati (češ, ti kaj veš o tem), da mu iz hladilnika nekdo neprestano krade hrano, vendar nikoli celih kosov, vedno malo masla, malo salame, malo sira, vse po majhnih koščkih. Pritrdil sem mu, da to res ni pošteno, pa mu ni zadoščalo. Začel je praviti čudne štorije o svojih sostanovalcih, zazdelo se mi je, da, kot se reče, tale Albert le ni čisto gladek, in z izgovorom, da moram študirati, sem odšel v sobo.

Ob petih popoldne sem se odpravil na Kärntner StraÙe. Na ulici se je tako kot prejšnji dan (in tako kot najbrž vedno) trlo ljudi in vseh mogočih cirkusantov, čarovnikov in fantov, ki so igrali na inštrumente. Našel sem skupino, v kateri je igral García. Imeli so ogromno poslušalcev, nisem se hotel drenjati v prve vrste. Mali García je ves srečen vlekel po svoji violini, dva njegova kolega sta s prsti plesala na kitarah, tretji pa je iz piščali izvabljal džungelske zvoke. Dolgo sem jih poslušal, lebdel v nebrzdanem in hkrati do bolečine melanholičnem ritmu Latinske Amerike, potem pa odšel naprej. Njihova glasba je še dolgo prihajala za mano, zdelo se mi je, da se bodo urejene, kičaste hiše zdaj zdaj razmaknile in da bojo iz njih prilezla ogromna pragozdna drevesa. In da bo žalostni, krivogledi Japonec brez gledalcev, ki je sijajno posnemal Beatle, nenadoma zapustil svojo žalost in kitaro in poletel v nebo kot ogromen kondor.

Ko se je zmračilo, sem se vrnil v svojo sobo. V hiši na drugi strani ceste so se že prižigale luči. Ležal sem na postelji in strmel v strop. Veter je pihljajl skozi na pol priprto okno. Majhen pajek se je gugal na nevidni nitki. Po prazni ulici je odmeval pasji lajež. Pomi-

slil sem na svojo ljubljansko prijateljico. V meni se je sprožil majhen val toplote in se razpršil.

Potem sem vstal in pogledal skozi okno. In spet zagledal motno vijolično svetlobo. In spet zaslišal tihe zvoke glasbe, klavir. In videl obrise neznanе ženske, ki sem jo le tu in tam zagledal v motnem snopu vijolične svetlobe. Dolgo sem brez misli strmel v tisto okno, in ko sem začutil, da me nekaj nezadržno vleče čez okensko polico, s tesnobno naglico zaprl okno in odšel na hodnik. Od nikoder ni bilo slišati glasu, sprehajal sem se po skupnih prostorih in kasneje srečal samo na pol nagega Alberta, ki je odhajal pod prho, ves nesrečen, ker naj bi mu popoldne nekdo iz hladilnika ukradel in požrl skoraj polovico klobase. Njegovo govorjenje me je utrujalo in bilo je preveč vsiljivo in paranoično, da bi me lahko zabavalo, zato sem odšel nazaj v sobo.

«Navsezadnje bo še najbolje, če kar zaspim,» sem pomislil.

Res sem se ulegel v posteljo in brez težav zaspal, toda nenadoma, bilo je okrog dvanajstih, me je nekaj vrglo iz spanja in popolnoma buden sem obsedel na postelji. Zadnji atom mojega telesa je nestrpno brbotal, živ sem bil kot še nikoli, in čutil sem, kako me magnetna, dražljiva sila neubranljivo vleče iz postelje, iz sebe, iz sobe, iz hiše. Oblekel sem se, zaklenil sobo in se po škripajočih lesenih stopnicah spustil na ulico. Šel sem v center. Tam, kjer se je čez dan pred človeškimi očmi kazal Dunaj stoletne kulture, uglajenosti, čistosti, so zdaj utripali vabljivi barvni svetlobni napisi barov in tu in tam se je za oknom pokazala naga ali na pol naga ženska. Kamorkoli sem zavil, povsod so me preplavljali in srkali vase barvni napisi, čutil sem, da sem brez lastne volje, da se jim ne morem upirati, odbijalo me je od enega bara do drugega, vstopal sem vanje, se neodločno nasmihal ženskam ki so me vleklo k šanku, osuplo prenašal njihove prijeme za roko, diskretna, na videz slučajna drsenja njihovih golih nog med moje, vendar sem se povsod obnašal, kot da bi nekaj zgubil, kot da nekaj iščem, pa nikakor ne to, in povsod sem se zmuznil ven in odtaval do naslednjega bara, brez želje in brez možnosti, da bi se uprl temu, kar se dogaja z mano, in da bi sploh lahko trezno pomislil, kaj se dogaja z mano, in nazadnje me je odneslo dol po Mariahilfer StraÙe v sedmi okraj in okrog dveh zjutraj sem v majhni ulici za West-Bahnhofom obstal pred žensko, ki je stala ob vhodu v bar, brezbržno naslonjena na zid. Oblečena je bila v kratko usnjeno krilo in prav tako usnjen razprt brezrokavnik. Roke, ki jih je imela prej lagodno prekrižane na trebuhu, je zdaj spustila ob telesu in brezrokavnik ji je zdrsnil s prsi. Z eno nogo je stopila na stopničko pred barom, krilo ji je potegnilo skoraj do polovice ritnic, in videl sem, da spodaj nima ničesar.

»Pridi,« je rekla in z roko razmaknila pisane barvne trakove, ki so me spominjali na vhode v italijanske trgovinice.

Stal sem in jo gledal.

»Pridi,« je ponovila.

Sel sem k njej in vstopila sva.

Lokal je bil prazen.

»Seveda, AIDS,« sem pomislil in se megleno zavedel, da nika-
kor ne smem napraviti kakšne neumnosti.

V prostoru sta bili dve mizici, pokazala je, kam naj se usedem
in odšla za šank.

»Se bojiš?« je vprašala. »Kaj piješ?«

»Najbolj pametno, da grem,« sem pomislil, vendar nikakor nisem
mogel vstati.

»Mmm, pivo.«

Videl sem, da so za šankom vrata. Od tam je prihajalo stokanje.
Opazila je, kam gledam, in se mi nasmehnila.

»Saj bosta kmalu.«

»Mnogo časa imam,« sem ji odgovoril.

»Mi plačaš pijačo?« je vprašala in si natočila, še preden sem ji
odgovoril.

Potem se je usedla k meni in me pobožala po licu.

»Koliko?« sem jo vprašal.

»Odvisno od tega, kaj boš hotel.«

»In kaj znaš.«

Naštevala mi je, pol tako ali tako nisem razumel. Bil sem ves
omotičen od možnosti, da bi z njo dejansko lahko počel kakršnekoli
svinjarije. Sočna je bila. Postavna. In kar je bilo zame tisti hip od-
ločilno, s povsem primernim obrazom. Prava privlačna cipa.

»Sel bom z njo, pa če trikrat dobim AIDS,« sem pomislil in jo
poslal po novo pivo.

In ker se čez nekaj časa vrata še vedno niso odprla, spet po novo.

Potem šele je skozi tista vrata prišel trebušat zanemarjen moški
srednjih let, po obrazu sodeč zdomec z Balkana, za njim pa ženska,
mnogo bolj zdelana in neprivačna kot ta, s katero sem sedel za mizo.
Moški je šel s široko hojo mimo mene in si popravljal hlače.

»Naslednjič bom s tabo,« je rekel ženski za mojo mizo skozi zalit,
prašičji obraz in odšel ven.

Mislil sem, da bom bruhnil. Prvič ta večer sem se zares zavedel
samega sebe. Naenkrat se je čar razblinil in ženska pred mano ni bila
več nič drugega kot uboga bedasta vlačuga, ki si zasluži pomilova-
nje in potrebuje pomoč.

»Greva,« je na pol rekla in na pol vprašala.

»Spil bi še eno pivo,« sem rekel, čeprav sem bil zdaj trdno od-
ločen, da ne bom šel z njo. Najraje bi odšel domov, kilometri, ki jih

prej med hipnotičnim tavanjem sploh nisem čutil pod seboj, so zdaj sedali na moje atome z neznosno težo, vendar me je zadrževal neumen občutek, nekakšna bedasta etika, da je po tem, ko sem ji pravzaprav že obljubil posel in se tudi povsem točno zmenil, kako in kaj, ne morem kar tako zapustiti.

Ko se je vrnila s pivom, sem ji začel postavljati spodobna sentimentalna vprašanja in vedno bolj izpod čela me je gledala. Verjetno je poznala take tipe, ki so padli v bordel čisto razmočeni od radovednosti in pohote, potem pa začeli z moraliziranjem, ki je bilo na tem kraju povsem odveč in neprimerno in jo je navsezadnje žalilo bolj kot karkoli drugega. Tudi sam sem nenadoma začutil, da je v bordelu takšno moraliziranje bolj perverzno kot telesna perverznost sama.

Poskusila je še zadnjič, zbrala za pol nasmeha službene prijaznosti, stopila k meni, mi prsi skoraj potisnila v obraz in vprašala:

»Greva?«

»Ne,« sem rekel.

Šla je k šanku, mi prinesla račun, velik za pol njene tarife, brez besed počakala, da sem plačal, in odnesla pivo, ki sem ga komaj začel piti. Vstal sem, s slabo vestjo, kot da bi jo, tako rekoč, nategnil, pozdravil in odšel. Nista mi odgovorili, odvečnežu, delomrznežu.

»Idiot, si pričakoval, da ti bosta po bontonu odzdravili,« sem pomislil, ko sem se s težavo vlekel proti domu. Zdaj so bili barvni svetlobni napisji zame le še potratna javna razsvetljava. Ulice so bile skoraj prazne, le tu in tam je v bližini kakšne diskoteke stal kakšen bolj mrtev kot živ narkoman in me, mehek od razpadanja, vprašal, če kaj kupim. Nisem odgovarjal, neskončno težko sem se vlekel ven iz sedmega okrožja čez prvega proti četrtemu. Ko sem prišel do doprskih kipov pred Tehniško visoko šolo, sem za hip pomislil, da sem na Vegovi in da si vse to, kar doživljam, samo domišljam in izmišljam. In tudi oba angela na visokih stebrih pred Karlovo cerkvi-jo nekaj deset metrov naprej sta bila samo simbol meni nedosegljive čistosti in sta mi dokazovala, da ni nič stvarnega, da se vse dogaja in pretvarja v moji glavi. Kljub tem mojim sumom, ki so bili posledica izčrpanosti in izgube vsakršne prave identitete z menoj izpred treh dneh v Ljubljani, sem prišel v povsem resnično ulico, odklenil povsem konkretna vrata in se ulegel v povsem stvarno posteljo. In nepreklicno zaspal.

Ne bi se zbudil ob enajstih, če me ne bi zbudila snažilka s se-salcem. Mirno je vdrla sesat v mojo sobo, čeprav je gotovo videla, da še spim.

»Plačajo me od desetih do dvanajstih,« mi je rekla, preden sem sploh prišel k sebi.

Pogledal sem na uro, bila je enajst; spet sem zamudil tečaj. In pravzaprav tudi že vedel, da me na tistem tečaju do konca ne bodo videli.

Ko je snažilka odšla, sem zaspal nazaj. Popoldne sem bil potem kar v domu. S Franzom sva igrala šah, klepetal sem s Samuelom, z Garcio spil polovico metaxe, ki jo je prejšnji dan zaslužil na ulici, in nadstropje nižje gledal edino televizijo v hiši. Ni me vleklo ven, čutil sem, da se moram zbrati, da moram obvladati popolno razpršenost v sebi. Zvečer sem se zgodaj umaknil v sobo. Ljubljanski prijateljci sem hotel napisati lepo, iskreno kartico, pa ni šlo. Potem sem dolgo strmel v motno vijolično svetlobo na drugi strani ulice.

In tudi naslednje dni sem preživel podobno. Nisem hodil na tečaj, tu in tam sem se sprehodil po centru, včasih sem v mestnem parku poslušal Straussove valčke, enkrat sem šel v Schönbrunn, večinoma pa sem ostajal v domu, klepetal s kolegi, z njimi igral karte ali šah, zvečer pa čakal, da se je nekeje med slepimi okni iz teme pokazala vijolična svetloba z žensko, ki je igrala klavir. Cele ure sem tako presedel pred oknom in ne bi mogel reči, zakaj se mi je zdelo, pravzaprav ne le zdelo, zakaj bil sem celo prepričan, da je tista ženska tujka.

Najbolj nenavadno je bilo, da je čez dan nikoli nisem videl, čeprav sem mnogokrat opazoval, kdo prihaja iz zgradbe, stoječe na drugi strani ulice. Vstopale in izstopale so ženske vseh vrst, mlade in stare, privlačne, vsakdanje, odvratne, bilo je tudi nekaj Turkinj in Azijatk. Prepričan sem bil, da nobena ni prava.

Z dnevi se je vame vračalo staro ravnotežje in svoji ljubljanski prijateljci sem napisal nekaj razglednic in jih datiral tako, da med njimi ni bilo prevelikih časovnih vrzeli. Edino, kar me je res vznemirjalo, je bilo vijolično okno z druge strani ceste. To, kar me je vleklo po bordelih, sem nadomestil z dvema pornografskima revijama. Bilo je ceneje, bolj zdravo, bolj čisto tako in drugače. Moji raznobarni kolegi so mi povsem zadoščali (prosim, ne razlagajte si to narobe), ženske družbe na Dunaju nisem več iskal. Točneje, zanimala me je samo še ženska za klavirjem, v snopu motne vijolične svetlobe. Zanimala tako scela in zares, da sem se napisu »Uživam, torej sem« na reklamnem plakatu za cigarete York, ki sem ga vsak dan lahko prebral na poti v trgovino in me je prvi dan mojega bivanja na Dunaju razveselil kot lepa spodbuda, zdaj samo še zaničljivo nasmehnil. Vijolično okno je bilo vse, kar me je zares zadrževalo na Dunaju. Marsikatero igro s kolegi sem zvečer nehal kar na sredi, zato da sem lahko odšel gledat žensko, ki me je vedno bolj vlekla k sebi.

Moja zamaknjena opazovanja so trajala globoko v noč — vedno dlje. Nazadnje sem skoraj cele dni prespal, da sem se spočil od prejšnje noči in se pripravil na naslednjo. Uvidel sem, da tako ne

bo šlo več dolgo, in sklenil, da moram to žensko, po kateri sem hrepenel skoraj že do brezumja, obiskati.

Dve noči sem potem podrobno opazoval nasproti stoječo hišo in si točno zarisal položaj vijoličastega okna. Čez dan sem s koraki zmeril razdalje od stranskih sten in obakrat naštel enako korakov. Torej, vse je bilo pripravljeno za srečanje, za razkritje nečesa, kar me je zadnje dni nadvse vznemirjalo.

Tisti večer sem nestrpno pričakoval mojo igralko klavirja. Ja, spet se je pojavila v motni vijolični svetlobi. Nekaj časa sem počakal, si prižgal cigareto, potem pa počasi odšel. Hiša čez cesto je bila zaklenjena, dolgo sem moral čakati, da je prišel nek stanovalec, ki je verjel mojemu izgovoru, da imajo pri sorodnikih verjetno pokvarjen zvonec, in me za sabo spustil noter. Počasi sem se vzpenjal v drugo nadstropje in vdihaval smrad vlažnega, starega ometa, pomešan z vonjem redkih rož, ki so stale v veži na okenskih policah. Odrinil sem nihajna vrata, ki so s stopnišča vodila v drugo nadstropje, in se znašel na dolgem hodniku. Počasi sem ga prehodil in pri nekih vratih začutil in tudi videl ozek pas vijolične svetlobe. Vendar nisem pozvonil. Za vsak slučaj sem prej s koraki dvakrat, vsakič z drugega konca, premeril hodnik in se prepričal, da so vrata na vsak način prava.

Potem sem pozvonil. Nobenega glasu ni bilo slišati. Spet sem pozvonil in zadrževal sapo. Tokrat sem zaslišal počasno, težko drsanje. Luč na hodniku je ugasnila, stal sem v temi, ko so se vrata med škripanjem odprla. Vame je pogledal star, zgrbljen možki.

»Po kaj ste prišli,« me je vprašal s tresočim glasom.

Molčal sem, zmeden od goste vijolične svetlobe in od presenečenja nad starim, pepelnatim obrazom. Gledal sem ga, brez besed, in nenadoma je začel hlipati.

»Vem, zvedeli ste, da umira. In ste jo prišli iskat. Ja, umrla je.«

Na široko je odprl vrata. Sredi ogromne sobe je pod snopom močne vijolične svetlobe nepremično ležala stara ženska.

Zakričal sem in zbežal po hodniku.

Naslednji dan sem za vedno zapustil Dunaj.

Jan Zorec

Materina koža

Sošolec Filip je imel že od nekdanj genialne ideje. Kolikokrat se je ponorčeval iz naših mučiteljev, da smo ostali samo osupnili in mu na tihem čestitali. Za konec šolskega leta pa je najbolj nevrotični profesorici izročil v dar šopek kopriv, pekočih. Popadali smo s stolov. Bil je fant na mestu, sicer iz manjše vasi doma, le eno šibko točko je imel: svojo mamo. Tako je bilo, da je bil pretirano navezan nanjo, pravi mamin sinček, in smo ga dostikrat zajebavali zato. A bil je zgleden dijak in tudi nam, bolj zabitim, je rad pomagal. Ni bil sebičen ali vase zagledan, ne, socializacija ga je dobro stisnila v pest. Saj smo se včasih tudi obrcali, a je šlo v pozabo.

Zivela sta sama z materjo v skromni hiški na vasi, da je moral v šolo eno uro pešačiti. Skoraj vselej je takoj zavil domov, medtem ko smo nekateri drugi obsedeli v gostilnah in se že mladi privajali alkoholu. Nikdar ne veš, kdaj ti kako znanje pride prav. Filip pa lepo domov, v objem mamice, smo menili.

Izgledalo je, kot da sploh nikdar ni imel očeta, brezmadežno spočet plodek, ki se je vztrajno razvijal v velikega Filipa. Bil je meter devetdeset visok. Tudi mati je bila orjaška, pet centimetrov manj. To je s ponosom poudarjal, mi pa smo se režali. Eni so menili, da še spita v isti postelji, drugi pa so celo obsceno rekli, da kar fuka svojo ljubo mamico.

Seveda tega pred njim ni nihče upal izgovoriti, ker bi mu Filip v hipu sesul zobe v grlo. Cvikali smo, šlo je za naravno moč. In če si ga kdaj ob nedeljah videl pred cerkvijo ali na sprehodu skozi gozdček, je bila njegova mama obvezno zraven. Ja, bil je pobožen, mislim, da je res verjel v KRIŽ in te stvari. Večina nas je bila jebениh ateistov, ki smo Boga priznavali le, če smo imeli od tega koristi. A Bog pa, ki je Filipu največ pomenil, je bila njegova mama. Tu ni bilo dvoma, zanjo bi šel v pekel po košček modrega neba. Še sebi bi storil zlo, če bi tako ukazala. A saj vendar matere ljubijo svoje otroke, mar ne!

Tičal je v knjigah in pri hišnih opravilih, imeli so celo nekaj zemlje, da so se mu roke kar pridno razvijale.

Nam ostalim ni bilo dolgčas in že to je včasih veliko v šolskem življenju.

Potem smo se kmalu znašli na križišču in vsenaokrog je bila tema. Nekaterim se je posvetilo, kaj bi radi počeli, drugi pa so se krčevito oklenili svoje mladosti, ki se jim je vztrajno izmikala in odtekala skozi prste. Začeli smo se starati, že ena misel na to je dovolj, že si v pički in čakaš le še svoj konec.

Preselili smo se v beli svet in širna urbanizacija nas je spremenila v anonimneže. A pustimo druge, gre vendar za nas.

Filipa nisem več videval, le tu in tam mi je priletela v uho kaka novica o njem in seveda materi.

Tako sem nekaj let zatem izvedel, da mu je mati umrla, povedal mi je znanec iz vasi. To ga bo sesulo, sem pomislil, saj ne bo več znal živeti. Znanec mi je še povedal, da je nastal iz te smrti pravcati škandal, ker je namreč truplo izginilo. Sploh ga niso mogli najti, policija je preiskala cel okoliš s psi, a o truplu ni bilo sledi. Filip je zatrjeval, da je mamica lepo umrla v spalnici, res da ni nikogar klical, ko pa je našel mrtvo, je hitro stekel po duhovnika. In ko sta se vrnila, mrtve mamice ni bilo več. Duhovnik je omedlel, da je moral Filip še po zdravnika. Prej si je nabavil bicikel, da je bilo to hitro opravljeno. A truplo je nepreklicno izginilo.

Filipa so zasliševali in to, a je rekel, da nima pojma, kam bi lahko odšla. Seveda je bilo sumljivo, lahko bi jo sam ubil, a vsi so poznali njuno ljubezen, da je bila taka misel smešna.

Preiskavo so skušali usmeriti v drugo stran, a niso vedeli kam. Bilo je mutno, skrivnostno in nerazumljivo. Se zdrava kmečka pamet je zatajila. Če mali otroci niso bili pridni, so jim starši rekli: »Če boš poreden, bo pote prišla Filipova mamica in te odnesla!« Kakšen udarec za cigane. Prišli so iz mode. In če je slučajno kak pijanec v mraku videl drugega pijanca, je v paniki zbežal, ker je menil, da straši njeno truplo.

Znanec je rekel, da je bil Filip dolgo časa zelo potrft in brez volje za življenje. Nekega jutra pa se je spreobrnil, ves nasmejan je skočil iz svoje koče in pozdravil sonce, ki je bilo seveda šokirano. Vsi so menili, da ga bo v kratkem pobralo, on pa čudežno ozdravi. Otroci so spraševali, če je dobil Filip novo mamico.

Tega dne je odšel v mesto in se vrnil nenavadno uglajen in okusno oblečen. Nabavil si je nov novcat rekelc, usnjeno jakno, ki je krasno izgledala. Spodaj belo srajco in še usnjeno kravato povrhu. Ves vesel je snemal črn klobuk in se klanjal lepim deklinam.

Mislili so, da si išče nevesto, a jih je Filip prepričal, da stvar še ni tako resna. Le življenje bo spremenil, je sklenil.

Znancu iz vasi sem bil hvaležen za te informacije, vrnil mi je košček moje mladosti. Rekel sem še, naj Filipa lepo pozdravi.

*

Potem sem malo razmišljal o tem in sklenil, da je kar dobro, da je njeno truplo izginilo, mu vsaj pogreba ni bilo treba plačati, ko vsi vemo, kako je vse to drago. Se bolj spleča ostati živ in gledati, kako drugi pokopavajo svoje mrličje. A tradicija več velja kot milijoni. V glavi zajebanih materialistov pa se porajajo absurdi.

*

Pred mesecem sem se za dva dni vrnil v rodni kraj, da malo vidim stanje stvari in počutje ljudi. Seveda sem najprej, čim sem izpadel z vlaka, zavil v edino krčmo. In kakšno naključje: Filip je stal ob šanku in veselo popival v družbi dveh deklet. Ni se mnogo spremenil, rekel bi, da je celo zrasel za ped ali dve. Če sem iskren, je bil glavni razlog mojega prihoda ta, da je tudi meni umrla mati. Moral sem na pogreb, bilo bi grdo, če ne bi vrgel pesti zemlje v rakev. Sorodniki so me že čakali. A pogrebov že od nekdaj nisem maral, najbolj groza me je bilo mojega lastnega. Hvala bogu, da ne bom vedel, kaj se okoli dogaja, sem vedno mislil. No, in zagledal sem Filipa v dobri kondiciji. Seveda sem pristopil, in takoj me je prepoznal. »Od vseh sošolcev si mi bil ti najljubši!« mi je zaupal. Hotem sem reči, da pa se mi je on zdel najzabavnejši, a bi me lahko narobe razumel.

Ko sem mu povedal za razlog mojega obiska rodnega kraja, me je sočutno objel in naročil kozarček zame. Ni problem, sem rekel. Zelo mi je bila všeč njegova usnjena jakna, rekel sem mu to. »Res, krasna je, ogromno mi pomeni,« je rekel. Videlo se je, da že ima to izkušnjo, če ti umre mama, res me je malce pomiril. Nisem pa mu omenil, kaj mi je govoril znanec o njegovi materi. Pili smo od žalosti in užitka. Z alkoholom je tako: krasno je, če imaš dober razlog za pitje, a če ga ni, ti gre prav tako v slast, in ravno v takem stanju se potem porajajo razlogi, zaradi katerih lahko spet piješ. Kaj hočemo lepšega?

Luštni deklini ob nama sta tudi malo cukali iz svojih kozarčkov. Čez nekaj časa pa sem ga vprašal, kako on prenaša izgubo matere. Sploh se ni zmedel. Povedal sem mu, kar sem vedel o njenem truplu. »Govorice«, je rekel, »resnica je povsem drugje.« Jebenti, nič več nisem razumel. Pili smo naprej, ženski sta samo neumno gledali zdaj enega zdaj drugega, le včasih še koga tretjega.

Rekel sem mu, da je vse skupaj neprijetno, pogreb in tiste dolgo užaloščene face sorodnikov, da imam slab želodec in mi sploh gre zelo hitro na kozlanje. Tudi on je rekel, da tega ne prenaša. Tebi ni bilo treba, sem pomislil, a ga nisem hotel sam vprašati, če so potem

le našli shirano truplo. Se mu bo že razvezal jezik. Stegnil ga je ven in res ni bil zavozlan. Čakal sem in pil. Čakal je in pil.

— Zelo sem žalosten! sem rekel.

— To pomaga! je rekel.

— Pomaga — za kaj?

— No, proti žalosti! je dodal.

— Jebeš žalost! sem se izjasnil.

Začelo je deževati, opazil sem skozi okno. Se nebo je jokalo. Dovolj bo to, sem pomislil.

— Eni umrejo, drugi pa še naprej živijo, tako je to! sem rekel.

— Ja, samo umrejo vedno tisti, za katere hočeš, da bi živeli!

Umirajo tisti, ki jih imaš rad.

— Veš, koliko jih umre, pa jih sploh nisi poznal! sem rekel.

— Ti me ne brigajo!

— No, vidiš, kako smo sebična bitja!

— Kaj vem, kako je s tem, jaz sem svojo mamo ohranil za večno!

Ti boga, kaj pa govori, sem pomislil. Bila sva že malce pijana, a kaj bi to. Rekel sem mu, kako to misli, da jo je ohranil. Je našel truplo ali kaj?

— Povedal ti bom, če mi obljubiš, da nikomur ne črhneš o tem.

— Seveda obljubim! Silno me je zanimala ta izpoved.

Nato je z močno kretnjo butnil deklino in obema ukazal, naj se takoj pobereta domov. To je moška zadeva, je povedal. Cel sem se spremenil v uho in še enkrat je Filip dokazal, da ima genialne ideje, sicer malo patološke, a ljubezen ne pozna meja! Začel je:

»A ti si mislil, da je mrtva mati kar lepo vstala in šla na sprehod? Take stvari se dogajajo v pravljicah, tu gre pa za realnost. Okrog sem prinesel te mrhovinarje, ki so hoteli mojo mamico kar v zemljo položiti. Saj veš, koliko mi je pomenila, vse na svetu mi je bila. Tako sem se domislil, kako jo bom ohranil pri sebi, dokler bom živ.«

Ze sem pomislil, da bo rekel, da jo je nagačil kot Anthony Perkins v filmu in jo kam skrtil, da jo lahko nežno opazuje. A ni se zanimal za filme.

»Umrla je par dni prej, šele nato sem odšel po duhovnika. Nisem želel, da mi jo vzamejo, saj razumeš! Hotel sem obdržati vsaj del nje, da bo ves čas ob meni, pa kamorkoli bom šel. Ko je umirala, sem umiral tudi sam. Preklel sem Boga in vse svetnike, da mi jemljejo tisto Edino, kar imam. Nikomur nisem mogel zaupati, nikomur povedati, ker bi menili, da sem nor. Tebi to lahko bolj razumljivo povem, razumel boš. Tako sem tisto noč, ko je umrla, sklenil, da kar storim, kot je treba. Bila je še topla, prej sem jo umil z vročo vodo, da se je mrtva koža napela. Vzel sem oster nožič, skalpel, in zarezal najprej pri vratu. Slo je počasi, a sem bil vztrajen, bila je moja mama. Počasi sem jo del iz kože, jo slekel od glave do nog. Videl sem, kako se to dela zajcem. Skalpiral sem ji celo kožo in jo lepo posolil ter jo nesel

na podstrešje, da bi se v miru posušila. Ja, krvi pa je bilo dosti, ti povem, in to take modre, da sem vedel, da je mamica v nebesih.«

Kar treslo me je, ko sem ga poslušal. Jebenti, je frajer, sem menil, sicer ni čisto normalen, a kdo pa je. Zagledal sem se v njegovo jakno in se mi je začelo počasi svetlikati. Nadaljeval je: »Vsebino njenega telesa z mesom vred sem še isto noč zakopal na njivi in preko postavil sode. Skopal sem zelo globoko jamo in vliil vanjo petrolej, nato vse zažgal. A imel sem njeno kožo, ki me bo vedno grela. Nekaj dni sem jo pustil na podstrešju, da se je lepo posušila, jo nato skrnil. Seveda niso mogli ničesar najti.

Ko se je škandal polegel, pa sem materino kožo počasi ustrojil in potem naredil tole jakno, ki je tako krasna, mar ne! Nabavil sem tudi vse potrebne kemikalije, da je postala obstojna in jo bom vedno lahko s ponosom razkazoval.«

Kapnila mi je solza navdušenja iz očesa direktno v kozarec. Spil sem do dna. Občudoval sem Filipa, in če pomislim, da sošolci sploh nismo vedeli, kako ustvarjalno dušo imamo ob sebi.

A moral sem v objem pogreba željnih sorodnikov. Potekal je normalno, nikomur se ni nikamor mudilo. Imeli smo še vse življenje pred seboj. In ravno ko so padale zadnje lopate zemlje na krsto z mojo mamó notri, pa sem se spomnil, da se neusmiljeno bliža zima in še nimam plašča ali tople jakne za tisti ubijalski mraz. Seveda je šlo zgolj za praktične nagibe. Mrtvi ji koža ne more več koristiti, sem pomislil, meni bo pa še prekleto prav prišla. Počakal sem dve noči, da se je vse skupaj malo ohladilo in pozabilo, nato sem se tretjo noč spravil na delo. Ni bilo problemov, lepo sem jo odkopal in slekel kar na licu mesta, ostanke sem spet zakopal. Naprej pa po ustaljenem postopku. Seveda sem moral še enkrat k Filipu po podrobnosti v zvezi s strojenjem in temi rečmi. Lahko bi sicer rekel, da je moja jakna plagiat, a matere se zelo razlikujejo. Pa še patenta niti ni prijavil. Moralo je ostati skrivnost.

Cez mesec dni sem jo že lahko oblekel, ravno ko so padle prve snežinke. V glavnem sem bil zadovoljen.

Nato pa sem naredil usodno napako. Nisem mogel iz svoje kože — mislim kože pisatelja. Drugače pa sem si oddahnil: nikdar ne bom nikomur mama!

Bilo je tako: celo zgodbo o Filipu in materini koži sem zapisal, še kaj malega dodal in spremenil, in nato zgodbo objavil v nekem visokotiražnem časopisu. Nisem se zavedal posledic. To je lep primer, kako so lahko izmišljene zgodbe nevarne in škodljive v realnem živ-

ljenju. Moč domišljije je lahko mnogo bolj ubijalska kot nož še tako delavnega morilca.

Ljudje so brali in še enkrat prebrali do zadnjih potankosti. Sam sem med tem časom veselo in brezskrbno hodil v novem oblačilu. Nato pa nekega jutra zagledam v poštnem nabiralniku celo goro pisem, še na tleh okrog so bila nametana. Samo ogorčena pisma skrbnih mamic in tet, ki so name stresle vse svoje ogorčenje in gnus.

Kako sem lahko sploh kaj takega storil? Vse so menile, če tako to napišem, da sem že sam to storil. Niso še slišale za fikcijo. In niso mogle vedeti, da sem to v resnici tudi storil. Kar poistovetile so me s Filipom, ki bi lahko bilo tudi izmišljeno ime. Nekatere so me celo preklele do groba in še naprej. Zalile so me in mi celo grozile s policijo in drugimi svinjarijami. Kar strah me je postalo, hotel sem že pojasniti v osrednjem dnevniku, kako gre le za literaturo in nič več. Pisma so si bila zelo podobna: skoraj vsa bela in z znamko pri vrhu.

Pomislil sem, da je dobro, da živim na pol inkognito in bi možni napadalec težko izvedel za moj naslov, pomislil sem celo, da bi se preselil. A kje bi staknil tako poceni luknjo?

Potem pa se je zgodilo tisto, kar se je moralo zgoditi: ljudje so totalno nori, to bi moralo biti jasno! Odprl sem časopisno kroniko in bral, kako so tega in tega sosedje zalotili, ko je odiral svojo mater. Ko so ga vprašali čemu, je pojasnil, da hoče iz nje narediti zimski plašč, pač da je to nekje prebral, in se mu ni zdela slaba ideja glede na to, kako so danes plašči dragi. Koristno je hotel uporabiti svoje starše. In ne samo to, še drugačni primeri so se lahko zasledili. Recimo — mož se je spravil na svojo ženo in jo skušal predelati v tepih.

Z grozo sem videl, v kaj se je sprevrgla Filipova navezanost in ljubezen do matere. Jaz pa sem bil kriv, ker sem to napisal. Postalo je že gnusno prebirati časopise, take in podobne novice so bile na prvi strani, podrobnosti pa v notranjosti.

Jakna iz materine kože je postala zadnji modni krik, kako pa so kričale mame in žene, to je ostalo v ozadju. Vse več ljudi je skušalo izkoristiti svoje mrtve najbližje, in lahko si mislimo, da se je kak patološki usnjar spravil kar na še živeči organizem. Časa nam vsem zmanjkuje, tudi to je jasno!

Zavladala je panika, mlade mamice so kot po tekočem traku delale abortuse. Zdravniki so imeli mnogo dela. Vlada je morala biti odločna in je najstrože prepovedala uničevanje zarodkov. Potem so na sceno stopili mazači in podobni, že vemo, kako to gre. Želje ljudstva ne more nihče ustaviti. Če pomislim, kako srečna mamica rodi ljubko in modrooko dete, ki ji čez dvanajst let lepo skalpira kožo!

Rodnost je upadla, zbali so se za nacionalno identiteto. Za vse mamicе, ki so se vendarle odločale za rojstvo, je bila razpisana bogata denarna nagrada. Vendar je strah močnejši faktor. Jebat ga, gre za življenje in kdo je tako nor, da si bo sam skopal grob.

Filip se je zaradi mene moral preseliti iz rodnega kraja, ker je postalo preveč očitno, niso še pozabili izginotja trupla. Začeli so prekopavati vso dolino, da bi našli materine ostanke.

Jaz pa sem cvikal, potuhnil sem se za nekaj časa, iz uredništva časopisa pa so mi še naprej pošiljali vso pošto, ki je prišla na moje ime. Seveda sem jim zabičal, da nikomur ne smejo povedati mojega naslova. Nikdar se nisem pozanimal, če so odprli krsto z mojo materjo, ni me preveč zanimalo.

*

Ja — še kar traja! Izogibam se prijateljev in znancev, moral sem se zapreti vase, ker storjenega se ne da nikdar popraviti. Ker nekateri maniaki se prehitro navdušijo in bi takoj vse posnemali, ker nimajo svojih idej. Vendar upam, da bo tudi ta moda enkrat minila!

Aleksa Šušulić

Vzporednik Lobačevskega

Zgodbe — vsaj moje — ne nastajajo zapored. Ne rastejo premočrtno. So kot enolončnica, mešanica pripetljajev, čustev, mnenj, zaždevkov, razpoloženj, doživljajev, stanj, občutkov.

Najraje sem prebiral *Don Kihota*. Moja davna želja je bila prepisati ga s stališča Sancha Panse — tako, da bo Sancho glavni junak. Sredi teh blodenj se mi je iz češerike pocedila naslednja misel: če je vsa književnost zgolj obsežna prispodoba, zakaj bi tudi življenje ne moglo postati prispodoba? A prispodoba česa? Če je umetnost prispodoba življenja, tedaj bi življenje lahko bilo kvečjemu prispodoba umetnosti, tako rekoč metafora metafore. Bi to bilo pravzaprav izpriženo, postvarjeno življenje? Ali pa izrojena, pokvarjena umetnost? Tista ostudna mimeza mimeze, katere se tako strahoma ogiblujemo?

Seveda so pred menoj nemudoma pognale nepremostljive krtine vprašanj, kakor hitro sem pričel vrtati globlje. Kakó opredeliti življenje? Kakó prispodobo? In kakó prispodobo življenja? In če že preprosto doživljajno določimo za resnično življenje tisto, kar nam je čutno dano — ali je vsem dano isto? In če je — kakó to dano popisati, da bo opis vsem doumljiv?

Videč, da ne pridem nikamor, sem sklenil, da uberem drugo pot; razglablja jo pa naj bistrumnejši od mene, če jih je volja. Moja »poetika prozaičnosti« ali morda »čarobni naturalizem« naj se zadovolji s samim nizanjem »resničnih« dejstev. Vendar so prav isto — vsaj v najširšem pomenu — počele vse poetike doslej.

Kaj torej? Torej — nič. Biti skromnejši. Ne razmišljati. *Predvsem* ne razmišljati. Podati dejstva. Podati dogojeno in to je vse. A v čem bi se tak seznam razlikoval od memoarja, eseja, življenjepisnega utrinka, dnevniške pribeležke? Bi ne bilo morda bolje napisati zgodbo in šele dodatno naštetih vzgibe, dogodke in nacike, ki so jo ustvarili? Ali pa je tole, kar s prešernimi pokljaji skače s pisalnega traku na papir, že ta zgodba, strnina čistega in preosebljenega navdiha — realnosti in fikcije? Bolj ko se skušam pritiptati do jedra zamisli, bolj se mi zazdi, da šlatam nekaj poznanega, videnega, vsakdanjega; bolj in bolj mi polzi med prsti vse, kar se mi je zdelo tankočutno izvirno in neotipljivo prosojno.

Literatura je poskus odpreti ljudem oči. Pokazati — ko že dokazati ni moč — da ima svet razpočino, da je ustvarjen z napako, da je zgolj umislek.

Dvoje naj vendarle izpostavim. Prvič, ne ogibljem se pesniškimi podobam. Govorni jezik jih je poln in črtati jih bi pomenilo ne osvetliti dejanskost, temveč jo prikriti in ponarediti. In drugič — dasi so izseki in utrinki resničnosti nametani brez vsakršnega reda (hoteno), niso sami po sebi niti najmanj naključni, marveč skrbno odbrani iz te nepregledne hlapnine, gmote oblakov, ki ji pravimo življenje. Moj namen ne bo le dosežen, presežen bo, če boste iz takole zgnetenega testá razbrali neke vrste podobo z vsebino kot iz kakega Rorschachovega ali Ishiharovega barvnega testá.

V očeh vonj alg; v sidrišču barke. *Adriana, Patrizia, Staghe ben in Papa mola* se nežno gladijo z boki v ritmu poletne bibavice. RIBASSI za sezono '78. Mlada črno-laska maha z jadrnice, a nemara nekemu drugemu. Mimo švigne dvanajsternik brez vratarja.

Darjo sem dovolj dolgo vlekel za nos. Ali pa me je ona. Vsekakor ne bi bilo prav, da ostaneva oba dolgih nosov.

Se že skoraj uzrem doštudiranega in poročenega. Ali pa sem že poročen in/ali doštudiran? Ali preštudirano ločen? Morda celo novorojen vdovec?

Danes sem s kotičkom ušesa opazil, da v hodniku pritličja nekatere žaganice že trohniijo. Ni preveč zanesljivo stopati po njih, na mah se lahko znajdeš v kleti. Je rožnata polovica prihodnosti že zadaj?

Babica se ima v redu. V Domu super skrbijo zanjo. No, lahko bi tudi bolje: večerja bi lahko bila tudi ob nedeljah topla in spodobno postrežena, ne le v prtič zavita.

ДОБРО JE У ОВОЈ СТРАЖАРИ
ТУ БАР ИМАШ МИРА

Fant ima čuden priimek: Koza. Njegov profil me spominja na indijanskega (točneje, južnoindijanskega, perujskega bi rekel), pogled pa na srnjakovega. Zapornico vedno dviguje on, prav tako sam pregleduje prepustnice in ne smem — ne morem? nočem? — se postaviti vmes. Zanima me namreč. Molčeč je. Kot jaz. A po drugi strani ne bi rad izpadel peder in le čakal, doklej bo vse to mirno prenašal.

Zbúdi se, mi prigovarja Darja, Zbúdi se, danes pišemo že 1987. Njen glas primijavka — Katzenjammer — skoz predenje silvestrskega mačka in poželim si je. Ne odkloni me, a preda se mi zgolj iz vsenosti.

Pred očmi sta mi Sabrinina sekalca; tako ljubko preraščena. In želel sem, da bi se vrnil po desetih letih in bi bila Sabrina še vedno mična in hotna in bi imela popravljene in obrušene sekalce in bi jo kljub temu ljubil.

In od časa do časa živ občutek komarja v ušesu, dasi smo v globokem decembru.

Dva Aljošata sta, vem, da sta dva, se muza babica. Ti si pridren, ti, ma oni drugi, oni drugi Aljoša je pravi nepridiprav. Sinoči je vrtel plošče do enih. Kimam. Naj ima prav, reva. Prav ima. Prav ji je. Prav naj ji bo. Odkod ponoči glasba? Glasba v Domu?

Sedemnajstica se s težavo vije po predmestjih, danes zamuja skoraj uro in pol. Presenetil jo je sneg, tod zapade le »na vsako papeževo smrt«, kot bi rekli domačini. Gneča kot v kakem disku. »Gospa, ko bi se hotel tako stiskati, bi ostal doma pri ženi«, protestira v šali možak. Barbara me pogleduje med natlačenimi kapami, šali, vratovi in nosovi. Neverjetno je podobna neki ljubljanski frizerki. A obe moji očesi veljata mladi dišeči mamic centimeter od mojega nosu. Raztepemo se slednjič po pločniku, da si vzmetenje glasno oddahne. Številka tablice je pomenljiva in pomnljiva: TS, potem pa same štirice. Pa... saj ni sploh mogla biti sedemnajstica! Sedemnajstica vozi vendar na faks! A ko se ozrem, je znova naphani avtobus že odsopihal po morju navzgor.

Včeraj sem se zadril na Angelco, ko sem nekaj pisal. Ja, ravno tale utrinek sem si zapisoval. Uboga Angelca, le kaj je bila kriva, da mi prava beseda ni hotela v pero? Zakaj najmočneje zadenemo prav njih, ki so nam neprevidno blizu?

Vreščanje galebov se ti v polsnu zazdi poželjivo vzdihovanje ženske, a zamenjava straže te predrami iz budne otopelosti in pred teboj so spet štiri ure raztrganega spanca.

Morebiti so vse moje zgodbe samo pisma presušenih in od nakladanja razbolelih ust? Pisma, brez slina, da bi jih dokončno zaprl, brez poguma, da bi jih poslal.

In Srečko. Ja, Srečko bi dobro pristajal v pripoved... Samó, zdaj je mrtev. No, sicer pa, saj ni važno, spis se vendar pričinja nekje v letu '78, tedaj pa je bil še čil, čeravno gluh ko čep. In zlodej ti je prodajalnico zapahnil natanko ob pol enih! Opoldansko donenje v zvoniku me je redoma zdramilo iz najslajših sanj, in če nisem hotel stradati, mi je ostalo le eno: smukniti po kak sendvič ali banano ali šunko ali oranžado k Srečku. Skoz zadnja vrata, kajpak, da me babica ne vidi, češ — lejga, zame pa še do mlekarne ne bi skočil! Najhuje pa je ob nedeljah. Nedeljah? Morda sobotah. V glavnem: kantino tedaj zaprejo natanko ob enih. Preklemansko moraš nagliti, da se izmažeš iz zbora za kosilo — ker na jedilniku je, kaj pa drugega, pasulj — in pogoltneš kako jajce na oko. Če imaš seveda krompir in Ruži kantinerki ni kruh že pošel...

Opazil sem, da vlaga iz nadstropja pronica v pritličje. Zato je nadstropje od vekomaj tako suho, sončno in urejeno.

Zakaj dekleta potem, ko se omožijo, prenehajo igrati na klavir?

Prav nesramno je bilo do Angelce. Obmolknila je, kot bi jo ravnokar stresel iz kake Cankarjeve bukve. In na svetlolaso prodajal-ko — nanjo sem se tudi tudi osorno in docela brez vzroka znesel, čeprav deklica še šestnajst let nima.

Timijan, žajbelj, tragant. In od časa do časa občutek komarja v ušesu.

Ne vem, ali je Indijec, vsekakor pa boste uganili, na koga mislim: na tistega visokega, sivolasega razcapanca temne polti, ki ga lahko vsak dan, naj bo sonce ali sneg, vidite z njegovimi culami in zavitki kje v *Bermudskem trikotniku* med Opčinami, Trstom in Prosekom.

Z Bećirom sva jo spet pobrisala. Upam, da poročnik zvečer ne bo preverjal številčnosti. Kava je kislá, kolači postani in okoreli, skozi kvadrat stekla in listje fikusa vidim romb neba nad trikotnikom secesijske — kaj je to »secesijska«? — hiše, mogočne in čvrste. Krasi jo celo nekak grb (resnici na ljubo, ozaljšane začetnice P. Π. 1928), kazí jo trop oleandrov v kantah na terasi, cevno ogrodje in razobešeno perilo, trgovina tehnike, vrinjena v pritličje. Bećiru govorim o Kozi. Najbolj mučno je, ko je zunaj dež. Rad bi ga vsaj malo nadomestil, a na dež se mi ne da.

V letih pred Domom (pred vojsko?) je bila zdrava in — za svoja leta — sila bistra. Zdaj pa mi kar reče, Aljoša, kod pa blodiš ponoči. Glej se, ker vso to tvojo družčino poznam in nikamor te ne bo pripeljala, poslušaj me.

Trideset let sem mislil, da je Robert Zimmerman pravo ime Boba Dylana. Zdaj sem spoznal, da je Robert Cimerman popolnoma drug človek. Citraš in zadnji prebivalec ljubljanskega gradu.

Takšna nepregledna množica na Prešernovem trgu in po Čopovi, koliko ljudi! Iščem. Obupano iščem s pogledom, neresnično se mi zdi, da je v tako veliki gneči preprosto ni. A mesto ni pravo. Lavica je lahko le splitski spomin. Ljubljanska stvarnost je Darja. In vsakič, ko iz zvočnikov pripleše Ljiljin trepetavi glas, mi pred oči zvabi drgetajoče belo grlo, iz katerega toni vrejo in vrejo in vrejo in prek plesalcev zrejo v mojo uniformo in oči, oči bednega zaljubljivega mornarja.

Z Bećirom sva ob desetih spet zalezovala parčke na obrežju. Na Oberdankovi rivi se najprej spoznajo in ocenijo, potem pa se na bregu pozibavajoče parijo na šumotljanje valov.

Dan JLA? Mogoče zgolj Dan mornarice. Parada. Paradni korak in admiral, ki salutira na desno in poskakuje po ritmu koračnice, da so mu noge odločno premalo zrasle, in ob slehernem udarcu činel se mi podoba zlije s podobo burkeža, ki se prevrača v zraku in mu iz cveta v gumbnici brizgne voda.

V pritličju so neznanski pajki. Na rodove, vrste in življenjeslovje se ne spoznam, a v spalnici sem videl enega, ki je imel razpon nog skoraj kot Linné.

Ljudje tod ne poznajo besedil, le napevi jim migljajo v prsih, da se pozna skozi srajco. Moral sem voditi *U Lublan pr Sestic*, kar z mojim žrelom ni mačji kašelj (prej oslovski). Liter alkohola in nasmehov ti vsaj za tren prepodi iz glave, da si tujec in boš tujec, kamorkoli pojdeš.

Meštrovicév *Poslednji poljub*. Stojim, strmim, strmim, stojim, da mi kolena drevenijo, sam ne vem, kako dolgo. Ure. Prvo, kar mi pritiplje do zavesti, je spoznanje, da je medtem že tema. Morda noč. A noč kakšnega dne?

NAJSTARIJE KUKÉ ŠTO U Rojcu ŽIVE
TELEGRAFISTI SU KOJI NIKOGA NE ŠLJIVE

Ob nedeljah so si vojašnice in domovi po nečem enaki: po praznoti. Nemir in živžav, ki jih opredeljujeta čez teden, v nedeljo odpotujeta in prepustita stavbe praznoti, da jih željno zapolni do zadnjega kota.

Nemara sem vrata zaklenil prezgodaj. Kako zdaj ven, ven iz te glave, ki je v meni? Najhuje je ponoči in puška na zidu privlači z neodtegljivo slo, tako bleščeča in gladka in skrivnostna.

1492, San Salvador. Prva prelomnica v zgodovini človeštva. Je Kolumb vedel, da ne stopa le v Novi svet, ampak naravnost v Novi vek? 1942, Chicago. Druga prelomnica. Je Fermi, ko je spustil noč nad Deželo vzhajajočega sonca, vedel, da stopa naravnost v Atomski vek, kot nek popotnik?

Bečir — ali pa je to Brane? — mi nekaj na široko razklada in ne poslušam ga. Vem, da se bo čez štiri mesece pijan spoprjel v gostilni, izgubil oko in končal v vojaški samici. In ne znam se prisiliti, da bi mi ga bilo žal. Stopiva iz samopostrežbe in debeluška vpraša: Ima li gužve? Ima, pravim; nema, pravi Bečir.

Od česa neki živi? Bo res tisto, kar pravijo — da se namreč preživlja s kvartopirstvom? Seveda vam je znano, o kom govorim. O edinem človeku, ki ga lahko sredi januarja vidiš v sami srajci, o ljubljanskem posebnežu, o Ubici.

V pritličju se je razklala stena med kuhinjo in dnevno sobo. Kar tako, meni nič tebi nič, po vsej višini in poprek, malone od kota do kota in od tal do stropa. Menda se je temelj nekoliko premaknil, in gradnje so — kot bi rekel prof. Zuccheri — prav na strižne sile najmanj odporne.

Ta me je spominjal na severnoameriškega Indijanca, na kakega Sjua, pravcatega bojevnika. Prišel je iz okolice Padove in je iz dna srca sovražil klasično obleko s suknjičem. Nikoli me ne boste videli oblečenega v kaj drugega kot v kavbojke, je pravil.

Lavica mi pomaha, ko stopim na sedemnajstico (ST in same štirice). Se zdaj se je spomnim edino kot Lavice. Nikoli je nisem vprašal

za ime. Avtobus potegne in že gremo proti Lori. Nikoli nisva bila dovolj dolgo skupaj, da bi jo. Tvezil sem ji, da sem iz Trogira, ko sem bežal prek žice na Marjan, kjer se je najraje kotalkala. Kako prisrčno nenadomestljiv pojoč naglas imajo Spličanke!... Ali Tržačanke?

Fičo *Besna glista*, diana *Eppur si muove*, FAP turbo. Banana split nima več istega okusa in Hruška lepe Helene je le slab nadomestek.

Deset let kasneje je bila Sabrina še vedno lepa in hotljiva in levega sekalca ni imela več. In zdelo se mi je, kot bi vsa njena poezija bila v tem drobnem, zraščenem, lesketajoče belem zobu.

Babica mi pravi, kako se ji igralci nasmihajo z zaslona. Kadar so posebno židani, ji celo pomežiknejo. Rada bi domov, a skušam ji dopovedati, kako je zdaj v njeni hiši; ne vem, ali mi kaj verjame, najbrž je res težko verjeti.

Sedemnajstica je že nekje v Lori ali na Piazza Unità ali na Rivi ali na trgu Borsa ali Tartini... in na meni ni več modre uniforme, niti bele kape v roki. Avtobus je pravzaprav stari ljubljanski zelenec, šestica bo, mogoče enka. Sneg in vonj sosnežice, blaten pod, gume pljuskaajo kot valovi ob skalovja. Dekle v repu avtobusa zre vame. Pristopim ji in rečem: Reši mi življenje. Mi odgovori? Šivi se rahljajo. Mi odgovori? Mrzlično tipam za verodostojnim izhodom, zaman. Šivi se že trgajo. Nič mi ne reče, ali pa. Prekasno. Vloga opazovalca je vloga statista. Opazovanega Pierrota. Fikcija že na vseh straneh poka in neresničnost mi dre v tako stežka sezidano resnico. Morda se samo nelagodno nasmehne in ozre okoli sebe. Moral bi se ji približati zares. Zdaj sem vse pokvaril, laž ima prekratke noge. Moral bi črpati snov iz dejanske stvarnosti, domišljija ni vsemogoča. Dokončno se razsuje. Sploh pa bi kot prvo moral priznati, da se je moj izmislek zaresnosti pričel parati že dosti prej: ko ga je moja lastna vest postavila na laž. Ta izhod ni izhod, le slepa vrata so. Edini ustrezeni način ustvariti prispodobno življenja bi nemara bilo *živeti metaforično*. Narediti priliko iz samega obstoja, kot je uspelo Lautréamontu in Rimbaudu. Življenje je umislek. Prenehati pisati; *poetika prozaičnosti* je mogoča edino kot *zgodovina*, ne kot *zgodba*.

Tla v hodniku so se udrla. Iz podzemlja so priklopili tropi podgan in golazni. Morali smo zazidati prehod iz pritličja: zdaj bivamo samo v gornji polovici hiše.

Boki avtobusov se jalovo vzpenjajo v obupanem hlastanju za valovi orgazma. Ali pa so to leseni boki v marini, *Andro*, *Zvocalo*, *Marijana*, *Malí Pero*? Tri debelo zavite izletnice v pumparicah mahajo s Tromostovja, vendar avtobus ne meneč se zajadra v zeleno senco žuborečih mostov in že plovemo po toku nizdol, v Donave in morja, večše se ogibajoč ledenim goram na naši poti.

Kat — Ker

(Opomba: gre za 321. stran nesojenega priročnika POGLED PO POEZIJI, sanjaške zamisli dijaške vneme, ki nikoli ni zrasla v klas. Inačica je zgolj delovna, odtod nedoslednosti.)

Katul, Caius (Gaius) Valerius Catullus. Rodil se je v Veroni, najbrž l. 87 pr. n. š., v premožni plemiški družini. Solal se je sprva v Veroni, nato v Rimu, kjer je zgodaj prodril v najbolj izbrane kroge in prijateljjeval s slovečimi sodobniki, kot sta Cicero in Nepos. Do Cezarja in oblasti je bil nekoliko piker, kar pa ni moglo preprečiti, da bi bil s častmi povabljen za njegovo omizje. Seznanil se je tudi z aristokratsko Klodijo, soprogo Konzula Metela in sestro tribuna Klodija Pulhra. Ta se je sprl s Katulovim tovarišem Ciceronom, Katul pa se je zagledal v Klodijo in ji iz občudovanja do Sapfe nadel ljubkovalno ime Lesbija. Vendar sta ju njena dvomljiva poštenost in muhavost pripeljala do večkratnih razprtij, dokler ni Katul izčrpavajočega razmerja pretrgal. Miru je iskal na svojem posestvu ob Gardskem jezeru, na potovanju z Memnijem, po Bitiniji, v Mali Aziji, na povratku domov pa tudi ob bratovem grobu. Umrl je v Rimu, star toliko, kolikor Aleksander — triintrideset.

Keats, John, Rodil se je v Londonu 1795., konjušničarju. Pri petnajstih je bil že brez staršev, izpisan iz šole, predsedal na farmacijo in kirurgijo. Pomanjkanje humanistične podkovanosti ga je do smrti sililo v vročično izčitavanje antičnih klasikov. Navduševal se je za Sapfo. Komaj je doštudiral, se je odločil, da ne bo zdravnik. Spoznal je nedosegljivo Fanny Brawne in se vanjo zaljubil. Iste leta mu je v naročju umrl devetnajstletni brat. Jetika je pričela sušiti tudi njega, kar ga je še močneje vleklo na vzhod, za Shelleyem. Stanovanje v Rimu (Piazza di Spagna 26) je posvečeno njima. Shelley bo pri devetindvajsetih utonil. Keatsa so pokopali v Rimu, na Pokopališču Angležev, pri piramidi Gaja Cestija, preden je učakal 26 let, Shelleyev pepel pa kmalu položili obenj.

Kette, Dragotin. Rodil se je na Premu pri Ilirski Bistrici 1876., v učiteljevi družini. Pri petnajstih je bil že brez staršev, nato izključen iz gimnazije, maturiral šele v Novem mestu. Tam se je tudi nesrečno zaljubil v Angelo Smolovo. Pri vojakih v Trstu si je nakopal jetiko, ki ga je prignala v Cukrarno. Tu je čez slab mesec, pri prav tako jetičnem prijatelju Murnu, triindvajsetleten podlegel bolezni. Murn, ki staršev tako rekoč ni poznal, je iskal zdravja na Gorenjskem. Onemogel se je vrnil in umrl na isti postelji kot Kette, 22 let star.

Kermavner, Aleš. Rodil se je v Beogradu leta 1946. Na ljubljanski Filozofski fakulteti se je odločil za študij filozofije. Načrte, izobrazbo in ljubezen mu je prekrižala smrt, ko mu je bilo 19 let.

Februar 1987

Andrej Blatnik

Vlažne stene

V moji sobi, rečem. V moji postelji. Tako vendar ne gre.

Sumljanje vode potihne. Daj mi, prosim, brisačo, reče ona. Ne moreva se vendar pogovarjati takole: jaz gola, ti v sivem tvidu.

Hočem reči: ampak, lepo te prosim! Hočem reči: zdaj vendar poslušaj, kaj bom povedal! Ne rečem. Zamomljam: brisačo? Gledam, kako drsi potoček po njeni dojki, kako se kapljica tanjša, kako izginava. Bo še kanila? mislim.

Da, brisačo. Za tabo. Obrni se. Tisto, tisto rožnato.

Pogoltnem. Rožnato; kakor vršički njenih prsi. V dlani začutim mehko. Izpustim.

Tako, reče, ramena ji gledajo izza bombažne pregraje. O čem si se hotel pogovarjati?

V moji sobi, rečem. V moji postelji.

Tako ne bo šlo, pomislim. Tako sem že pričel, in potem je hotela brisačo. Drugače bo treba, drugače.

Gledam: po ploščicah vijugasti potočki. Kapilare. Čutim: na senčih, na čelu, na vratu utripa. Vem: nekaj narediti. Vem: nekaj reči.

Prosim te, rečem, zakaj se vendar ne obrišeš, če stopiš iz banje? Zakaj sploh imaš brisačo?

Moj glas, odločen in samozavesten. Richard Burton, ki igra Tita.

Gledam jo: se tudi njej zdi tako?

Gleda me. Čakam: kaj bo rekla? Kako se bo branila?

Brisačo? reče. Pade ji k nogam.

Vem: potim se. Če to opazi, sem izgubil.

Nikar se ne izmikaj, rečem. Trudim se, da ne bi pogledal proč.

Sama veš, rečem. V moji sobi. V moji postelji.

Ah, reče, tisto. Tisto je Donald.

Donald? vprašam.

Da, Donald.

Ampak: kaj počne tam? To se pravi: čisto gol je. Kadi cigaro. Uvoženo. Pepel otresa na posteljnino.

Gleda me, čakam: bo kaj rekla? Se bo kako branila?

Včeraj, pri večerji, reče, sem ti brala iz časopisa, pa nisi poslušal. Brala sem ti. O ameriških raziskavah. O ženskah mojih let. Na Zahodu ima vsaka uspešna ženska mojih let stalno razmerje z vsaj dvema moškima.

Brala si mi? rečem.

Pri večerji. Se ne spomniš? Hrenovke, polnjene s sirom.

To že, rečem, ampak ... Premolknem.

Poslušam te, reče.

Ampak on je vendar črnc.

Nismo v Pretoriji, reče.

Tudi na Zahodu ravno nismo, rečem.

Nismo? vpraša.

Vem: zdaj greva predaleč. Nisem hotel o tem govoriti.

On, rečem. Zakaj je tukaj?

Zame, reče. Zaradi ameriških raziskav.

Gledam: stopala so ji izginila v rožnatem svitku.

Poberi brisačo, rečem.

Poberi jo ti.

Pogoltnem. Zaradi ameriških raziskav? rečem.

Da, veš tisto o uspešni ženski.

Pogoltnem.

In ti ... On?

Prikima. Ne jemlji tega osebno, reče. Morala sem pač najti še enega, saj razumeš. Proti tebi nimam nič. Vse to je samo matematika.

Kako, matematika, ugovarjam, če pa on v moji sobi, v moji postelji, kadí tuje cigare?

Matematika. Ti in on, to sta dva. In, tako ...

Hočeš reči ... Stalno razmerje? Uspešna ženska?

No, seveda. Vedela sem, da boš razumel. Nič osebnega.

Sklonim se. Tudi ona se skloni. Pobere brisačo. Mislim: zdaj se bo spet ogrnila. Potem bom lahko povedal, kar ji gre. Potem bom lahko.

Ne ogrne se.

Z dlanjo podrsnem po ploščicah. Vlažno je.

Kako dolgo traja? vprašam.

Od danes, reče. Zloži brisačo in jo odloži na polico nad umivalnikom.

Od danes, mislim, je torej uspešna ženska s stalnim razmerjem z dvema moškima. Brisačo pa zlaga vlažno. Lepo, lepo.

Se ne boš oblekla? rečem.

Gleda me.

Se ne boš ti slekel? reče.

Gledam jo.

Vendar, zaslišim, kaj pa Donald?

Donald bo počakal, mi odvrne. Eden od dveh je. Naučiti se mora čakanja. Potrpežljivosti.

Da, rečem, naučiti se mora.

Torej, reče ona, kaj čakaš?

Da, zašepetam, kaj čakam?

Stopi mi naproti. Umaknem pogled. Zagledam: zrcalo. Moj obraz, prekrit s soparo.

Počakaj, rečem, ne morem. On, v moji sobi, v moji postelji... Slišal naju bo.

Naj sliši, reče. Naj ve, kdo je gospodar.

Umikam se: k steni, čisto k steni. Stisnjen obnjo. Čutim, kako mi vlaga prenika čez suknjič, kako mi po hrbtu mezi.

Stene so vlažne, rečem. Morala bi...

Da, vlažne, reče ona.

Obmolknem.

Sleci se, reče. Ne moreva vendar tako: jaz gola, ti v sivem tvidu.

In tako: v meni šumljajo vztrajni potočki, v moji sobi, v moji postelji pa črnc, Donald, kadí cigaro. Tu sem, med vlažne stene ujet, si rečem. Če govorim, bo trajalo. Če obmolknem, se bo izteklo. Imam izbiro. To je važno: izbira. Torej? Torej?

Pravzaprav

Me pa res zanima, reče, ko ravno zapisujem tele vrstice, zakaj raje boljšič v ekran računalnika, namesto da bi odšel z menoj na obisk k prijateljem. Že tedne in tedne naju vabijo, ti pa... Enkrat se ti ne ljubi, drugič te boli glava, potem moraš kaj premisliti, zatem imaš nujno delo, zdaj to, zdaj ono, samo med ljudi me nikoli ne pelješ. Včasih si mislim, da me hočeš odtrgati od vseh, da me mogoče hočeš imeti samo zase.

Mogoče, pravim, ne da bi se ozrl k njej. Mogoče.

To, da gladko priznavam, jo presenetí. Za hip pomolči. Pa tudi oči si boš pokvaril zaradi umetne svetlobe, reče nato.

Najbrž res, rečem. In pišem. Nobena beseda mi ne sme uiti.

Morda pa zato, reče nekoliko tišje, ker veš, da je lažje bolščati v ekran kot gledati ljudem v oči. Morda si zato najrajši doma in nočeš več niti v trgovino?

Morda zato, rečem, in brzim s prsti po tikpovnici. Govori malo počasneje, prosim.

Me ne dohajaš? vpraša.

Komaj, rečem. Komaj te dohajam.

Ze to je najbrž veliko, da me sploh poslušáš, reče.

Pišem: Ze to je najbrž veliko — Nato se zaustavim. Prenehám pisati.

Poslušaj, rečem. Poslušaj: rad te imam.

Vem, reče ona. Vem.

Čakam. Nimam več besed. Ne vem, kaj bi rekel. Ne vem, kaj bi zapisal.

Ljubezen ni dovolj, reče ona.

Ni? vprašam. Najbrž res ni, si mislim.

Ni. Tu je še nešteto ... drugih stvari.

Katerih drugih? vprašam. Vem: samo zavlačujem, zavlačevanje, ki ne bo doseglo ničesar. A kaj mi ostane drugega? si pravim.

Ne bom ti jih menda naštevala, reče. Pišem: ne bom ti jih ... Mika me, da bi pripisal: ni jih mogoče izraziti z besedami. Tako dobro mi zveni, da skoraj že slišim, kako bodo to naslednje besede, ki jih bo izgovorila. Čakam, da jih bo izgovorila, pa jih ne izgovarja. Ravno nasprotno: molči. In jaz ne pripisujem. Škoda, si mislim, škoda.

Sam bi moral vedeti zanje, reče. Kaj nisi —

Ne govori mi, rečem. Ne govori mi, kaj sem.

A saj si, kar si, ugovarja, pa če to rečem ali ne.

Pravzaprav, pravim, in že zgrožen ugotavljam, da bom zdaj zabredel v dolg samogovor, pravzaprav si nisem nikoli predstavljal, da bom postal to, kar zdaj navsezadnje sem, nikoli si nisem predstavljal, da bom večino časa preživel zaprt v svojo sobo, sam s seboj, in da bo vse prepuščeno meni, da bom v tej sobi odločal o vsem. Pravzaprav sem si od nekdaj želel biti del nečesa večjega od mene, nečesa, čemur ne bi mogel docela poznati meja in pomena, in kar bi mi samo po sebi narekovalo, kaj in kako. Od nekdaj sem si mislil, da bom recimo del kake avantgardistične skupine, da bom vedel, kaj in kako, da, recimo, že znano sestavljam tako, da je videti kot novo, nekako tako, kot da bi se podpisoval s Throbbing Gristle ali Test Department, moja naloga bi bila jasna in ne bi si je iskal sam, kot, priznam, počnem sedaj ...

In zakaj nisi nikdar postal kaj takega? me prekine.

Da, zašepetam, zakaj nisem?

Pravzaprav, nadaljuje, si torej izgubil.

Da, prikimam, pravzaprav sem izgubil.

Pravzaprav, reče, navsezadnje vsakdo in vselej izgubi.

Počakaj, se uprem, to vendar ...

Ne? me vpraša. Ne?

Ne vem, komaj slišno rečem.

Ne? vztraja. Ne? Reci, no! Ne? Ne?

Kaj naj rečem? vprašam. Nimam kaj reči. Ne vem.

Aha, reče ona, ne veš.

Ne vem, rečem. In premišljujem: res ne vem. Sprva omahujem, nato se odločim: ne, tega ne bom zapisal.

Ko sem te spoznala, reče, sem mislila, da veš vse, zdelo se mi je, da je ni reči, ki bi ti bila neznana.

Tako? vprašam. Premišljuje: le kako je prišla na take misli? In ravno ob meni. Čudno, res čudno.

Lahko bi me vprašala, povedal bi ti, da ni tako, ji rečem. Povedal bi ti, da si se motila.

Da, motila sem se, reče ona.

Res, motila, in kaj je to posebnega, premišljam, vsi se motimo, venomer in kar naprej, le da tisti, ki imajo srečo, tega nikoli ne izvedo. A ne bom ji govoril o tem, sklenem.

Najbrž si se tudi ti motil o meni, reče ona.

Premišljuje. Kako to misliš? vprašam.

No, reče ona počasi, mislil si, da sem drugačna, kakršna v resnici sem.

V resnici? premišljuje. V resnici?

Mislil si recimo, da bom znala bolje skrbeti za denar. Da ti ne bo treba jemati vsakovrstnega dela za zaslužek.

Ne, rečem, nisem mislil.

Mislil si, nadaljuje, da bolje kuham. Da ti ne bo treba znova in znova pritresati soli h krompirju, prilivati kisa k solati, brskati po kuharskih knjigah in iskati receptov.

Ne, rečem, zdaj že tišje, nisem mislil.

Mislil si, nadaljuje, da bom vedela, kako in kaj, kadar odpove ventil pri pipi ali kadar prične odstopati topli pod, in da se tebi ne bo treba ukvarjati s tem.

Ne, zašepetam, nisem mislil.

Mislil si, reče nazadnje, da boš lahko v miru sedel za svojim ekranom in se ukvarjal s svojimi stvarmi, jaz pa bom skrbela za vse ostalo. To si mislil.

Ničesar ne rečem. Molčim.

Ampak, reče, jaz vsega tega ne znam. Dovolj dolgo sva skupaj, da bi zdaj to že lahko vedel, če si sprva še upal, da bo kako drugače.

Da, pomislim, res je tako. Upanje, da, upanje.

To upanje je bilo prazno, reče ona.

Samogibno se zganem. Sklonim se k tipkovnici.

Ne delaj tega, reče ona.

Cesa? vprašam.

Ne zapisuj mojih besed. Potem niso več moje, in tega nočem.

Ne zapisujem tvojih besed, rečem začudeno.

Zapisuješ, zapisuješ. Zvečer, ko zaspiš, vstajam, vključim računalnik, vložim disketo in berem, kaj si napisal čez dan. In vse, kar govorijo ženske tvojih zgodb, so moje besede. Vse, kar govorijo moški, so tvoje.

To ni res, rečem. Nič, kar zapišem, ni resnično. Vse je izmišljeno. Potem si izmišljen tudi ti, reče. In tudi jaz.

Pomišljam: da, to je mogoče. Res, mogoče. O tem bo treba razmisliti, si rečem. Nato se zavem: kaj mi vendar prihaja na misel?

Jaz, reče, jaz ...

Da? rečem.

Jaz nočem biti izmišljena.

Te besede mi zvenijo nekam prazno. Sploh me ne mika, da bi jih zapisal.

Rada bi živela, resnično živela.

To me spominja na nešteto znanih reči. Res, zguljena fraza. Če jo zapišem, jo bom moral nekako preobrniti, nekako ironizirati. A kako naj jo ironiziram?

Zdaj ne živiš? vprašam. Če bo rekla: ali je to sploh še življenje? sva zabredla globoko v melodramo, in sploh ne izvirno, si mislim.

Zdaj? vpraša.

Trenutek odločitve se daljša, razteza.

Tudi zdaj živim, reče, a ne tako, kot bi hotela.

Krog se zapira, pomislim.

Pravzaprav, rečem, si torej tudi ti izgubila.

Pravzaprav, reče, navsezadnje vsakdo in vselej izgubi.

Krog se je zaprl, pomislim. Ozrem se na računalniški ekran. Na njem se lesketajo besede, ki jih ne razumem, besede, ki mi ne pomenijo ničesar. Izključim računalnik, ne da bi shranil program na disketo.

Poslušaj, rečem, to nima smisla.

Nemara ga res nima, brez obotavljanja prizna. Kaj torej predlagáš? Najbrž nič.

Tako je, prav ima, si rečem. Nič. Nimam kaj.

Imam prav? reče.

Prav, pritrdim.

Torej bo naprej po starem, ugotovi.

Zdaj sem nekoliko zbegan. Po starem? rečem. Mislil sem, da boš ti —

Jaz? reče ona.

Ti.

Jaz — kaj?

No, da boš ti spremenila, Da boš odšla, najbrž.

Odšla? K prijateljem? Na obisk?

Ne. Ne k prijateljem. Da boš odšla za zmeraj.

Za zmeraj, pomislim, to je težka beseda.

Nimam kam iti, reče ona mirno.

Natanko premislim: res nima kam iti. Hudo je, če se tega zave-daš, si mislim.

Samo tebe imam, reče. In še tebe nimam.

Saj veš, rečem, da ni važno imeti. Važno je biti.

Poslušam svoj glas: tenko, papirnatost zveni.

Biti? vpraša.

Vedeš, da si, da obstajaš, rečem. In poslušam svoj papirnati glas. Drugo pride pozneje, zlagoma, skoraj nevede. Drugo pride.

Ze dolgo vem, da sem. Ze dolgo, pravi ona čisto potih.

In? rečem. Zdi se mi: zdaj se odloča.

Nič, reče ona. Drugo še ni prišlo. Morda ne bo prišlo sploh nikoli. A pustiva zdaj to. Ni treba zapletati. Pravzaprav je stvar preprosta. Življenje mi je —

Premolkne.

Čakam. Ona pa kar molči. Ji je, si rečem. Kaj? se sprašujem. Teško? Odveč? Všeč? Tuje? Potrebno?

Pogledam jo: skozi okno gleda. Za hip me zamika, da bi pogledal, kaj je na drugi strani šipe. Je kaj? Morda, me prešine, gleda le svoj odsev, ki se mu poteze ob spuščanju mraka bolj in bolj ostrijo? Morda, si rečem, čaka, da se bo znočilo, in potem bo ena.

Kaj gledaš? vprašam.

Pravzaprav, reče ona čisto tiho, tako da se sklonim naprej in naostrim ušesa, pravzaprav nič.

Stopim k njej, prav tja, kjer stoji ona. Prav ima: pravzaprav res ni ničesar videti. Gledam, gledam, pa nič. Tako, si rečem, to je to, to in tako. Ničesar ni. Niti odseva v šipi.

Isto vidiva, pomislim, torej sva le iz istega, torej le sodiva skupaj. In zato ne bom ponovno vključil računalnika, ne bom se znova nagnil nad tipkovnico, oblekel se bom in odšel ven, skupaj bova šla k prijateljem, in morda se ji bo vsaj danes zdelo, da bo prišlo tisto drugo, na kar čakava. Tako pravzaprav moram narediti. Moram. Zato se bova oblekla, šla bova, pozvonila bova pri prijateljih, popila bova, kar nama bodo ponudili, pogovarjala se bova, kar se bomo pač pogovarjali, in gledal jim bom v oči. Nocoj pravzaprav moram.



GARCÍA LORCA

Federico García Lorca

Soneti temne ljubezni

Sonet o kiti vrtnic

Ta kita vrtnic! Pohiti! Ker umiram!
 Hitro jo pleti! Poj! Toži! Poj!
 Ker senca že skalila mi je grlo
 in januar prižiga svojo blede luč.

Med ljubiš me in ljubim te,
 v zraku zvezde in drhtenje trav,
 se goščava vetrnic razrašča
 s temnim vzdihovanjem celo leto.

Uživaj svežo pokrajino moje rane,
 zlomi ločke in žarke nežne.
 Na stegnu se napij medu krvi razlite.

Toda pohiti! Da združena, ujeta,
 usta strta od ljubezni in duša ranjena,
 čas naju najde opustošena.

Sonet o sladki tožbi

Bojim se izgubiti oči tvojih čudež
 v tej skulpturi in naglâs,
 s katerim orosi ponoči lica moja
 diha tvojega samotna vrtnica.

Boli me, da sem na bregu tem
 deblo brez vej, kar je še huje,
 da brez cvetov sem, brez pulpe in prsti
 za črva svojega trpljenja.

Ce ti si skriti moj zaklad,
če si moj križ in moja bridka bol,
če pes sem na posestvu tvojem,
ne daj, da izgubim, kar sem zaslužil
in zdaj krasi gladino reke tvoje
z listi jeseni moje blazne.

Rane ljubezni

Ta luč, ta ogenj, ki požira.
Ta siva pokrajina vsenaokrog.
Ta bol od ene same misli.
Ta stiska neba, sveta, te ure.

To ihtenje krvi, ki venča liro,
že onemelo, pohotna plamenica.
Ta sila morja, ki obme se zaganja.
Ta škorpion, ki mi po prsih leze.

So cvetna kita ljubezni, postelja rane,
kjer buden sanjam prisotnost tvojo
na razvalinah mojih razdejanih prsi.

In čeprav iščem goro treznosti,
me srce tvoje žene v dolino trobelik
in trpljenja grenkega spoznanja.

Sonet o pismu

Ljubezen mojega srca, živa smrt,
zaman čakam tvojo napisano besedo
in mislim skupaj z venečo rožo,
da će si živ brez mene, te hočem pozabiti.

Zrak je nesmrten, negibna skala
ne ve za senco, se ji ne izogne.
Skrito srce ne potrebuje hladnega
među, ki ga razliva luna.

Zaradi tebe sem trpel, si trgal žile,
tiger in golobica, nad tvojimi boki
v dvoboju lilij in ugrizov.

Z besedami napolni torej blaznost mojo
ali pa me na vekeпусти
v temni hladni noči duše moje.

Pesnik izpoveduje resnico

Rad bi izjokal svojo muko in to ti rečem,
da bi me ljubil in nekega večera,
polnega slavcev, izjokal z mečem,
s poljubi, z vsem svojim bitjem.

Želim ubiti edino pričo
poboja mojih rož in spremeniti
svoj jok in ves svoj znoj
v neskončno goro žilavega žita.

Naj se ta klopčič iz ljubim te
me ljubiš nikoli ne konča, vedno zvijačen
z onemoglim soncem in ostarelo luno.

Naj to, kar mi ne daš, te zanj ne prosim,
samo za smrt bo, da ne ostane
niti senca za prestrašeno meso.

**Pesnik se s svojim dragim
pogovarja po telefonu**

Tvoj glas zalil je peščino mojih prsi
v tej ljubki kabini iz lesa.
Na jugu mojih nog bila je pomlad,
na severu čela mojega cvet praproti.

Stožec luči je po prostoru tesnem
pel budnico in žetveno pesem
in ihtenje moje je prvič obešalo
vence upanja na strop.

Sladki in daljni glas, zame nalit.
Sladki in daljni, s slastjo izpit.
Daljni in sladki božajoči glas.

Daljni ko temna rana srne.
Mili ko ihtenje v snegu.
Daljni in sladki, v mozgu raztopljen.

**Pesnik sprašuje svojega dragega
po začaranem mestu Cuenca**

Ti je bil všeč kraj, ki iz kapelj
ustvarja reko sredi pini?
Si videl sen in obraze in poti
in zidove bolečine, ki jih biča veter?

Si videl sinjo režo strte lune,
ki namaka Júcar s trilčki in kristali?
So poljubili tvoje prste trni,
ki krase ljubezen samotne skale?

Si mislil name, ko si se vzpenjal
do tišine, ki trpinči ujeto kačo
s sencami in črički?

Nisi videl skoz prozorni zrak
dalije muk in radosti,
ki ti jo je poslalo moje srce ljubeče?

**Sonet po Gongori, v katerem pesnik
pošilja svojemu dragemu goloba**

Golobček ta, iz Turia ti ga pošiljam,
tu sem postal za kratek čas,
milih oči in belih kril nad grškim lovorom
sešteva in prši ljubezen krotko.

Njegova čista plemenitost, nežni vrat,
v kipečem močvirju vroče sline,
z drhtenjem sladke pene, hlap in biser,
me spomni na odsotnost tvojih ustnic.

Položi na njegovo belino svojo roko
in videl boš, kako se snežna melodija
širi v kosmih po lepoti tvoji.

Tako se moje srce joče dan in noč,
zaprto v ječi ljubezni temne,
ne da bi izjokalo svojo bol.

Joj, prikriti glas temne ljubezni,
joj, blejanje ostriženih ovac, joj, rana!
joj, igla grenkobe, kamelija utopljena!
joj, struja brez morja, mesto brez obzidja!

Joj, temna noč brez varnega zavetja,
gora tesnobe, vzkipele do neba!
joj, pes v srcu, glas zasledujoči!
brezmejna tišina, zrela lilija!

Proč od mene, žgoči glas hladu,
ne káni me pustiti v goščavi,
kjer od jalovosti tožijo nebesa in meso.

Ne zlomi trde slonovine lobanje moje,
usmili se me, stri mojo bol!
ker jaz ljubim, ker sem človek!

Ljubljeni spi v pesnikovih prsih

Nikoli ne boš zvedel, da te ljubim,
ker v meni spiš, v globokem snu si.
S svojim ihtenjem te prikrivam, zasledovan
od rezkega jekla nekega glasu.

Pravilo, ki uravnava meso in zvezdo,
je že prebodlo moje boleče prsi
in temne besede so se zajedle
v krila tvojega resnobnega duha.

Trop ljudi je planil na vrtove,
na tvoje čakajo telo in mojo agonijo
na konjih luči in griv zelenih.

Spi, kar spi, življenje moje.
Poslušaj v violinah mojo strto kri!
In glej, kako že naju zasledujejo!

Noč nespeče ljubezni

Noč nad nama obema s polno luno,
jaz sem zaihtel in ti si se smejal.
Tvoj prezir je bil bog, tožbe moje
trenutki in golobi vklenjeni.

Noč pod nama obema. Kristal muke,
 si tožil ti v daljavah temnih.
 Bol moja bila je skupek agonij
 na peščini tvojega slabotnega srca.

Jutro je naju združilo na postelji,
 usta so lovila shlajeni curek
 brez konca razlivajoče se krvi.

In je stopilo sonce na zaprt balkon
 in je korala življenja razprla svojo vejo
 nad moje srce, zavito v mrtvaški prt.

Bilo je nekega poletnega večera leta 1964. Čilski pesnik Pablo Neruda je takrat počitnikoval na otoku Negra. Medtem ko se je veter zaganjal ob okna njegovega doma, je pesnikova družina vneto kramljala o razgibanem literarnem življenju v Španiji pred državljansko vojno. Njegov prijatelj Luis Maria Anson se spominja, da je prav tega večera prvič slišal govoriti Nerudo o *Sonetih temne ljubezni* F. G. Lorce. Neruda je bil med redkimi Lorcovimi prijatelji, ki so te sonete brali. Govoril je o posebni lepoti teh sonetov in je menil, da so enakovredni sonetom velikega Stradfordčana. Prizadeval si je, da bi sonete objavili in tako dopolnili Lorcovo pesniško in človeško podobo. Malo pred smrtjo, tako piše Anson, je pesnik *Bivaljšča na zemlji* spet opozoril, to pot z njemu lastno vehemenco, na izjemno lepoto teh sonetov, na iskrenost ljubezenskih izpovedi, na razbčianost pesnikove temne ljubezni, ki mimo vseh predsodkov izpoveduje svoje najintimnejše čustvo s pravim andaluzijskim temperamentom, z najčistejšo govorico španske poezije, ki je svoje zglede iskala zlasti pri Gongori in drugih velikih sonetistih.

Čilska vojaška diktatura je strla tudi pesnika Nerudo. Njegovo željo, da bi objavili Lorcove sonete, pa je nekaj let vneto oživljala njegova žena Matilde Urrutia, konfinirana v Santiagu. Potem je o teh sonetih spregovoril Anson na španski televiziji, v znameniti televizijski oddaji »300 milijonov«. Točno dvajset let po tistem večeru na otoku Negra je španski dnevnik ABC v svoji tedenski kulturni prilogi *Sábado cultural* objavil *Sonete temne ljubezni*, potem ko je za objavo dala dovoljenje Lorcova družina in so iz obsežne zapuščine strokovnjaki izbrali enajst sonetov. V resnici je teh veliko več in lahko upamo, da bodo prišli na svetlo še ostali, skupaj s teksti iz znamenitega zvezka *Album blanco*.

Objava *Sonetov temne ljubezni* je potrdila govorice o neprecenljivi lepoti zatajevanih verzov tega Andaluzijca. V nekaj letih je ves kulturni svet na vseh petih kontinentih ponatisnil izvirnik in prevod teh sonetov. Nerudova želja se je uresničila. Na dan je privrel studenec čiste ljubezenske lirike, dotlej znan samo tistim, ki so te sonete lahko brali v prepisih, ki so krožili po Španiji.

Leta 1986, ko je Španija z vsem spoštovanjem počastila pesnika (minilo je petdeset let od njegove krute usmrtitve v Alfacarju blizu Granade), je dnevnik ABC ponatisnil *Sonete temne ljubezni* z razkošno likovno opremo in hkrati razkril resnico še o drugih Lorcovih neobjavljenih pesniških in dramskih besedilih.

In tako *Sonetje temne ljubezni* prihajajo tudi do slovenskega bralca. Sicer z nekajletno zamudo, a vendarle.

Izbral, prevedel in opombo napisal Ciril Bergles

YUGOSLAVICA

Vladimir Pištalo

Ljubezenski manifest

V mestu, zasutem s snegom konfetov, smo zavrteli vašo telefonsko številko, neznani vam v poznem večernem času, v tistem prekletem presledku med polnočjo in zoro, ki že nosi ime jutra! V trenutku, ko s slušalkami poslušate glasbo z radia in čutite, da vam gre vsa skozi srce.

Telefon zveni in težka slušalka na medeninastem držalu predstavlja za vašo krhko roko, do tedaj položeno na vezenino, skušnjava. Od vseh stvari vi najrajši spite in neiskreno se prebujate vsakič. Za zaprtimi vekami ste zašli med rogate pagode, pod vodomete razkošnih vrb. V jesenskem popoldnevu veter nosi dolge pajčevine in češejo vas vrbe, pod katerimi se sprehajate. Zadremali ste in se vam je morda zazdelo, da je ta zvok zvonjenje kolesa, ki ste ga popeljali v snu?

Ah, ne! To je telefon, to smo mi... Ko boste dvignili slušalko, vam bodo v ušesno školjko prodrle naše vrele besede in klici. Nesramnosti, ki jih zadihano šepetemo iz govorilnice na obrobju, v drži, ki si jo lahko samo mislite...

Ne morete skriti vzklika presenečenja ob teh besedah.

Morda boste ob naših klicih cvileč odskočili, kakor odskoči drobiž, vržen na svatbi s polno pestjo otrokom, po pločniku. Dostavimo vam erotično zbirko Hehet hudiča. Našli jo boste nocoj v poštnem nabiralniku.

Opevamo utrujeni nasmeh dandyja, z žepi, polnimi svilenih nadržkov, hlačk, dolgih rokavic, ki so razgaljenje rok, ki se v plesu izvijajo kakor kobra, in temnih nogavic, tako lahkih, da bi jih ponesel veter na sebi kot spomladanske mačice. Svileni perilo kot pesek teče skozi prste.

Eni z lahkoto pridejo do ljubezni, drugi pa z naporom celo do diha... Oh, ne spuščajte slušalke, toliko tega vam imam povedati! Ne spustite, ne bomo klicali drugič!

Zadihani od pohlepa po užitku nas boste seveda poslušali! Vzljubili nas boste, dolgo nam boste gledali v oči in zajecljali: »Dragi... nikoli ne umri!«

Nas ne morete preslepiti! Sledovi samote so v vašem življenju vidni povsod kot odtisi prstov na ogledalu. Sedite v hiši sami in se valujoče glave ljubkujete z glasbo. Z roko sramežljivo zdrsnete po črti, ki deli telo napol. Vaši dve prazni roki ne moreta nadomestiti moškega telesa. Kaj bi pridobili, če ostanete v stanovanju? Ponavlja se mučenje nedoločljivih želja, sladostrastna lenobnost, dušenje z dolgočasjem. Jalovo ljubkovanje v samoti. Ljubezen s prepihom.

Od sebe zapuščen človek ležite zvečer sami v postelji, enako kot boste ležali v grobu. Na široko odpirate oči, v neprozorni temi, ki se je zgostila okrog vas, se ne razloči nič! Padate v dvigalu, ki se je snelo. O, odvratna bolezen samote! Kaj lahko v teh okoliščinah pomeni spodobnost? V teh okoliščinah je spodobnost navaden nesmisel!

Neizmernost časa bo potopila kratek, boleč trenutek našega življenja. In potem, ko se bo površina časa povsem umirila za drgeti, ki jih bo pustil, ko bo vse minilo, ko se za vrženim kamnom na vodi ne bo širil niti en krog več, kaj bodo takrat pomenili naši dogovori? Prehajamo v lucifersko šepetanje. Dogovarjamo se za srečanje v mračni ulici. Vozite po praznih drevoredih, v katerih se je v redkih človeških podobah oblikovala samota. Trgi so se spremenili toliko, da so izgubili imena. Ah, brezšumen je vaš veliki avto, v trenutku ste tukaj. Lahno se odpirajo vrata limuzine in, glejte, znašli ste se v somračni ulici. Z naporom oči v škilasti svetlobi razpoznate tablo: »Ulica Totemska!«

Mesečinasto se blešči nekaj srebrnih zob v nasmehu lajnarja, ki stoji ob požarnelem zidu. Medtem ko obrača ročico glasbila, mu zelene, blede oči trzajo, kot da iz vlaka spremlja predel, ki venomer odhaja.

Tedaj stopimo mi iz teme! Razširjajoč roke v objem razkrivamo svoje detektivske plašče in pod njimi se kaže golo telo, stegna, ranjena od nohtov.

Pozdravite tiho, samo z zaprtimi očmi. Stopimo k vam in vas strastno poljubimo na vrat. Z zavitimi očmi gledate, kako mesec izpareva v belo meglo. Raztresate se kot regrat. Vaša usta se odpirajo rahlo kot vrtnica in sprejemajo poljub grenkih usten.

Ponujamo vam mak, tri rdeče metulje z zloženimi krili. Kako vas gledamo, malokdo bi tvegala tolikšno nežnost...

Vi ste okrasno bitje, ki je videti, kot da ni za dotik. Vendar ste, seveda! Manekenka ste z zapleteno pričesko v nadstropju. Ste druge rase, polagamo vam uho pod srce in poslušamo utrip, čuden kot oglašanje črička. Prste je težko vtakniti v vaše lase. Izvlečemo srebrn glavnik v obliki male roke in valoviti medeni tobak se razsuva po hrbtu.

Gledamo v naelektreno modro nebo, znojni v sopari steklenega rastlinjaka! Ponudite roko in gremo; vi, mi in vsak tisti, ki stoji obseden z vročico vseh živcev, opit z grmenjem!

Zelo dobro poznamo vse to mesto; veliko smo tavalj po teh ulicah kot psi. Z licem ob licu kot drsalni pari hitimo skupaj skozi dvorede, šibani z belimi palicami slepcev, k alfi in omegi vseh naših hoi — k toploti!

Tako se končujejo vsi naši klici v kratkih poletnih nočeh, stisnjenimi s svetlobo z obeh strani... Veliko nas je tukaj v zračnih, svetlih dvorinah, zapuščenih paviljonih Svetovnih Razstav.

Stopate v življenje bolj sveži od vonja peteršilja! V žuborenje glasov, šepet. Okna so ogledala oblakov! Naokoli se pari poljubljajo sočno, kot bi sesali zrele breskve, z jeziki grabijo slast. Z obema rokama stiskamo klobuk, poln piva, in pijemo zlato tekočino. Priliznjeno šumenje pene se dotika ušesne školjke. Dvigujemo glave z mokrimi in zapenjenimi lasmi. V belih dvorinah mladeniči in dekleta ležijo z ustnicami med nogami drug drugemu. Ti dotiki so topli in vlažni kot pasji gobec. S trpljenjem trepalnic se ščegeta po telesu. Poslušajte zadihano panovo piščalko njihovega dihanja. Stiskamo vas in vlečemo iz jam sramu. Vaše oči so nemirne, kot bi si jih sposodili.

Vsakdo mora najprej pozdraviti ozeblino samote, preden pristopi k čemer koli. Po nepotrebnem smo napeti kot odprti dežniki, ki se sušijo v kopalnici. Sprostimo se!

Podobno kartam, ki padajo, se vaši gibi prilagajo eden drugemu kot v snu! Vi ste sladko bitje, priliznjeno in opojno, v vas ne teče kri, marveč višnjevo žganje. Pogledi se love v vašo kožo. Vaša polt je mehka in polna kot rožni lističi. Občutljivi ste toliko, da vas zgolj pogled žgečka.

Molče zadržujete strast, stiskajoč zobe tako, da pokajo! Kaj vam lahko povemo o sebi? O, revne besede, blede superlativi, nemočne, neprimerne pohvale... Tako nežni smo, da bi lahko vso čipkasto obleko razpletli z zobmi, tako, kakor je izvezena, vbod za vbodom, medtem ko vas slačimo z nežnimi gibi čeljusti. Z ostrimi zobmi pregriznemo naramnice in obleka pade. Sestre, gledamo vašo telesa! Mrežasto opnasto spodnje perilo te oblike obzirno in koketno veže. Goli ste in kvišku vas dvigujejo lasje, mehki in sipki, polni zraka. Zdaj ste med nami, vi v svoji nemirni duši, z nadišavljeno pižamo pod pazduho! Po strehi kljuvajo številni golobi. Ležete med nas. Mreže tujih prstov vam drse po polti. Tisoč usten se vas dotika, tisoč jezikov naenkrat vas prekriva s polži. Ližejo vas kot morje obalo. Z roko greste čez gladka telesa. Božamo vas vso kot voda tistega, ki se potaplja nag. Tako, kot se prilizuje veter.

Hočemo opisovati... Eh... Tiste stvari, ki...

Dotiki hladnih, hitrih ličnic so čudni, krepostni in hitri kot dež. Trebuh je poln mraza zaradi vznemirjenja, medtem ko se gola telesa prvič žgečkljivo najdejo.

Dolgo ležimo v brenčanju poldneva in drug drugemu krademo tišino. Na koži vijoličaste drobne elipse, ki so jih vtisnili zobje.

Občutite, da se je na vašem ustnem nebu pomešal okus mnogih sirov. V stegnih se oglašča teža vzdraženosti, v kateri prepoznavate zvok violončela. Nekaj se potaplja in razliva v vas, nekaj se krči in temno oglašča. Zgečka vas glavica regrata, ki gre preko vsega telesa med svojimi selitvami v zrak. Zajema vas čudovita panika orgazma.

Zvijajo se tvoji angelski lasje, podobni koruzni svili. O, ljubezen, žalost sveta! Opevamo temne razžaloščenosti in minevanje let. Žalosten, težak občutek mladosti. Ležimo drug ob drugem, s tišino izbočenih ustnic, z vzajemnimi napadi, melodičnim renčanjem, težkimi in tihimi dogodki spola.

Med dvema človekoma se vse uskladi, celo kaleidoskop, ko se zapro oči. Glave moških so polne sonca, glave žensk pa bele megle. Njegova rebra in prsi se prilegajo v nagib njenega hrbta. Njegov vdih pada v njen. Ugriznila je blazino, sama njuna notranjost je vzdražena. Ljubkujeta se, grizoč se kot zveri.

Pod drsečim pokrivalom se prekopicujemo kot čebela v cvetni čaši. Kličemo močne objeme prepotenih rokokorbocev. Gibanje naših las se zdi valovanje morske trave. Razbijamo se drug ob drugem v ritmu velikih valov.

Nalivi moči prihajajo v naletih in izginjajo v mlahavosti. Tokovi in plime sveta gredo skozi najina tkiva. Napenjajo se in venejo jedra. Ledenomrzli lasje drse po vreli plutovini. Violinski ključi sramnih dlak ostajajo na rjuhah. Rolete so spuščene. Vsak mladenič obdeluje svoje dekle. Neprimerljiv je žamet kože. V vzburkanih odejeh oživljajo Van Goghovi topoli!

O, drage dame! Tukaj ste, namesto da se potapljate in zlovoljno plavate ven iz umazanih voda popoldanskega sna.

Če ne bi prišli, bi se vlekli po hiši in z obupano in mrtvo držo bi padali na postelje. Kadili bi, dokler vam ne bi v ustniku ostal samo pepel. V samoti bi jokali brez solz, samo z obrazom.

Ko pohota zaripne v vaših mislih, se mučite s priklicevanjem v zavesti zbledelih prizorov ljubezni. Stanovanje se je spremenilo v labirint dolgočasja. V zaležanem vonju hišne halje vas mori sij obrazov iz revij in s televizije. Draži vas glazura sveta, ki obrobja oval vašega ekrana, oblitega s svetlobo kot oko s solzo.

In strah in sram, oba sta izguba življenja. Lomimo pečat nečistega, pečat pod trebuhom. Nedolžnost je umazano stanje. Medtem ko se pogovarjamo, držimo roko med nogami, kot to počno majhni otroci.

Ne, nemogoče je, da je to naše edino življenje, ne pa generalna preizkušnja! Izza vrat se slišijo pritajeni glasovi, vrenje šepeta. Grad gori od sonca, ki zahaja. Meče jasne oranžne proge po zidovih. Globine obstajanja raziskujemo skupaj. O, boleča opojnost življenja,

najvišje od tvojih nadstropij je sonce! Razžarjena kot žice grelca se prepletajo telesa. Goltajo se, raziskujoč tuje življenje.

Ugašajo se luči! Dečki in deklice! Težko je ostati nezastrašen s svetom. Objem je bunker, v katerem čas ne mineva. Je zaščita pred globokim ledenomrzlim nebom nad vami!

Telo blago diši po juhi. Hočemo pričati, da je objem golih ljudi daleč od vsega življenja, ki ga je videti na ulici. Hočemo obuditi grmade lovorja in razigrane gomile, katerim utripanje žarenja poljublja stopala, od katerih veter prinaša vzklake. Morala bo oživetiti toplota medsebojnega dotika, drugače bo to zadnja jesen in nad mesti bo pihal veter, poln odpadlih las!

Priklanjamo se svetlikanjem, ki povzročajo medljenje! Z alkoholno močjo mamijo nočne luči! Temna telesa z bistrimi očmi svetloba magnetno vleče iz globin na površje! V omami mušice nadušljivo vrejo okoli svetilke! Silna je razdraženost, klic kože — nagon amebe in zvezdnatega paramecija, ki v gozdu migeta teži svetlobe! O, slepa boleča potreba po trenju in dotiku!

Vsaka vzdraženost je erotična — razširjeni prsti, ki gredo čez marmor, plavanje in dotik svile, trenutek, ko z zaprtimi očmi stojimo na vetru in nepremično molimo roko, da bi ga pobožala, in ko z žgočim objemom vrtnice sprejema nos in ustnice in vonj prodira v nas!

Istovetimo se z otrokom, ki, ko leže, občuti tla travnika z vsem telesom, se odrine in vse bolj hitro obrača po pobočju, odpira oči in vidi svet v vrtincu fantaskopa. Ponujamo ljubljene v hišnih vežah, hladnih kot samostanih, medtem ko je zunaj vrelo sonce. Ko se srečajo pogledi, se znotraj zjasni ogenjček in premaga temačno razpoloženje. Erotika je nedojemljiv, globok priliv življenja. Spada med bajke, in to že od prvih utrujenosti z željami in zamislimi uživanja, bolj vznemirljivimi od misli na daljna mesta!

Opisujemo mlade ljudi, kako tisti čas, ko rastejo in se kodrajo dlake po spodnjem trebuhu, pa sramežljivo po obrazu in prsih, stojijo resnega obraza in z razširjenimi dlanmi preučujejo zgradbo svojega telesa. Opijanja jih njegova čvrstost in mehkoča, ubogljivost in uporništvost telesa.

Slavimo večerno razkošje in svežino poletnega sprehajališča, po katerem gremo z ramo ob rami, z bokom ob boku. Vsak od naših mladeničev lahko strga srajco, če sestavi zapestja pred obrazom. Dekleta so bleščeča kot novoletne jelke, svetlikajoča.

Mečejo nam svetlobne mreže pogleda. Lovijo nas z vijoličastimi in turkiznimi očmi, dihajoč pod bluzami iz regrata. Ti pogledi so plamen, ki lizne po papirju, preden ga zažge. Mimo gredo dekleta z ritkami kot nahrbtniki, ki so zdrsnili zelo nizko.

O, ko ženske dražijo tvoje nosnice, tvoje zobe, tvoje roke, vso tvojo moč, do zadnjega trzljaja, odvodnice. Izziva tema kril, vsaka

vznemirja tvoje življenje kot izpita pijača. Željan si gladke, valovite polti, srbijo te zobje. Ah, ženske, sladki nebogljenci! Ves se tresesh okrog kosti!

Vzdraženi so podočniki in nohti, prsi nam preplavlja renčanje. Skočili bomo na te mimoideče, medtem ko obračajo vrat kot srne, in jim z zobmi zlomili ključne kosti, s stiskom pesti zdrobili ramena.

Oj, vi, ki preučujete materijo zgolj s sprehajanjem po trgovinah in preizkušajoč med prsti kakovost tkanin. Vi zanemarjate neprimerljivi, popolni občutek materije v telesu ženske, s katero nam svet nudi ljubezen in se meša z nami!

Žrtvujemo umazanim bogovom, čepimo goli in prašni kot živali. Gledamo vas s temnimi očmi, motnim pogledom. Mraz med vašimi nogami se neprenehoma ponavlja! Kako žalostni, povoščeni ste ljudje! Iz svojih življenj pripravljeni naskakujemo rešetke, izza katerih opazovalci privzdigujejo obrvi.

Naj se slave moški simboli — edini mostovi med ljudmi — navpični cvetovi agave na pobočjih poleg morja!

O, draga dama, draga moja... Vi ste zdaj sebi neobičajno všeč in neprenehoma se sprenevedate pred ogledalom. Tako lahki ste, vaša senca je akvarel. Dolgo nam ostaja vaš vonj na rokah in telesu. Počivate v kadeh, ki ste jih napolnili z belim in modrim španskim bezgom. Odpiramo pipo in voda polni kad in cvetje. Prežrt s topoglavostjo svet hlepi po določenosti pojasnila! Pav sestavlja svoj razkošni rep, za katerim smo se zgrbili nagi. Trgamo listje vinske trte, ki opasuje boke. Ko ne bi mogli storiti tistega, česar nismo nikoli storili, bi bilo naše življenje izgubljeno.

V tem trenutku je vse brezimno, imena so nasilje nad svetom. Vsaka stvar ima svoj odraz v smrti, vse se zrcali v njej kot v črnem jezeru!

V noči se srebri hrbet delfina. Potapljamo se v opitost. Ko bi lahko opisali bedno nemoč tistih, ki tudi k domišljiji pristopajo sporazumno. S studom si perejo roke, ki so se v molitvi dotikale druga druge. Na rumenem zidu je razpelo. Na njem je vzravnani Kristus, z zavitim očmi, v drži, kot da je raztegnil harmoniko!

Noči se izmikajo kot jegulje, sen pride, nas povoha in pusti. Okrasna drevesa cvetijo s samimi pavjimi repi. Slavimo obsedenosti svobode, tisto, kar si lahko o njej domišljamo!

Mi bomo izvedli glisando na vaših čutih. Ne želimo prejeti niti enega vtisa pod intenzivnostjo orgazma! Ljubezen je zlila v eno ves svet... Jemljemo taksi za na luno. Noč je s svojimi tisočimi darili. Blešči se, prešita z zlatom, temna kupa neba. Prodira tuja in oddaljena mesečeva glasba in vonjave z neba! Zvezde so svetlobne mravlje, razsute po nebesnih poteh!

Samota

Ko se vozim skozi ulico z nagnjeno glavo, zaprtih oči, gre mreža svetlobe in sence preko mojega obraza.

Polmračne ulice naseljuje kup senc. Tudi jaz, kot ena od teh senc, se gibljem po pločniku in gledam. Zamišljam si svoj klobuk, obrise svojih ramen. Svoj dolgi plašč, svojo postavo, kako se črno riše. Narahlo odmevajo moji koraki po nočnih pločnikih. Redke so svetlobe, šumijo oddaljena vozila. Sliši se šklepet korakov neke družbe v mimohodu. Gledam črne obrise dreves, pike svetlobe...

Šel sem ven v mesto; sprehajam se in hodim okoli in se gledam v steklih in ogledalih... In vem, da bom izgubil... Mar nisem kot strašilo, mar nisem kot prikazen?

Današnje popoldne sem prebil ob reki. Šel sem vzdolž nabrežja. Belkasta, široka voda je bila mirna kot zaledenela. Prijetna je tišina, mrtve so barve. Vse je bilo sivo, potihnjeno, globoko... Sam sem. Vse, na kar pomislim, je tako izrabljeno in porozno. V mislih se mi vse zdi bajka. Nerealno in opojno; nezanesljivo. Opojno in neverjetno.

Doma me danes zvečer čaka kratka burleska, intimna pantonima, ki jo izvajam v samoti, pred ogledalom na hodniku. Zamračena dnevna soba je obsijana z modrim odbleskom televizorja, svetlobo meseca. Modrikasto bled je svet televizije. Z dlanjo snamem nežno pajčevino elektrike na ekranu, preden ugasnem televizor. Zatemni se ekran, ne prižgem luči in tipajoč skozi stanovanje grem v svojo sobo.

Obrnem črno stikalo in soba se motno osvetli. Temno spolirani kovček radia stoji ob vzglavju. Njegova skala običajno dolgo v noč žari v temi in jaz, ležeč v mraku, mislim o tokovih radia... občutim hlad teh nočnih valov, njihove dalje, njihovo žvižganje in ostro šumenje. Gluha so prostranstva, kamor potujejo valovi: morja in gozdovi, trgi in sprehajališča, ki jih pokriva noč! Prelistavam stare črno-bele razglednice mest, ki delujejo precej žalostno. Potovati se mi zdi nestvarno. Zamišljam si, kako v somraku pobleskujejo tiri železnice, poleg katerih se gibljemo. Vse temneje je in že se oglašajo zelene železničarske svetilke s perona — palčki železničarji.

Ko prižgem luč v kopalnici, se demoni, privzemajoč nenevarne oblike črnih in rumenih hroščev, razbežijo na vse strani!

In zamišljam si nek svet, neresničen za toliko, kolikor je bolj subtilen od tega. Na nekem vilinskem plesu grem skozi dvorano, polno belkastih pojav, ki se mi ne umikajo s poti. In v vrtu, v megleni belini brezovega gozda, tavam tudi sam kot pojava iz pajčevine...

Dneve prebijem z dihom, obremenjenim z vznemirjenjem... Cele noči se prevračam, pričakujoč dogodke, kot čarovnik z odvzetimi lastnostmi. Vso noč bi prosil za čudeže. V želji, da pokukam iz sveta in da vdihnem vsaj enkrat!

Zamišljen, žalosten stojim na oknu in kadim in se vprašam: Ali imaš razlog, da si srečen, da odhajaš ponoči ven in se igraš na ulicah? Ah, noči, noči, ta gnezda duhov... Misli so strahovi in zavedejo človeka v svoj svet iz filma in pajčevine.

Sence se zbirajo. Prihajajo mi pred oči, razjedene od konjaka. Rože mesečnice. Sopotnice, ki v nasmehu skrivajo zobe z ustnicami... Vsa nadstropja te stare sive zgradbe nad mano. Tukaj žive ljudje, hodijo v copatah, šepetajo si...

Slišijo se moški koraki. Nekdo gre mimo spodaj pod oknom. Nekaj besno zašumi. Nekaj se šumeče oglasi kot listje ob naletu vetra. In oglasi se mi spomin, davni davni, starejši od mene, ki ga ne morem razvozlati. S sosednjega okna se nagiba neka ženska in zadržano kliče v noč: »Bruno! Bruno!« Tudi jaz se vzpenjam skozi okno in zrem na ulico. Tam gre mimoidoči in se ne ozira. In šele ko se na vogalu ulice le ozre, vidim ta lisičji obraz pod klobukom. Kot retuširane vesele očke, ki prekanjeno šinejo, in skriva se za vogal...

Poleg okna se zasrebi in počasi izgine jata sardel. Ostanem na njem in molčim z zaprtimi očmi, kot da bi zaspal. Preplavi me čudovit občutek nežnosti. Obkroža me nekaj kot dihanje duhov. Čutim, da sem pod obleko oblečen v vetrce.

Vzdignem se na prste in snamem z omare star zaboj gramofona in ga hripavo navijem. Vzdignem pokrov in na roki mi ostane prah kot snet s krila nočnega metulja.

Igla gramofona je tako slaba, da se sliši samo melodično škripanje in smešno, spačeno petje. Glas, blede, izpran, ki se trese in drhti v neki operni ariji ob ponavljanem, nenehnem struganju plošče, ki se vrti. Spodkopana je utvara ohranjenega zvoka in jasno se vidi, da so vse te stvari mrtve. Še večja je samota med temi strašili.

Nekdo trka. Prihaja prijatelj, mami me, mi maha z roko, z vrat vzklika: »Pojdiva! Pojdiva!« Muza se, in to deluje name kot hladen vetrček. Videti je bil prekanjen, spremenjen, kot nekdo, ki z demoni leti nad mestom.

Vidim ga v neki črni ulici, v somraku. Rahlo dežuje. Globok črn dežnik je naslonjen na njegovo ramo, tako da mu od tam obraz blešči kot iz odprtine jame. Na dežju se mi vzdiguje v nozdrvi in me tlači vonj mojega črnega plašča, vsega me prevzame njegov mrzlikast dotik.

Postajam šibak, skoraj se onesvestim in — zbudim! Oziram se zmedeno, kot oni, ki je poskušal ujeti prikazen.

Strašansko svetla noč. Polna luna je. Okrog treh, štirih ležim povsem buden z odprtimi očmi v temi.

Po listju diši ta večer. Lunin modrikasto beli odsev leži na pločnikih, videti je povsem, kot da je ulice zaprašil tanek sloj snega. Ponoči se je ohladilo. Zrak je dišeč in hladen, krasen za vdihovanje, svež, kot bi bil svet opran!

Senci

Toplega aprilskega večera gre Boris po sprehajališču z umirjenimi koraki v družbi prijateljev. Ozira se okoli sebe in spremlja veselo vrvenje in belino oblek. Ko zapre oči, opit od vrvenja čuti, kot bi za trenutek zaspal na ulici.

Na jugu je zrak bogat in blag. Prinaša prijeten in temen vonj zelenja. Suha in temno zelena je barva borov ob njihovi hiši. V vrtu otrpel stoji Jakov ob prijateljevi sestri. Sestanek zvezd na nebu je bil tudi čas njunega sestanka. Oba sta se oblekla in odšla ven v vrt, ne da bi vedela, zakaj. Dekletovo dihanje se pospešuje, prsi se dvigajo in spuščajo. Zgodnja tema. Nekaj žalostnega je v odnosu med moškim in žensko.

»Bolna pomlad,« je govorila Olga, »strup v prihajajočih, nežnih sokovih rastlinstva. Bolna moč preobčutljivih tkiv. Pomlad mamil!«

»April!« odgovori mračno mladenič, zbirajoč obrvi. Boris ga je opazoval iz dna vrta. Spominjal se je, kako je stal na mesečini, in vrvenja srebrnih hroščev v njegovih kodrih. Kako je drhtelo vitko telo, ki skriva njegovo nevidnost.

Šele prva tema je. Razširjena usta mladenič pokriva z ustnicami v vlažnem ogledalu. Z dveh strani okenskega stekla zreta drug v drugega mladenič in strah.

Povsod, v preteklosti in v prihodnosti je tišina, samo sedanost je polna glasov. Boris odsotno koraka. Nedolžni utrip sprehajališča ne more skriti njegove pojave. Za njegovim hrbtom ga neugledni človek osmoli z očmi, te medeno blage, ustrezljive oči pazljivo spremljajo Borisovo hojo. Večno budna je pozornost sveta!

Na dnu ulice stoji Jakov s skupino prijateljev. Družba se razhaja. Mladeniči tonejo v topel večerni zrak. Njihovi poslovljni pozdravi niso glasnejši od diha. Eden za drugim izginjajo, tiho kot izvir reke.

Vladimir Pištalo (rojen 1960 v Sarajevu, živi v Beogradu) spada med najizrazitejše srbske pisatelje mlade generacije. Objavil je knjige *Slikovnica* (1980), *Manifesti* (1986), *Noči* (1986) in *Korto Malteze* (1987). Z dvema kratkima zgodbama je zastopan tudi v pomembni antologiji *Najnovija beogradska priča* (1981). Kot sedemnajstletni dijak je ustanovil *Beogradsko manufakturo snova*, ki ima za svoj motto stavek: »Svet je zaklenjen, ključi pa se ne vidijo.« Pištalo skuša v svojih kratkih zgodbah in manifestih, ki se spreobračajo v obliko pesniškega žanra in izgublajo značilnosti programskega nastopa, te ključne sveta napraviti spet vidne. Zato uporablja prijem lirizacije proze, ki je v srbski literarni kritiki doživel visoko potrditev in zavirljive estetske ocene. Tukajšnji izbor se omejuje na knjigi iz leta 1986.

Pripravil in opombo napisal Aleš Debeljak, prevedla Lela B. Njatin

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Seta Knop

Napredek kot nazadovanje

O nekaterih motivih Adornove estetske teorije

Najprej drobna metodološka opomba: o »nekaterih motivih« za- to, ker ni moč podati nekakšne temeljne ideje, ki naj bi zaokročala Adornovo estetsko teorijo v celoti — pojmi, ki ji ustrezajo, so prej pojmi antinomije, aporije, protislovja, paratakse, samonegacije in »ne-sistematičnega ter polifoničnega kroženja okoli osebnosti in predmeta« — kot je njegov način pisanja, sicer z negativnim predznakom, opisal Predrag Vranicki.¹ Jezik tu nikakor ni nekaj zunanjega, gmota poljubno izbirljivih znakov, ampak nosi na sebi znake zgodovinskega procesa. Zato »vključuje izziv družbi tudi izziv njenemu jeziku«², jezik se lahko izrodi v žargon in je moč govoriti o žetonih, s katerimi žvenketa, kot je moč govoriti tudi o tonalnih žetonih v glasbi. Prav tako misel ni nekaj, kar je izrazu tuje in do njega ravnodušno: »Mišljenje postane zavezujoče kot izraženo šele z jezi-kovno predstavitvijo: kar je ohlapno povedano, je slabo mišljeno.«³ To poudarja Adorno tudi v polemiki z Lukácsom v zvezi z njegovim podcenjevanjem stila: »Stilistična ravnodušnost je sicer skoraj zme-raj simbol dogmatične okostenelosti vsebine.«⁴ Adornovo zavračanje sistematičnega obravnavanja problemov, njegovo vztrajanje pri frag-mentarnem, pri posameznem in posebnem, »ponižanem in razžalje-nem, pomeni tako upor proti pojmovnemu mišljenju kot miselnemu ekvivalentu gospostva, proti distanci gospodarja do podrejenega, ki štrli iz abstrakcije, proti prisili identitete, ki jo pojem vsiljuje stva-rem v svojem »skrivnostnem ujemanju« z njimi: »Utopija spoznanja bi bila razpreti brezpojmovno s pojmi, ne da bi jim ga prienačili.«⁵

¹ G. Petrović: *Frankfurtska škola i zagrebačka filozofija prakse*, Filozofska istraživanja 1985, št. 13.

² Adorno: *Prismen*; citira M. Jay v *Dij. imaginaciji*, str. 283.

³ Adorno: *Neg. dial.*, v KTD, str. 164.

⁴ Adorno: *Iznuđeno pomirenje*, v *Filozofsko-socioloških esejih o književ-nosti*, str. 160.

⁵ Adorno: *Neg. dial.*, v KTD, str. 156.

»dialektično mišljenje pa je poskus, zlomiti prisilni karakter logike z njenimi lastnimi sredstvi«⁶ — kajti perspektiva sprave človeka z naravo je vendarle odvisna od pojma, ki ni le moment distance človeka od narave, ampak omogoča v svojem samoovedenju tudi »izmerjenje distance, ki ovekoveča krivico«⁷. V to perspektivo sprave se uvršča tudi umetniško spoznanje in tako dopolnjuje filozofsko — spoznanje umetnosti je po Adornu »pojem brez pojma«, poskus, kako s človeškimi sredstvi podati govor nečloveškega.

Če zdaj na začetku postavimo vprašanje, kako Adorno utemeljuje možnost teorije in interpretacije umetnosti in kako je zato možno posredovanje med kategorialnim aparatom filozofije kot tistim »občim« in umetniškim delom kot »posebnim«, dobimo odgovor v tem, da filozofija in umetnost konvergirata v njuni »vsebinsi resnice«, da ni resnica umetniškega dela (s čimer ni mišljena ideja ali sporočilo umetnika) nič drugega kot resnica filozofskega pojma. »Umetniška dela so zagonetke kot fiziognomija objektivnega duha, ki ni sebi nikoli jasen v trenutku svojega pojavljanja«⁸; so »zgodovinski opisi dobe, nezavedajoči se samih sebe«⁹, in kot taka terjajo filozofsko refleksijo. Ta njihova nezadostnost, razkol med hotenim in storjenim, je tisto, kar opravičuje estetiko. Umetniška dela torej ne morejo lagati (pojem slabe umetnine je za Adorna nekaj nesmiselnega — lažna so le neuspela umetniška dela), kajti v sledenju zahtevam, ki jih postavlja prednje sam material, na katerem delajo, so celo manj subjektivna kot diskurzivno spoznanje. Skladno s tem je neustrezen tudi pojem umetnika kot absolutnega genija, tvorca, kreatorja, ki je prej izvršitelj tistega, kar delo objektivno zahteva od njega, in je, po analogiji z orodjem kot podaljšano roko, »podaljšano orodje prehoda iz potencialnosti v aktualizacijo«¹⁰, ustvarjalno dejanje pa je tisto minimalno posredovanje med že vnaprej začrtanim problemom in rešitvijo, ki leži v samem materialu. Tisto, kar se umetniku izmika v njegovem delu, je kolektivni Mi, ki govori iz njega, družbeno zgodovinska resonanca, ki se le malo ujema z eksplicitno namero njegovega tvorca. Ta Adornova misel o umetnosti kot »prizorišču objektivnega duha« je lepo prikazana v sliki iz *Filozofije nove glasbe*: »Umetniško delo ne reflektira družbe tako, da bi reševalo njena vprašanja, celo tako ne, da bi vprašanja samo izbralo, ampak je osuplo pred grozo zgodovine. Zdaj vztraja, zdaj pozablja... Umetniška dela se preverjajo na zagonetkah, ki jih svet zadaja, da bi pogoltnil ljudi. Svet je sfiga, umetnik njen zaslepljeni Ojdip, umet-

⁶ Adorno: *Minila Moralia*, str. 199.

⁷ Adorno: *Dial. razsv.*, v KTD, str. 147.

⁸ Adorno: *Est. teorija*, str. 222.

⁹ *Ibid.*, str. 305.

¹⁰ Adorno: *Est. teorija*, str. 280.

niška dela pa odgovori, ki kot njegov strmoglavijo sfingo v prepad. Tako stoji vsa umetnost v razmerju do mitologije. V njenem 'naravnem' materialu je vedno že vsebovan, četudi nerazločen, tudi 'odgovor', edini možni in točni odgovor.¹¹ Če je umetnost prizorišče objektivnega duha, če je umetnik izvršitelj njene objektivne resnice in če je umetniško delo najbolj uspelo tam, kjer je sam kot subjekt izginil, potem je seveda isti objektivnosti zavezano tudi tisto, kar se je vedno imenovalo estetsko doživetje — dela se ne izčrpavajo v spontani reakciji, v radosti ali sreči, vezani na psihološke projekcije, temveč zahteva polno izkustvo pojem, s katerim gre vstric tista vznemirjenost ob stiku z delom, ki ni izzivanje lastnih emocij, ampak izginjanje v stvari, »prodor objektivitete v subjektivno zavest«¹². Pojem umetniškega užitka — kot nekakšne uporabne vrednosti, s katero naj se umetnost izkaže, če že ne služi samoohranitvi — bi bilo treba odpraviti kot konstitutiven pojem razumevanja umetnosti. Na tej točki Adorno tudi kritizira Kantovo vztrajanje pri »brezinteresnem ugajanju«, torej pri »predstavi« kot drugem polu tistega subjektivizma, v katerega zapada Freud, ki pojmuje umetnino kot dnevne sanje, kot sublimacijo umetnikovih nagonskih vzgibov in tako rekoč kot privatno lastnino njegove podzavesti — »za oba obstaja umetnina pravzaprav samo v razmerju do tistega, ki jo sprejema ali ki jo izdeluje«¹³. Ta objektivnost spoznanja, ki omogoča pravilno razumevanje umetniškega dela, pa spet ne potrebuje neke manjše, ampak neko večjo mero subjekta v skladu z Adornovim mišljenjem, da sta se »pojma subjektivnega in objektivnega popolnoma spreobrnila. Objektivno pomeni nekontroverzno stran pojava, njen nevprašljivo sprejeti odtis, iz klasificiranih podatkov dobljeno fasado, torej tisto subjektivno; subjektivno pa imenujejo, kar (to) prelamlja, vstopa v specifično izkustvo stvari, se odreka razsojeni konvenciji o njih in vzpostavlja odnos s predmetom... — torej objektivno.«¹⁴ Isto kot za recepcijo velja tudi za produkcijo umetniških del. Čim bolj se pokoravajo načelu individualnega izraza, tem bolj se iztekajo skozi svoj lastni princip v obče — kajti izraz, tisto, kar človek izkuša kot sebi najbolj lastno, je nekaj objektivno posredovanega; vedno je izraz bolečine, trpljenja (radost se upira izrazu), ravno to pa je tista »objektivnost, ki bremeni subjekt«¹⁵. Po drugi strani pa se drži del, ki nastopajo kot splošna, pečat slučajnosti. Za ilustracijo te trditve bi lahko navedli Adornovo analizo Schönberga in Stravinskega: prvi se »brez oklevanja zaupa estetskemu principium

¹¹ Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 154.

¹² Adorno: *Est. teorija*, str. 399.

¹³ Adorno: *Est. teorija*, 1. poglavje citiram iz zbornika *Misel o mod. um.*, str. 10.

¹⁴ Adorno: *Minima Moralia*, str. 84.

¹⁵ Adorno: *Neg. dial.*, KTD, str. 163.

individuacionis, ne da bi skrival, kako zapleteno je to v situaciji, ko stara družba realno propada¹⁶, in ravno s tem, ko se odreka videzu avtentičnosti, ki se je razodel kot lažen, izreka večjo resnico kot glasba Stravinskega, ki razglaša, da ima avtentičnost v lasti in prodaja vse, kar je glasbi zunanje in samovoljno, kot splošno obvezno. Če zdaj zasledujemo to objektivno še naprej, pa ga najdemo tudi v sami stvarnosti, onstran subjektivnih kulturnih potreb, ki niso zunaj mehanizma ponudbe in povpraševanja (»sama potreba po umetnosti je v nekem širšem smislu ideologija«¹⁷), tako da obstaja nekaj objektivnega, kar pretendira na umetnost, nekaj zunaj »tančice, ki jo tke skupna igra institucij in lažnih potreb«¹⁸: kar je beda, nesreča sveta, trpljenje, ki najde izraz.

To, da je družba imanentna umetnosti in da je umetnost kristalizacija zgodovine, ne meri toliko na zaznamovanost umetnika z družbo, še manj pa na predmetno vsebino, ki se izraža v delu, na manifestno zavzemanje stališč in na samorazumljivo dejstvo, da umetnost zmeraj nastaja v nekem času in prostoru in stopa v odnos z njima; razerje umetnosti in družbe je določeno predvsem s tem, da se »nerešeni antagonizmi realnosti vračajo v umetninah kot imanentni problemi njihove oblike«¹⁹. Da je umetnost družbeno določena s konfliktom s proizvodnimi odnosi, se kaže znotrajestetsko, v samih umetniških delih, kot izključevanje preseženih tehničnih postopkov. Umetniška dela so resnična kot materializacija tiste »najbolj progresivne zavesti o protislovjih v horizontu njihove možne sprave«²⁰. »Najbolj progresivna zavest si priskrbljuje stanje materiala, v katerem se je sedimentirala zgodovina vse do trenutka, na katerega delo odgovarja...«²¹ S poudarjanjem ključnega pomena tehnike razrešuje Adorno prastaro dihotomijo med obliko in vsebino: sama estetska oblika je sedimentirana vsebina, sam material je sedimentirani duh. Ravno tu pa prihaja do spora med Lukácsom in Adornom. Če prvi očita moderni umetnosti precenjevanje tehničnih problemov pisanja in njihovo ločevanje od intence kot osnove oblikovnih vprašanj (torej v imenu oblike, ki je zmeraj specifična oblika specifične vsebine), očita drugi prvemu (v imenu iste instance), da se potrpežljivo drži pripovedovanega in intence, ki se vendar lahko realizira samo s tehniko. Pojem oblike po Adornovem prepričanju sploh ne more biti izoliran kot poseben moment umetnosti: »Oblikovano in vsebina nista obliki nikakršna zunanja predmeta, temveč mimetična impulza, pritegnjena k tistemu svetu

¹⁶ Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 231.

¹⁷ Adorno: *Est. teorija*, str. 397.

¹⁸ *Ibid.*, str. 52.

¹⁹ *Ibid.*, cit. iz *Misel o mod. um.*, str. 99.

²⁰ *Ibid.*, str. 318.

²¹ *Ibid.*, str. 320.

slik, ki je oblika.«²² »Spoznanje je v umetnosti skozi in skozi estetsko posredovano,«²³ piše Adorno. Ni se mogoče zaustaviti na neki že doseženi stopnji pripovedovanja in jo postaviti kot ideal pripovedovanja nasploh, kot je to storil Lukács in se tako pregrešil zoper svoj lastni postulat.

Pri vsem tem pa se zdi, da ima pojem tehnike pri Adornu dvojen pomen. Po eni strani je tehnika sam način obstajanja umetniškega dela: samo z njeno pomočjo se lahko elementi realnosti organizirajo v umetnosti na tak način, kot to v sami realnosti ni mogoče. S tem so umetnine več kot samo povzetek dejansko bivajočega in kot take izrekajo obstoječemu nezaupnico, kajti v njih izstopa tisto, kar bi bilo možno, kar presega status quo. Le kot »tehnična« so umetniška dela avtonomna v svoji opoziciji do družbe. V tem smislu tehnika ni »obilje sredstev, temveč zbrana moč, da se izmeri tisto, kar išče stvar objektivno sama s seboj.«²⁴ Tak pojem tehnike se navsezadnje izkaže za istovetnega s pojmom samega videza umetniškega dela. Hkrati pa je za Adorna tehnika nekaj, kar se lahko osamosvoji in postane samo sebi namen kot aktivnost, ki se giba v prazno, torej ravno kot »obilje sredstev«, s katerimi je mogoče razpolagati. Tukaj je po Adornu meja, postavljena zaupanju v identiteto razvoja tehničnih proizvodnih sil z najbolj progresivno zavestjo, torej zaupanju, kakršnega je gojil Benjamin. In na tem mestu se Adorno tudi sam zateka k »lukáčevskemu« svarjenju pred fetišizacijo pojma tehnike v umetniških delih, češ da sama zase ni nič in ima vrednost samo v razmerju do konkretnega dela.

Material, ki je torej dan umetniku na izbiro, ni nikoli naraven. Čim bolj se tak dozdeva, tem močnejša je v njem sled družbene prisile, ki ga je kot »naravnega« vzpostavila. Material je bistveno zgodovinski in kot tak umetniku pravzaprav ni na izbiro: zavedati se mora sledi družbenega procesa v besedah, tonih in barvnih kombinacijah. Za vsako umetniško formo kot usedlo vsebino velja tisto, kar je dejal Adorno v *Filozofiji nove glasbe* za glasbene kompozicije: da »preživlja v njih tudi tisto, kar je sicer pozabljeno in česar ni mogoče več neposredno izreči. Kar je nekoč iskalo zatočišče v formi, obstaja brezimno v njenem trajanju. Umetniške forme zapisujejo zgodovino človeštva resničnejše od dokumentov. Ni otrple forme, iz katere se ne bi dalo razbrati negacije krutega življenja.«²⁵ »Tisto, kar se zdi kot golo samorazvijanje materiala, se razvija v istem smislu kot realna družba, pa četudi nočeta nič vedeti drug o drugem in se med seboj napadata. Kadar obračunava skladatelj z materialom, obračunava

²² Adorno: *Est. teorija*, str. 243.

²³ Adorno: *Iznuđeno pomirenje, v Fil.-soc. eseji o književnosti*, str. 165.

²⁴ Adorno: *Est. Teorija*, str. 355.

²⁵ Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 70.

tudi z družbo...²⁶ V tem je njegova odgovornost. Kadar pa se pojavi nova tehnika, kadar pride do spremembe v načinu pisanja, slikanja, skladanja, kiparjenja, to ni nekaj poljubnega. Tako povezuje Adorno abstraktnost modernizma z abstraktnostjo blagovnega značaja umetnosti, ki se je prisiljena prodajati na tržišču, in z abstraktnostjo samih človeških odnosov. »Novo je estetski znak razširjene reprodukcije z njeno obljubo neomejenega obilja.«²⁷ Nasilje Novega, ki prihaja na dan z modernizmom kot negacija tradicije, ni izmišljotina enega ali več umetnikov — nasprotno: to Novo, ki se veže na eksperimentalni postopek, na pojem konstrukcije, postavlja pod vprašaj ravno subjekt z njegovo močjo domišljije in iznajdbe. Za konstrukcijo so namreč značilne nepredvidljive rešitve, ki se izmikajo nadzoru subjekta, pri katerih odpove njegovo oko in uho. (Podobno je za Benamina v eseju o Baudelairu ena izmed osnovnih slik moderne slika kockarja. Kockar se prepušča slučaju in kombinaciji števil, njegova želja po dobičku pa pravzaprav ni resnična želja, kajti želja spada v kategorijo izkustva, to pa je spet vezano na čas, na trajanje v času, kockar pa se ne more zanašati na nobeno izkustvo, ampak začenja vedno znova, kot delavec za strojem.) To nepredvidljivo (konstrukcija, številka, ki bo padla) pa ni samo efekt, ampak je izraz spoznanja, da je subjekt nemočen vpricho tehnologije, ki jo je sam osvobodil, hkrati pa je to izgubo nemoči povzel v svoj lastni program, storil iz nje moment procesa proizvodnje in si jo tako prilastil. Baudelairovo pesništvo, v katerem gre tako po Adornovem kot po Benjaminovem prepričanju za samo bistvo moderne, je tako odgovor na zavest o propadu izkušnje, njegovo obupano priklicevanje Novega, Senzacije, ki »naredi iz zla cvet« in iztrga grozi vrednost draži, pa upor zoper dejstvo, da ni v standardizirani družbi nič več novega, da so strojno producirane dobrine le slučajni eksemplari vrste in da se dogaja le vračanje zmeraj istega. »Baudelairovo pesništvo je izpolnjeno s tistim prebliskom, katerega vidi zaprto oko, ki ga zadene udarec. Tako fantazmagoričen kot ta preblisk je fantazmagorična tudi ideja samega Novega. Kar se zablešči medtem, ko dosega hladnokrvna zaznava samo še družbeno preformirane odlitke stvari, je ponavljanje samo. Novo, ki je iskano zavoljo samega sebe, izdelano tako rekoč v laboratoriju in je otrdalo do pojmovne sheme, postaja v vsakem ponavljanju prisilna vrnitev Starega, podobna travmatičnim nevrozam. Zaslepljenemu se strga tančica časovnih zaporedij pred arhetipi istosti: zato je odkritje Novega satansko, večno vračanje kot prekletstvo. ... Senzacije, v katerih se mazohist predaja Novemu, so ravno toliko regresije. ... Pluralizem baudelairovske moderne je pisana fatamorgana, v kateri se monizmu meščanskega uma njegovo samouničenje lesketavo obeta kot upanje.«

²⁶ Ibid., str. 61.

²⁷ Adorno: *Est. teorija*.

Tukaj naredi Adorno skok in poveže (tako kot je na nekem drugem mestu v *Minima Moralia* povezal tesnobno drhtenje dveh ljubimcev pred tistim nevarnim »tretjim«, ki bi lahko skrhalo njuno krhko posest, s fašističnim iztrebljanjem rasnih manjšin) Baudelairovo pesem o mučenici seksusa, njeno opojnost vpričo golega obglavljenega telesa, s tisto opojnostjo, »ki je gnala še perspektivne žrtve Hitlerjevega režima k temu, da so pohlepno-ohromljeno kupovali časopise, v katerih je pisalo o ukrepah, ki so jim oznanjali propad. Fašizem je bil absolutna senzacija: v nekem pojasnilu ob času prvih pogromov je Goebbels dejal, češ da nacionalsocialisti pa vsaj dolgočasni niso. V Tretjem rajhu so gojili abstraktno grozo poročil in govoric kot edini čar, ki je lahko za trenutek razvnel oslabljeni senzorijski množic. Brez skorajda nezaustavljive sile poželenja po časopisnih naslovih, ki je pustila srcu, da se v davljenju krči zadaj v prasu, gledalci ne bi prenesli neizrekljivega, pa še celo storilci ne... V grozi regresivnih diktatur se je Moderna, dialektična slika napredka, dovršila v eksploziji.«²⁸

Ta daljši citat vsaj malo kaže na način Adornovega razmišljanja in na to, kako se v njem samem izraža dvosmiselnost vseh pojavov, o katerih govori; kako vsi pojavi zapadajo logiki teorema, po katerem je »prekletstvo nezadržnega napredka nezadržna regresija«. Kot ni mogoče govoriti o kontinuiranem napredku v realnosti, tudi ni mogoče govoriti o homogeni strukturi zgodovine umetnosti. Napredek v umetnosti je antinomičen: »V njej obstaja tako veliko in tako malo napredka kot tudi v zgodovini.«²⁹ Estetsko izkustvo se je s pomočjo tehnike seveda razširilo (tehnika je edina usposobila umetnost, da sprejme nezavedno, in uvežbala kinematografski pogled, sposobnost zaznavanja slik v gibanju, ki nikakor ni prirojena, kot je pokazal tudi McLuhan v knjigi Gutenbergova galaksija), hkrati pa se je grozovito skrčilo: poezija narave je anahronistična v času, ko sliši sprehajalec po gozdu nad sabo šum motorja. Ampak to je samo blag primer spremembe izkustva, menjanja celotnega načina sprejemanja sveta in v zvezi s tem preobražanja estetskih slik, v katerih se izkustvo useda in gre tako na tisto najmanjše kot na največje. V *Minima Moralia* govori Adorno o tem, kako do »novega človeškega tipa« nismo pravični brez zavesti o tem, kaj se mu neprenehoma dogaja zaradi stvari iz okolja; kaj pomeni zanj, da ni več vrat, ki bi jih bilo treba oprezno zapreti za seboj — »tista od avtomobilov in hladilnikov je treba zaloputniti, druga kažejo tendenco, da se sama zaskočijo, tako pa priganjajo vstopajočega h grdi maniri, da ne pogleda za sabo, da ne ohrani zunanosti hiše, ki ga sprejema«; kar nadalje pomeni, »da ni več okenskih kril, ki bi se dala odpreti, ampak le robato drseče šipe,

²⁸ Adorno: *Minima Moralia*, str. 317, 318, 319.

²⁹ Adorno: *Est. teorija*, str. 344.

da ni več lahnih primežev, ampak gumbi na pritisk...³⁰ Na spremenjeno izkustvo se veže drugačen odnos do sveta, in izkustvo sodobnosti, ki pomeni v mnogočem nesluteno razširjenje, se kaže v tem razširjenju kot vse bolj neobvladljivo. Tako proglašča Adorno za stare dobre čase tiste čase, ko je bilo še mogoče napisati kritiko politične ekonomije; prav tako lahko rečemo, da so mimo lepi časi, ko je lahko Valéry izjavil, kako ne more več napisati, da se je grofica ob tej in tej uri pripeljala pred ta in ta dvorec, kajti danes ni mogoče napisati še marsičesa drugega. Tako ne le, da ni več možna poezija narave, ampak postaja poezija po Adornovih besedah nasploh anorganska, soočena z izgubo kakršnekoli predmetnosti, ki bi si jo lahko prilastila. V toku zgodovine se je z napredkom v obvladovanju narave, torej z napredkom v tehniki (razumljeni v najširšem smislu), razvilo nekaj takega kot druga, slepa narava, ki se človeku izmika iz rok, sistem pravil, ki mu stoje nasproti in jih mora upoštevati. Pri tem »se nobeno pravilo ne izkaže kot bolj represivno od tistega, ki ga sami postavljamo«³¹. Isto kot za družbo velja to tudi za umetnost. Zagato, v kateri se je znašla moderna umetnost, soočena s pravili in prepovedmi te druge narave, ki jo je sama vzpostavila, je Adorno prvič analiziral v *Filozofiji nove glasbe*. Tam imamo »Schönberga in napredek« ter »Stravinskega in restavratorstvo«. V svoji glasbi sta bila prisiljena dati odgovor na isto situacijo, v kateri se videz zaokroženega, harmoničnega umetniškega dela razodeva kot lažen, možnost izraza in same glasbe pa postaja negotova. Možna sta dva odgovora, diametralno različna med seboj; Stravinski in Schönberg ju utelešata kot dva pola iste alternative — bodisi kot vrnitev k staremu glasbenemu jeziku, ki je postal neresničen in je zato mogoče poljubno manipulirati z njim, ali pa kot vztrajanje na poti vse večjega obvladovanja glasbenega materiala, četudi za ceno izgube moči nad njim. Jasno je, da pomeni prva pot za Adorna regresijo in razprodajo subjekta kolektivu, druga pa edino, čeprav krhko možnost njegove ohranitve vpričo zavesti o neizbežnem procesu propadanja. Dejstva, da je »glasba univerzalno zavrta, zahvaljujoč svoji nezavrtosti in brezmejnemu obvladovanju narave«³², ni mogoče zanikati s poljubno uporabo tonalitete, ki je postala lažna in ki ne izraža več tistega, kar je izražala nekoč: »Vsak trozvok, ki ga kak skladatelj danes še uporabi, zveni kot negacija medtem že osvobojenih disonanc«.³³ Zato tudi Schönberg glasbo ravno s tem, ko jo osvobajata starih vezi, samo še bolj zapleta v neizprosno nujnost njenega razvoja, ki mu vse bolj polzi iz rok. Dvanajstttonska glasba je v tem smislu »svoja lastna usoda. S tem, ko osvobajata glasbo, jo omejuje. Subjekt gospodari glasbi s pomočjo racionalnega sistema, da bi mu sam pod-

³⁰ Adorno: *Minima Moralia*, str. 42, 43.

³¹ Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 93.

³² Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 96.

³³ Adorno: *Teškoče u skladanju...*, zbornik *Nova fil. um.*, str. 136.

legel.«³⁴ Navsezadnje se izkaže, da sta »subjektivizacija in opredmenjenje glasbe isto. To privede dvanajstttonska tehnika do konca.«³⁵ Skrajna posledica tega procesa je, da se znajde skladatelj pred izgubo objektivno danega jezika. Njegov položaj ilustrira Adorno s Kafkovo parabolo o upravniku gledališča, ki mu ni treba le režirati predstave in poslikati kulis, ampak mora celo sam rojevati svoje igralce. »Morda je možna samo še ena glasba, tista, ki se meri s svojo skrajnostjo, lastno onemitvijo,« končuje Adorno svojo leta 1964 napisano študijo *Težave pri skladanju* in postavlja resnico Beckettovih del — »ki ponekod šumijo kot glasba«³⁶ — kot resnico, ki ji mora biti zaprisežena tudi sama glasba.

Omemba Becketta ni slučajna. Njegovo ime se vleče kot rdeča nit skozi celotno Adornovo *Estetsko teorijo*, ki naj bi mu bila tudi posvečena. Beckett je za Adorna pisec, ki najbolj dosledno uteleša paradoksalno nezmožnost umetnosti in ki žene dialektiko gospodarja in hlapca do konca v posmehu nad njeno absurdnostjo, ki je absurdnost same zgodovine: »Razpolaganje s tujim delom traja, potem ko ni več potrebno človeštvu za njegovo samoohranitev«³⁷, »sluga pa ne more več prijeti za vajeti, da bi odpravil gospodstvo«³⁸. Ta omemba Becketta pa kaže, da se proces »razširjenja kot skrčenja«, ki ga je sprožila umetnost v imenu svoje popolne svobode in avtonomije, ne odvija samo v glasbi — kjer morda bolj prihaja do izraza zaradi narave njenega materiala, omejene možnosti iznajdb v tonaliteti — ampak v celotni umetnosti. Pod pezo tega skrčenja, v belini prostora, ki ne more biti več izpisan, zapade vsa umetnost, ne pa samo glasba, v skušnjavo, da se vrne k že preseženim metodam. Takšen poskus je na primer zavestna izguba perspektive v modernem slikarstvu in njeno nahajanje sorodnosti s slikarstvom pred izgubo perspektive — poskus, ki je za Adorna tako kot tudi podobni poskusi v glasbi nujno obsojen na neuspeh, zakaj s tem, ko slika briše svojo zgodovino, briše tudi sam pojem napredka, torej tudi o kakršnihkoli sorodnostih ne more biti govora. Takšna zamenjava napredka in reakcije, razprodaja zgodovinsko zdavnaj propadlega kot najnovejšega, vse bolj onemogoča orientacijo v umetnosti, hromi pa tudi samo produkcijo, »v kateri se mora tisti, ki se oklepa čvrstih namenov, počutiti kot neotesanec, medtem ko konformist ne poseđa več osramočen v vrtni lopi, ampak se poganja z letalom na raketni pogon v pluskvamperfekt«³⁹. In navsezadnje vidi Adorno proces tega »razširjenja kot skrčenja«.

³⁴ Adorno: *Fil. nove muzike*, str. 92.

³⁵ *Ibid.*, str. 183.

³⁶ Adorno: *Teškoče...*, str. 148.

³⁷ Adorno: *Est. teorija*, str. 406.

³⁸ Adorno: *Pokušaj da se razumije Svršetak igre, Fil.-soc. eseji o književnosti*, str. 209.

³⁹ Adorno: *Minima Moralia*, str. 293.

ki je navzoč na neki drugi ravni v celotni družbi, še najbolj opazno v vsakdanjem življenju — tako se je na primer emancipacija takta izpod spon ceremonialnosti in normativnega iztekla v svoji svobodi v nečloveškost: »Vprašanje po počutju, ki ga vzgoja nič več ne zapoveduje niti ne pričakuje, postaja poizvedovanje ali žalitev; molk o občutljivih predmetih pa prazna ravnodušnost takoj, ko ni več pravil, o čem naj se govori in o čem ne.«⁴⁰ (Če si dovolimo še en preskok: osvobajanje izpod prisile rodov in zavezujočih tipov, proces, ki je bil sicer legitimen in ki naj bi dal proste roke posameznemu, se je analogno tudi v književnosti navsezadnje maščeval in ga ponižal na raven slučajnosti in ravnodušnosti do obstoječega, medtem ko so bile konvencije kot zgodovinske maske vedno zatočišče estetske distance in branik zoper potopitev v golo imitiranje življenja.) Ravno tako tudi »emancipacija individuuma znotraj represivne družbe ne le da mu ni v prid, ampak mu celo škodi. Svoboda pred družbo ga oropa moči za svobodo.«⁴¹ V absolutizaciji individuuma je izražen prehod od enostavne menjalne družbe, kjer je pojem menjave še zahteval omejitvev privatnega interesa, k neposrednemu gospostvu najmočnejših — in v taki abstraktni uresničitvi se individuuum sam ukinja. »Razširjenje kot skrčenje« se končno izteka v točko (»... za najkrajšo povezavo med dvema osebama velja zdaj tista naravnost, kot če bi bili točki-), odtujitev med ljudmi pa nahaja svoj telesni izraz »ravno v tem, da odpadejo distance«⁴².

Kot posledica napredka umetnosti v obvladovanju materiala nastopa tudi možnost sodobne množične kulture, o kateri govori Adorno zgolj v negativnem smislu. Pomeni mu namreč tisto mesto, kjer se sprošča barbarski element umetnosti, njeno paktiranje z bivajočim, s principom gospostva. Nizka umetnost je zmeraj spremljala visoko kot njena slaba vest, ta pa se je je zmeraj branila — dokler ni kulturna industrija odpravila te napetosti. »Kultura ne vleče več svojega zaničevanega nasprotnika nemočno za seboj, ampak ga jemlje v režijo.«⁴³ Vendar pa leži krivda že v samem temelju umetnosti, ki je prav tako zrasla iz ločevanja duha od narave in iz delitve dela, zato dosega na koncu tudi njo Heglova dialektika gospodarja in hlapca — duh, ki se v svoji avtonomiji oddaljuje od vsega, nad čimer je zavladal, se spreminja, odcepljen od svojega »drugega«, od odpora, ki mu je dajal smisel, v sredstvo brez cilja. Proces obvladovanja narave, poduhovljanja, ki ga je sprožil subjekt, se na drugem polu izteka v popredmetenje. V ta proces se umešča tudi množična kultura, ki je zgodovinsko nujna posledica tistega, »kar se zdi danes vladajoči standardizaciji zavesti najbolj nasprotno: estetskega subjektiviranja«. Umetniki so se »s

⁴⁰ Adorno: *Minima Moralia*, str. 38.

⁴¹ *Ibid.*, str. 197.

⁴² *Ibid.*, str. 45, 44.

⁴³ *Ibid.*, str. 194.

pomočjo refleksije o duši naučili bolj in bolj razpolagati sami s sabo. Napredek njihove tehnike, ki jim je prinašal vedno večjo svobodo in neodvisnost od heterogenega, je imel za rezultat neko vrsto popredmetenja, tehniciranja notranjosti kot takšne.«⁴⁴ Ni več nujno, da je umetnik identičen s tistim, kar izraža — izraz se preobraža iz vzgiba njegove osebnosti v gradivo manipulacije, lahko se razstavi, proda, efekti se osamosvajajo od celote, dobivajo otipljiv, športen značaj. Gibalni zakon umetnosti, njene rastoče gospostvo nad notranjo naravo, vedno večje obvladovanje in diferenciranje materiala, je hkrati tudi zakon njenega propada. Iz njenega razkroja se dviga umetnosti sovražna množična kultura, mrhovinar, ki se hrani z njeno smrtjo. Film kot paradigma te nove kulture je za Adorna podoben skladišču, kjer so administrativno katalogizirane vse snovi in emocije, predane na milost in nemilost poljubnemu in zgolj slučajnemu principu montaže. V taki likvidaciji umetnosti pa ji je hkrati razkrinkan lastni moment nasilja: »Rezko osvetljuje groza konca prevaro začetka.«⁴⁵

Pa vendar bi bil propad umetnosti v lažni družbi lažen, izjavlja Adorno. Prepustil bi mesto barbarstvu, ki preži na ostanke umnega. Kajti kot nosi duh, ki se ločuje od narave in ji gospoduje, v sebi nasilje in grožnjo izrojevanja v sredstvo brez cilja, tako nosi tudi slutnjo sprave, sposobnost, da uvidi več, kot pa da samo obstaja; da uvidi tisto, kar bi bilo možno... Kot je »prekletstvo nezadržnega napredka nezadržna regresija«, tako v realni zgodovini ne raste samo potencial represije, ampak tudi potencial svobode. V to dimenzijo razvoja duha se umešča umetnost, ki je, četudi kriva, edina še sposobna, da z dosledno delitvijo dela uresničuje svojo humanost. V umetniških delih duh ni več sovražnik narave — »umetnost bi hotela po poti svojega vse večjega poduhovljanja, po poti svojega ločevanja od narave, spomniti na to ločevanje, zaradi katerega trpi in ki ji daje navdih«⁴⁶; »čim bolj substancialno postaja poduhovljanje v umetnosti, tem bolj energično se, tako v Benjaminovi teoriji kot v Beckettovi umetniški praksi, zoperstavlja duhu, ideji«⁴⁷. Umetnost je lahko humana samo še tako, da je nehumana; da bi bila sprava, mora izbrisati vsak spomin na spravo — podjarmljena narava prihaja čisteje na dan v tistih delih, ki so obtožena artifičnosti, kot pa v »pretehtanih delih, katerih partii pris za naravo si je tako edin z njenim realnim obvladovanjem kot prijatelj gozda z lovom«⁴⁸. Ampak Adorno se že obrača proti za hip nevprašljivi prijateljski viziji duha in procesa poduhovljanja: poduhovljanje je v isti meri akt nasilja duha in nastaja v »krčevitem oklepanju zahteve, da mora vse postati oblika, sokrivec

⁴⁴ Adorno: *Minima Moralia*, str. 286, 287.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 304.

⁴⁶ Adorno: *Est. teorija*, str. 167.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 168.

⁴⁸ *Ibid.*, str. 345.

tiste tendence, ki likvidira napetost med umetnostjo in njenim drugim⁴⁹. Tako smo spet pri sredstvu brez cilja in začaranem krogu. Le zaradi oblike je umetnost tisto, kar je, torej nekaj več od bivajočega, njegova določena negacija, ne pa gola kopija; le zaradi oblike se temu bivajočemu upira, ko osvobaja njegove elemente pritiska realnosti, jih povzdiguje v svoj svet in jih s premeščanjem njihovega pomena preobraža v nekaj drugega; samo zaradi oblike je umetnost slutnja tistega, kar bi bilo možno, spomin na tisto, kar je bilo nekoč prezrto. Hkrati pa ni oblike brez nasilja in brez odrekanja — vsaka umetnina je nujno omejena, je prikazovanje celote v posameznem, ki pa mora biti na silo iztrgano živemu telesu neidentičnega. Tako vsaka umetnina pohablja tisto, kar naj bi skoznjo spregovorilo, in obnavlja v sebi princip gospodstva, ki mu je hotela ubežati. Umetnosti kot obetu nenasilja je lastna gesta krutosti, prekletstvo vsake objektivacije. Čim bolj čista je forma, tem bolj kruta so dela. »Veličina dela je njegova legitimacija in krivda hkrati.«⁵⁰ Ob tako nerazrešljivo antinomijo zadene vsak Adornov poskus, da bi utemeljil tisto »pozitivno« v umetnosti — če si lahko to vsaj za trenutek nadene to oznako. To so Adornove izjave o umetnosti — da je upor proti družbi, zadnje zatočišče neidentičnega, malega, nepomembnega, utopija narave, nepodvržene odnosu cilj-sredstvo, narave, ki je še ni in za katero ne obstaja ime; da je mesto, ki hrani spomin na tisto, kar je bilo možno, pa to ni več pod oblastjo dejanskega, da je nekakšna »imaginarna kompenzacija katastrofe svetovne zgodovine, svoboda, ki pod oblastjo nujnosti ni mogla obstajati in za katero je negotovo, če bo«⁵¹. Vsaka taka izjava čaka na »hkrati« v naslednjem stavku, ki bo ovrgel njeno enosmiselnost in se postavil, tako nedokončan kot ona sama in njej enakopraven, vzporedno z njo v vedno daljšo vrsto med seboj spodbijajočih se postavk. Tako je jezik, podobno kot oblika, istočasno konstituens in smrtni sovražnik umetniškega dela. Samo v njem trpljenje najde svoj izraz, ki pa je že ublažen in nevtraliziran. Ravno tako dvosmiselno je »afirmativno« bistvo umetnosti: to, da se avtonomno umetniško delo predstavlja kot zaprta in smiselna celota in prenaša tako podobo na realni svet, je v pričo grozljivosti te realnosti neznosno. Pa vendar afirmacija preprečuje tisto še hujše barbarstvo — naravo si sicer res podreja, a jo vendar, obvladano, čuva v sebi: »Afirmacija ne zagrinja obstoječega z lažnim sijajem; bori se proti smrti, telesu vsake vladavine, v simpatiji s tistim, kar je.«⁵² Tudi pojem videza umetniškega dela kot lažne sprave občega in posebnega kaže svoj Janusov obraz. Videz je sicer iluzija, vendar je prav tako iluzoren upor moderne umetnosti proti tej iluziji, kajti vse, kar umetniška dela vsebujejo, je

⁴⁹ Ibid., str. 167.

⁵⁰ Adorno: *Est. teorija*.

⁵¹ Ibid., str. 232.

⁵² Adorno: *Est. teorija*, str. 232.

emigriralo vanje iz realnosti, da bi se v njih osvobodilo teže tega, kar bi moralo biti, da bi postalo nekaj drugega, nekaj več od tega — prav ta več je vsebina umetnosti. Tako si sicer legitimen odpor moderne umetnosti do videza spodkopava lastno predpostavko obstoja — popolna odsotnost videza bi vodila do kaotičnega stanja, »kjer slučaj in nujnost obnavljata svojo zloslutno zaroto«⁵³. In navsezadnje nosi sam obstoj umetnosti v sebi dvojen naboj: prvič polemičen, kajti samo dejstvo, da so umetniška dela tu, pomeni, da bi neobstoječe lahko obstajalo; drugič ideološki — po katastrofi implicira vsaka možnost objektivacije v kulturi hlad spricho neizrekljivega. Pa še celo v tej svoji polemičnosti je umetnost sokrivec ideologije — sprava, ki jo da slutiti, daje pomisleke, če je sploh možna. Tako je krivda umetnosti verižna. Umetniško delo nastaja kot udejanjanje nemogočega, kot ekvilibristično dejanje, »tour de force«. »Čim bolj napreduje obvladovanje narave, tem bolj mučno je umetnosti, ko prepozna v sami sebi svoj nujni napredek.«⁵⁴

In tako naprej. »Popis« antinomij bi se lahko širil v neskončnost, ker je celotno Adornovo mišljenje »ena sama antinomija«. V neznosni napetosti, ki zija med temi zasoplimi tezami brez pomirjujočega okvira, kjer je treba vse misliti naenkrat, izzveneva Adornova estetika kot teorija, ki vendarle oznanja nezmožnost umetnosti, neizbežnost njene onemitve. Vizija sokrivde umetnosti z obstoječim se vsiljuje z veliko večjo doslednostjo in prepričljivostjo kot vizija njene sprave s tistim, kar si to obstoječe podjarmlja. Podjarmljeno pa spet dobi krila v Adornovem večnem »pa vendar«: »Kar še uspeva lepega pod grozo, je porog in grdo samo po sebi. Pa vendar jamči njegova efemerna podoba za to, da se je grozi moč izogniti. Nekaj te paradoksnosti leži v temelju vseh umetnosti; danes prihaja na dan v tem, da umetnost sploh še obstaja. Ujeta ideja lepega zahteva, da srečo zavržemo in jo hkrati zatrjujemo.«⁵⁵

Na koncu še kratek in prav nič popoln ekskurz o Adornovem pomenu za današnje diskusije o umetnosti. Zadostovati bo moral že pregled tekstov o Moderni in postmoderni, objavljenih v *Kulturnem radniku* številka 3 leta 1985. Takoj v prvem članku nam vzbudi pozornost podobnost kategorij, s katerimi označuje njegov avtor Frederic Jameson razliko med starim modernizmom in novim postmodernizmom, s kategorijami, ki jih uporablja Adorno 40 let prej v *Filozofiji nove glasbe* — bodisi da bi analiziral objektivno nezmožnost nove glasbe (slabljenje subjekta, izginjanje izraza, preobražanje glasbene dinamike v statiko, spreminjanje časa v prostor) bodisi tisti »regresivni« odgovor na to nezmožnost, ki ga zanj uteleša Stravinski

⁵³ Ibid., str. 193.

⁵⁴ Adorno: *Est. teorija*, str. 267.

⁵⁵ Adorno: *Minima Moralia*, str. 156, 157.

z razprodajo subjekta kolektivu. V Jamesonovem tekstu je postala ta nezmožnost dokončno dejstvo (pojem izraza je izginil, subjekt je »razsrediščen«, sinhronija je zavzela mesto diahronije), »regresivni« odgovor nanjo pa vsakdanja praksa. Če govori Adorno o iskanju glasbenega ekvivalenta kolektivno nezavednega kot o gesti regresije v razpadu identitete individuuma, potem je za Jamesona ravno postmodernistična proizvodnja tisti prostor, kjer je neki degradirani kolektivni »objektivni duh« stopil na mesto nekdanjega starega monadičnega subjekta. Če govori Adorno o propadu stila in obtožuje Stravinskega, da flirta z vsakim popredmetenjem (celo izraz lahko »gre«, če ni več izraz, ampak posmrtna maska), da se zadovoljuje z votlim ehom objektivnega glasbenega jezika, to pa je pojav, katerega zadnja perversnost je »univerzalna nekrofolija«, potem navaja Jameson spet ravno to nekrofilijo kot odgovor postmodernizma na propad stila (postmodernizem kot imitacija mrtvih stilov, govor skozi maske in glasove, uskladiščene v imaginarnem muzeju kulture, historicizem, ljudožerstvo do vseh stilov preteklosti). In ko povezuje Jameson postmodernistično umetnost z družbo, v kateri je »menjalna vrednost popsplošena do točke, na kateri je izbrisana sama sled spomina na uporabno vrednost«, potem je ta sociološka oznaka enaka tisti, s katero opremlja Adorno v letu 1938 napisanem tekstu *O fetišističnem značaju v glasbi in o regresiji poslušanja pojav množične kulture*.

V drugem prispevku piše Nadežda Čačinović-Puhovski o vračanju tekstov zgodnjih romantikov v sodobno diskusijo o modernizmu in postmodernizmu in o odločilnem pečatu, ki ga je dala tem razpravam frankfurtska šola s temami emancipacije in protislovij razsvetljenstva. V tem kontekstu omenja nastajanje takih študij, kot je na primer študija Jochena Hörischa o povezanosti Adornovih teoretskih konceptov in same estetske teorije s programom zgodnjih romantikov. Ampak za okvir pričujočega spisa, katerega rdeča nit je skorajda na formulo skrčeni teorem »razširjenje kot skrčenje« oziroma »napredek kot regresija«, je zdaj bolj zanimivo Habermasovo stališče v diskusijah o postmoderni — stališče, ki ga je deloma moč razbrati iz njegovega teksta *Vstop v moderno* (ki ga ravno tako navaja N. Čačinović-Puhovski, vendar v kontekstu Habermasovega aktualiziranja zgodnjih romantikov). Jasno je naslednje: Habermas ne sprejema takega odgovora na izgubljeno enotnost življenja, kot je Nietzschejeva ukinitve subjekta v samopozabi, ter vztraja pri emancipatorski vsebini moderne in principu uma. Ne da bi se še zadrževali pri tem tekstu, preskočimo kar takoj k naslednjemu članku, kjer postaja njegova pozicija jasna ravno kot umeščanje na en pol problematike dialektike razsvetljenstva, to je tisti pol, po katerem je proces razsvetljenstva vendarle in kljub vsemu proces emancipacije subjekta. Tako govori Jean-François Lyotard v članku z naslovom *Odgovor na vprašanje: kaj je postmoderna* o uglednem mislecu (pozneje razkrije njegovo

identiteto: gre seveda za Habermasa), ki »brani moderno pred tistimi, ki jih imenuje neokonzervativce. Pod zastavo postmodernizma, meni mislec, se hočejo le-ti otresti projekta moderne, razsvetljenosti, ki je ostal nedokončan.« Argument, ki ga zdaj uporabi Lyotard nasproti Habermasovi viziji enotnosti izkustva, pa se spet zateka k dialektiki razsvetljenstva, vendar v tisti njeni dimenziji, po kateri proces razsvetljenstva ni samo proces emancipacije subjekta, ampak tudi proces njegove krnitve, razbijanja lažne enotnosti — ravno postmoderna je tista, ki postavlja pred strog izpit mišljenje razsvetljenstva z njegovo predstavo linearnega in smiselnega toka zgodovine in enotnega subjekta kot njenega akterja; na ta način nadaljuje kritiko, ki jo je (med drugimi) začel že Adorno.

Tako prihajata oba pola Adornove antinomije do svojih dedičev.

Vid Snoj

Veščina umiranja

Esej o poeziji Aleša Debeljaka

Pisca ni mogoče določiti na podlagi vloge ali vrednosti, temveč zgolj glede na določeno *zavest o govoru*. Pisec je tisti, ki mu jezik predstavlja problem, tisti, ki izkuša njegovo globino, ne pa njegovo instrumentalnost ali lepoto.

— R. Barthes, *Kritika in resnica* —

Genealogija

O poeziji gre skozi stoletja glas, da prinaša s seboj raznovrstna, enkratna, neponovljiva izkustva sveta, stvari in človekovega prebivanja v njem: o poeziji pač, ki je vredna svojega imena.

Izkustvo sveta je kajpak vselej že dano v zgoščenih nastavkih in zapredkih, v nejasnih terminih predikacije, zmeraj je že napoteno v jezik in se ne zasnavlja absolutno onstran jezikovnih meja. V pesniški govorici se oblikuje posredno, saj je bilo poprej zajeto v mrežo predzavestno budnih jezikovnih mehanizmov, neodvisnih od človeške volje in namena, ki poveljujeta konkretnemu procesu ubesedovanja in nadzorujeta potek smiselnega komunikacijskega akta. Za nameček pa pesnik sprejema to izkustvo v svojo govorico še prek posredstva drugih, poprejšnjih pesniških artikulacij, v katerih se kaže že odkriti, najdeni in znani svet. Te odkrivajoče artikulacije obenem sestavljajo svojstven univerzum, znotraj katerega se giblje sleherni pesniška govorica, boreč se za svoj avtohtoni izraz. Čeprav univerzum ekstatičnih književnih dokumentov ponuja množico opornih točk, svet zato ni nič bolj oprijemljiv kot nekoč: artikulaciji se upira z isto neukrotljivo energijo. Zastran težavnega artikulacijskega položaja so si namreč vsi pesniki, na čelu

s Homerjem, edini. V začetku je svet, prizmatično razpršen v ploskve, telesa in obrise, kakršne poprijema v jeziku, še zlasti v njegovi pesniški konfiguraciji, ki je bržkone najbolj izmed vseh govornih načinov osredotočena na svoj lastni medij. V začetku pa je tudi simetrija samote, samote, ki pripada vsem pesnikom na poti k individualizaciji njihove govornice. Kajti sam je le tisti, ki ni edini. Ki čuti pritisk povedanega in se ne vdaja zapeljivemu petju predhodnikov, temveč poskuša prisluhniti sebi, ko govori.

Ni prvega pesnika, so samo pesniški predhodniki, se glasi ena izmed inspirativnih tez, kakršne najdemo v antitetični kritiki Harolda Blooma.¹ Zgodovine pesništva ne začenja prva beseda, jezikovna kreacija *ex nihilo*, marveč trop, povzetek in prefiguracija nečesa, kar je, če že hočete, bilo povedano poprej. Pesniški opusi v celoti pravzaprav izpisujejo zgodovino tropov, v katere se nalaga prihranek izvirnosti prav na način, na katerega novi trop prefigurira predhodnega. Pot k individualni govornici je zato pot, na kateri je treba opraviti selekcijo med izročeniimi oblikami, formulami in figuracijami, ki dajejo temeljni zagon in orientacijsko smer jezikovni občutljivosti in na novo oblikujoči se vizuri sveta. To je pot, ki ni vrisana na noben zemljevid, saj se mora nenehoma cepiti od utrjenih poti in se konec koncev izriše šele v vzvratnem ogledalu. Pot brez prihodnosti, ki zavija tja, kjer ni poti. Z brezpotja, kamor ji grozi, da bo poniknila, zanesljivo vodi le nazaj: izrisuje se v zanazajski projekciji. Ozreti se nazaj pa pomeni spet zagledati pred seboj domače in varno, a še kako pogubno zavetišče. Kajti figure in postave močnih predhodnikov učinkujejo na moč ambivalentno. Kolikor so kronske priče vsakršne pesniške iniciacije, novorojenemu pesniku napovedujejo prihodnost, ki ni njegova, zaradi česar se mora od nje distancirati. Nase mora vzeti težo srečanja z brezpotjem, z brezupno usodo, ki ne najde nikakršnega opravičila v prihodnosti, še najmanj obet prihodnosti same. Naložiti si mora to breme, sicer mu preti, da bo onemel, ko se bo ozrl v nebo bleščečih pesniških zgledeov z zvezdnimi konstelacijami idiomov, iskrivih domislic in metafor. Onemel bo, se strdil v odmev in poslej govoril le še v imenu svojih predhodnikov. Ne bo si znal prisluhniti in bo kot nimfa Eho poslušal glas velikega predhodnika, kateremu se je s pomočjo narcistične zagledanosti vase posrečilo, da v precepu med preglašujočim hrupom govornice in tišino, v katero se te govornice stekajo, ni prenehal z govor-

¹ Bloomovo pisanje o anglo-ameriški postrazsvetljenski poeziji je v zadnjem času gotovo najodličnejši prispevek k raziskavi medsebojnih pesniških odnosov. Za gibalo sleherne individualne pesniške kreacije razpoznava Bloom *anxiety of influence*, pri čemer sestavlja tabelo z različnimi vrstami odklonov in revizionističnih postopkov, ki mladega pesnika kot kalečega se efeba vodijo prek agona s predhodniki k izdelavi individualne poetike. V zvezi s povzeto mislijo glej knjigo *Poetry and repression*, New Haven in London 1976, zlasti str. 1—27.

jenjem. Ali bo pesnik s krepkim tropom preobrnil na glavo izborni red govoric in ali bo spregovoril v svojem lastnem imenu — to je odvisno od moči, s katero se bo spoprijel z nevarnostjo posinovljenja. Posinovljenčevemu pesnjenju drži kriterij bogastvo predhodnikovih izraznih variant, medtem ko je kriterij predhodnikove govornice tišina. Kriterij, meja, kritična točka, od koder naprej zadeva ob tišino in polzi vanjo.

Orisana genealogija pesniških artikulacij sveta in njihovih medsebojnih odnosov nemara predstavlja primeren, če ne celo nujno potreben uvod k pesniškima zbirkam *Imena smrti* in *Slovar tišine* Aleša Debeljaka,² o katerih imam namen pisati. Po eni strani zaradi tega, ker Debeljak s suverenimi kretnjami sprevrača zakonitosti literarnega in širšega kulturnega koda, uveljavlja svoje idiomatske posebnosti in narcistično vztraja na samotni »meji neznosno glasnih gongov«³ in tišine, kjer zvestoba samemu sebi ni nekaj samo po sebi razumljivega, marveč najteže pridelani dobiček. Po drugi strani pa zato, ker naslovni metafori sežemata značilno rodopisno atmosfero zbirki tako, da vpenjata to poezijo v kontekst situacije, v luči katere se razodeva izvorišče pesniške artikulacije in zgodovina pesništva vsakič znova ponovi v svojem začetku.

Na kaj nas opozarja otvoritvena metaforična sugestija? Zagotovo ne na lahkomiselní pobeg iz realnosti, imaginirajoč idilično prazgodovinsko pokrajino, kjer naj bi zvenela tišina in bi vse na tej pokrajinski sliki samo čakalo na to, da bo imenovano. Zagotovo ne na sinopsis nekakšnega povratka k izvornemu stanju, na predrzni načrt domišljajske arheologije, ki se neogibno razvija v nasprotni smeri od eshatoloških utemeljitvenih projektov, a na isti črti z njimi. Debeljak ne sugerira primordialnega dajanja imen v edenskem vrtu, ker se zaveda, da so imena premrežena s sledmi poprejšnjih imenovanj, vpisanih vanje. Tolikokrat izrečene, različno uporabljene besede za stvari, nič drugega. Zdi se le, da izrecno usmerja pozornost na temeljno pesniško dejanje, ki mora računati na hipoteko izrečenega pri vsaki besedi, v kateri so neizbežno palimpsestno naplasteni odtisi nekdanjih imenovanj. Ta pozornost je skoncentrirana na troje: govoriti v svojem imenu, ne prisluškovati prišepetavanju veličin za hrbtom, govoriti navzlic temu, da v zadnji konsekvenci ni mogoče izreči svojega lastnega imena.

Pesnik se ne rodi, pesnika naredi pesem in si ga v isti sapi vzame, ga kot pesnika pokoplje, je zapisal Octavio Paz.⁴ To, po čemer se

² Obe zbirki sta izšli v Ljubljani, *Imena smrti* leta 1985, *Slovar tišine* pa leta 1987.

³ Vsi citati iz Debeljakovih pesmi so, dokler ne bo drugače navedeno, iz *Imen smrti*.

⁴ Za Octavio Paza, znamenitega mehiškega pesnika in esejista, pisca dragocenih tekstov o večnih vprašanih poezije, pesnik pred ustvarjanjem ne obstaja, pa tudi po njem ne. Pesnikova zavest po njegovih besedah ni

človek loči od živalskega, rastlinskega in mineralnega sveta, je dar govora. Svet je poln pokljajev, šumov, zvokov, tudi krikov, vendar se ne posluša. Posluša ga človek, kolikor posluša sebe, ko govori. Stvari preminejo, človek umre. Človekove besede ostanejo brez odgovora, prispejo v tišino. Ko prisluhne tišini, se zave svoje smrtnosti, zato je človek kot govoreče tudi že smrtno bitje. Tisti, ki poslušajo sebe, ko govorijo, pa so pesniki, močni pesniki, kajti verzi šibkih iščejo sozvočje z njihovimi verzi, ne da bi bili zmožni ujeti resonanco s tišino. Ti močni pesniki so, če lahko tako rečem, smrtna bitja *par excellence*, vsaj kolikor jih v tem potrjuje zavest, pridobljena s pesniškim aktom, torej povratni učinek pesniškega akta, ki spravlja na površje resnico govorečega bitja, njegovo smrtno usodo. Pesem je »ime za rojstvo, ime za smrt«, oboje hkrati. Z njo se pesnik rodi in hkrati umre. Imena, tišina, smrt so vselej že tu, tukaj in zdaj. Pesem je pesnikovo edino ime, a nima lastne oblike. Na vprašanje, katero je to ime, ne bo nihče dobil odgovora, niti pesnik sam ne, ki ga sploh ni terjal: je brezimeno, ne pa lastno ime. Pesem je, ki po njej pesnika več ni.

Alegorija

Heglova ekspertiza je pokazala, da kartezijanski subjekt ni nikakršna sebi transparentna enota in da ne more doseči popolne avtonomije, dokler čiste ideje, ki jih opazuje v svoji zavesti, ostajajo v temi. Dialektika razsvetljenstva v svoji vrhunski izpeljavi, kakršno je razvil Hegel, predpostavlja na začetku temo, noč subjekta. Pogoji, ki ga mora izpolniti konstitucija subjekta, je prehod iz noči v svetlobo dneva, iz teme netransparentnosti k védenju in samoevidenci, pri čemer hegeljanska fenomenologija duha odreja pglavitno vlogo delu pojma. Delo pojma, ki omogoča ta prehod, odločilno prispeva k napredujoči iluminaciji zavesti in absolutizaciji duha. Hegel radostno pozdravlja dejanje imenovanja, kakor ga opisuje *Biblija*,⁵ saj so stvari na ta način zadobile pojmovno eksistenco. Na način *Aufhebung*, ki označuje ohranitev nižje, presežene stopnje v operaciji preseganja in na višji stopnji presežka samega, je imenovanje v pojmovno eksistenco po-

kakor votlina s skritim zakladom, ki bi ga bilo treba samo izkopati. »Pesnik je izdelek pesmi, kakor je tudi ona sama njegov izdelek.« Cf. O. Paz, *Luk i lira*, Beograd 1979, str. 171.

⁵ V knjigi *Jenenser Logik, Metaphysik und Naturphilosophie* (izdajatelj George Lasson, Hamburg 1967) najdemo naslednjo Heglovo formulacijo: »Prvo dejanje, prek katerega je Adam vzpostavil svoje gospodstvo nad živalmi, je, da jim je dal imena, kar pomeni, da jih je kot bivajoče izničil.« Živali, rastline, skratka, vse stvari, podvržene gospodstvu uma, so se tako s svojo izničeno eksistenco (vernichtete Existenz) z ravni elementarnega bivanja zavihtele na ideelno raven, prinašajoč pri tem svetlobo v temni svet čistih idej.

vzelo naravno existenco stvari in jo povzdignilo na raven razvidnosti. Na račun pridobljene pojmovne existence so se stvari izločile iz amorfnе mase, kakršno predstavlja panorama sveta v surovi obliki. Postale so razločne, pojem jim je podelil identiteto; postale so prezentne, identične s sabo. Identičen sam s sabo pa je postal tudi subjekt. Pojem ga je iz noči popeljal v zenit samozavedanja, absolutnega védenja in neomajne samozavesti. Stvari sicer niso prenehale obstajati, a so začele obstajati za subjekt: v kraljestvu pojma so dobile svoje mesto in identiteto, svojo določljivo in otipljivo prezenco. Subjekt ni iz noči prispel v noč, z lučjo umne dejavnosti se ni prikopal le do samospoznanja in gotovosti o svoji lastni prisotnosti, marveč je razsvetlil tudi prostor okoli sebe. Česar zdaj še zlasti ne bi smeli spregledati, je razlika med mitologijo močnega pesnika in metafiziko močnega subjekta.

To je razlika, ki je nemara navzoča od zmeraj, eksplicitno pa je prišla na svetlo v nekaj izvrstnih pasusih moderne poezije. Tu si je treba privoščiti krajšo zastranitev. Lirika je po mnenju nemške literarne zgodovine, ki jo na tem področju najvidneje zastopata Hugo Friedrich in v šestdesetih letih krog Hansa Roberta Jaussa, prva vnesla v literaturo paradigmo modernosti. Genetična metoda te literarnozgodovinske smeri povezuje nastop pesniške modernosti z razgradnjo realnosti in razosebljenjem, od koder izhajata izginjanje reprezentativne funkcije in bledenje občutja jaza v poeziji. *Entrealisierung* je po ugotovitvah tega kroga⁶ potegnila za seboj proces depersonalizacije, *Entpersönlichung*, kar sicer ni najboljši izraz glede na gramatično sestavo pesniškega teksta, katero neogibno kroji ena izmed slovničnih oseb. Tudi termin *Entrealisierung* ni najsrečneje izbran, saj predpostavlja obstoj realnosti v predmodernej poeziji, čeprav v proporcijah posnetka, odlitka, mimetične odslikave. Pri tem je seveda na dlani, da svet le pod različnimi koti stopa v simbolno polje, v irealno realnost jezika, ki določa status slehernega književnega dela, s tem da zunajjezikovno realnost preobrazja, ne pa podvaja.

Sokantni izum prvega postopka prisoja Jaussov krog Charlesu Baudelairu, medtem ko čast, po nujnosti sprememb izvirajočo iz razdelave njegovih implikacij, namenja »brezosebneemu«, visokohermetičnemu slogu Stéphanu Mallarméja. Kar se izmika tovrstni genetični metodi, ki se opira na linearno koncepcijo zgodovine in spričo privrženosti do čvrste historične lokacije, zamejitve, cezure nujno shematizira, pa je pesniška zgodovina kot niz tropov, prenosov in izkrivljanj. Ko svojo

⁶ Gre za ugotovitev Jaussa in njegovih kolegov, ki so, uporabljajoč podobne termine, preopisali Friedrichovi *Entrealisierung* in *Entpersönlichung* z novo stilistično strogostjo. Cf. *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, v: *Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, št. 2, urednik Wolfgang Iser, München 1966.

pozornost posveča pesniški komunikaciji z realnostjo, pozablja na prisilo dialoga med pesniki, zaradi katere se nova pesniška govornica venomer formulira šele na liniji bega od poprejšnjih artikulacij. Ker se torej ne meni za agonistične lastnosti takšne individualne govornice in za njeno prelomljenost skoz artikulacijski spekter, razlaga pesniški izum in posledice, ki jih sproža, v skladu z dokaj mehanično logiko neke *mutatis mutandis*. Hkrati v shematizirajoči vnemi in prizadevanju po postavljanju jasnih mejnikov in ločnic od poezije zahteva preveč, se pravi, postulira dokončno izgubo reprezentativne funkcije in popolno izginotje jaza v poeziji. Konec predstavljaljskih pesniških načinov in ukinitvev jaza tako gotovo dobita razsežnosti jamstva za sistemsko razčlenjenost in preglednost teorije, toda obenem tudi sumljiv prizvok, ki se drži tistih teoretičnih postulatov, ki skrbijo predvsem za skladen razvoj interpretativnega sistema, a pri tem napačno poimenujejo in prejudicirajo dejstva. Dejstvo je namreč, da poezija kljub poudarjeni nedomačnosti svojega paralelnega sveta ni pretrgala vezi z izkustvenim bogastvom. Kolikor je v njej jezik zavzel položaj načeljujoče prvine, ki priklicuje in modelira eksistencialno izkušnjo, se je zasidrala onstran nečimrne verbalne gimnastike in puhle intelektualne kombinatorike. Kljub razosebljenju se ni prelevila v brezosebni, marveč — najbolj korenito — v nikogaršnji govor.

Dela mnogih velikih piscev vsebujejo namige na izpuhtevanje stvarnosti, v čemer se zasnavlja krhka neobstoynost paralelnega sveta literature, jedrnato pa jih sežema znameniti Baudelairov trop: »... nove stavbe, gradbeni odri, bloki, / zame vse postaja alegorija...« Ta alegorična dimenzija, katero je v zametkih naslutila marsikatera pesniška sentenca, kajpak ni ušla lucidnemu očesu Walterja Benjamina, avtorja pronicljivih komentarjev o Baudelairu. V alegoriji je Benjamin prepoznal praznino, ki »natančno označuje neobstojanje vsega tistega, kar predstavlja«⁷.

Ali imenovanje torej seže čez praznino, ki se odpre z njim? Je kaj več od praznega imenovanja? Ali tisto, kar je poimenovano z besedo, kar beseda predstavlja, poslej obstaja zanesljiveje, kakor nam to želi sugerirati logoterapija dialektičnega preskoka, v kateri beseda kot pojem ali zapopadek uteleša presežek s prihrankom na višji inteligibilni ravni? Debeljak navezuje na sijajni zastavek literarnega blodnjaka, ki se je izoblikoval v lapidariju baudelairovske občutljivosti, ko zapiše: »povsod / okrog so stene, strehe, fasade družinskih hiš. ampak vseeno nič.«

To je blodnjak, ki se širi z raztezno silo luknjičave mreže, razmrežene v praznino in izpolnjene s prazninami. Močni subjekt, kakor ga pojmuje metafizika prisotnosti, bo iz praznine izluščil množi-

⁷ Oba navedka sta iz knjige Paula de Mana *Problemi moderne kritike*, Beograd 1975, str. 96.

co polnih mest. Noč se bo prevesila v dan: imenujoč stvari, jim bo podelil identiteto, prisotnost, polnost v pojmu. Na mestu, s katerega bo motril stvari in mižal pred njihovim praznim pogledom, se bo praznina vgubala v središče: to bo najbolj polno mesto. Spričo arhitekture polnosti se bo blodnjak razgubal in razprostrl v reliefno karto z zamotano speljanimi potmi, ki pa so vse že dospele v središče. Blodnjak ne bo več blodnjak, marveč razrešena rebusna struktura poti, razgrnjena v smeri od središča proti obrobju, od tod nazaj. Nomenklatura stvari bo, izdelana s pomočjo atribucije polnosti. Subjektovega jezika, ki je v metafizični svetlobi zapopadel ime — se pravi bit — stvari, pa se bo poslej držalo obeležje instrumentalnosti, saj se razmerje na ta način vzpostavljenega, polnega subjekta do jezika sklada z razmerjem med vsebino in izrazom ali obliko.

Toda: »prenesti pogled stvari«, kakor nekje pripominja Debeljak! Vztrajati v praznini, ki se odpre s poimenovanjem stvari! Zdržati — navsezadnje — v netransparentnosti in neizrekljivosti samega sebe, v praznini in odsotnosti! Kajti zdržati vpad govornice, zdržati na robu svoje odsotnosti, pomeni biti pazljiv in pozoren na dogodevanje sveta, je toliko kot zmoči samoto ekstatične odprtosti za svet: »o, kaj vse se zgodi v sekundi, ki nima mej že od začetja, / od štetja let in ljudi. ko tole pišem...« Debeljak hoče obenem reči, da poti ni, ker se je porazgubila na vse strani. Pot je povsod. Orbita sveta, fokusirana prav zdaj, prav ta hip, utripa in se širi sem in tja po tkivu svoje lastne zgodovine, ki je zgodovina (pesniške) artikulacije. In bržkone palimpsest: zabris, nanos, izkrivljanje. V brezštevilne smeri poravnana horizontala, na kateri cvetijo razlike med idiomi iz njihove tesne vezanosti drug na drugega, kot sad zabrisovanja in izkrivljanja artikulacijske orientacije. Tu gre potemtakem za zgodovino s palimpsestno presojnim volumnom, ki bremeni sleherni poskus imenovanja.

Toda stvari zato niso nič bolj na razpolago kot prej. Prisotnost stvari ni nič bivajočega, pa tudi nič izrekljivega. Poimenovanje je način, kako same izginjajo, saj se njihova prisotnost v jeziku le kaže, ne da bi jo bilo mogoče izreči. Sprijazniti se je treba celo s tem, da poimenovanje ne reprezentira niti izginjanja stvari. Preprosto: poimenovanje je način, kako stvari so, določene z besedo, in kako jih po njej več ni. Ker so v svoji prisotnosti neizrekljive, po besedi niso nič bolj prisotne in oprijemljive, natanko tako kot prej. Pesnik pa se rodi in umre s pesmijo. Alegorija je drugo ime za tenzijo v njegovem jeziku, ki ga ni mogoče krmiti po modelu subjekt-objekt-odnosov, četudi bi ti bili izpeljani iz doživljaja ali iz teorije imaginacije, utemeljene na doživljajski percepciji. Tu ne bomo imeli opravka s sredstveno rabo jezika, z jezikom klasične reprezentacije, ki pod gospostvom zavesti reprezentira stvari za subjekt in utrjuje

njegovo središčno pozicijo. Ravno tako pa tudi doživljajska percepcija, na katero se pripenja varljivo prepričanje o čutni neposrednosti in nevtirjenosti izkustva v jezik, ne zmore zadovoljivo pojasniti pesniškega izkustva sveta, ki se oblikuje v obnebjju poprejšnjih vrhunskih artikulacij. Alegorično pisanje je zato sinonim za pisanje, ki se odlikuje z izgubo nedolžnosti, s tem ko se sklicuje na literarni univerzum in črpa iz književnih virov, ne da bi tvegalo direkten sestop do sveta samega. Vsebuje moment napetosti, ki se stopnjuje v gigantomahijo, v boj z velikani za svoj lastni izraz. A hkrati sprejema nase prekletstvo, ki ga usoja v praznino. V tem kontekstu je alegorija ime za paralelni svet literature, ki se odtiskuje na nič in v praznino.

Struktura praznine

Nič se odpogne in praznina razpre z imenovanjem. »Na nič odtisnjen bakrorez soneta« — to je slovita, velikokrat citirana, malone programatska formulacija Nika Grafenauerja, avtorja *Štukatur* iz leta 1975. Pri Grafenauerjevi poeziji smo brez dvoma priče najtemeljitejši formalno-vsebinski preobrazbi sonetne matrice na Slovenskem, ki je izdatno zadolžila Debeljakov sonet v *Imenih smrti*. Odtis sveta brez središča, odtis na nič, se pravi odtis, ki ne izničuje in blindira sveta, marveč poskuša opozarjati na ta nič, ki se odpogne z imenovanjem: prav z vidika tega odtisa, katerega vpenja forma soneta, se kaže Debeljakova navezava na Grafenauerjeve sonetne variacije.

Sonet ni praznina, marveč struktura praznine, ki se je razprla z imenovanjem. Po tem se loči od nje in glede na to je pesem še pesem, ne pa praznina sama. Brž ko ne ponuja več subjektivistične vizije sveta, se mu pesem že prilagaja in približuje, strukturira praznino, medtem ko horizont, na katerem je mogoče razbrati njeno različnost od sveta, vzpostavlja prav strukturacija praznine. Pesem je razura, izbris, radiranka amorfnе mase sveta, ki je istoznačna s praznino, temo, nočjo, z golo in neizrekljivo prisotnostjo stvari pred imenovanjem in po njem. Sonet pa je izjemno prikladna pesemska forma za radirani odtis sveta, saj s svojo razgibano žanrsko zgodovino, formalnimi zakonitostmi in ustrojskimi različicami omogoča razkošen izbor pravil igre in množstvo različnih izvedb. Je simbol pesemske strukture, tako rekoč.⁸

⁸ Marko Juvan, pisec za slovenske razmere pionirskih tekstov s področja teorije intertekstualnosti, v svojem tehtnem prispevku za branje *Imen smrti* ugotavlja, da je v Debeljakovem sonetu na delu »žanrski spomin«, ki vključuje ne le formalne variacije sonetne forme, ampak tudi posebno vsebinsko topografijo, akumulirano v teku literarnih obdobij. Cf. M. Juvan, *Imenovanja odsotnosti — »Imena smrti«* Aleša Debeljaka, v: *Problemi Literatura*, št. 7, Ljubljana 1986, str. 81—88.

Vendar so razločki med trdno arhitektoniko Grafenauerjevih in fragmentirano zgradbo Debeljakovih sonetov veliki. Značilna za Grafenauerjeve subtilne estetske kaligrame je ikonografija, ki jo v temelju izgrajuje semantika sleherne besede. Poudarek, postavljen na besedno semantiko, seveda nima za posledico razpršitve in atomizacije stavka, pri kateri bi se besede uveljavile kot samozadostne monade, spominjajoč na futuristične *parole in liberta*. Pač pa se stavek prek poudarjene pomenske kakovosti besed in prek semantičnih prelivov in prehodov, ki silijo čez interpunkcijska znamenja, se križajo med seboj, prehitevajo in dohitevajo, zlije z drugimi stavki v stavčno periodo, v kateri se razgrne gosto, fleksijsko, pregibajoče se, a enotno semantično polje brez rezov, zasek in prekinitev.

Kratek, celo riman verz, kakršnega piše Grafenauer, pri Debeljaku zamenjajo dolge verzne vrstice, v katerih pride do izraza razlomljena govorica. To je govorica lomov, katere tvorbeno enota ni več pregnantna semantika besede, saj se njen natrgani tek razodeva v vrsti izsečkov, odlomkov in fragmentov, najpogosteje ločenih s pomišljaji. Pomišljaj je nepotratan, gospodarno sredstvo te govorice: uteleša *rupture*, izgubo spomina in začenjanje znova. Hkrati je znak, ki zaznamuje praznino med fragmenti, razporejenimi v sonetno konstrukcijo. Odslej mora potemtakem sonet kot struktura praznine računati na fragmentacijo, na vdor praznine same, ki jo pomišljaj simbolno veže vanj. Bolje rečeno, v razpokah govorice se soneta dotika praznina.

Dokler traja govorica, se fragmentov znotraj sonetne forme dotika praznina, snuje se paralelni svet, radiranka kipečih oblik sveta, toda potem: «... rob sveta bo zapognjen nazaj v sebe: / v zgodovino fizike. kakor je nekoč že bil. nekoč in tale hip.» Tako se pesem konča, pri čemer je na dlani, da Debeljakov pesniški ambient ni »svet ostrih robov« (T. Salamun), ki bi se strogo ograjeval od fizike zunanjega sveta, saj simbolno pripušča dotik praznine. Tudi njegova govorica ni govorica ostrih lomov, kajti lom govorice se v isti sapi prikazuje kot dotikališče, stičišče, prepregališče. Kolikor pa se lom ne dovrši v prelomu, marveč učvrščuje prepregališče, je Debeljakov slog pisanja mogoče označiti za kontigvirani slog, če lahko uporabim izraz iz Miltonove *Areopagitice*. Kontigvirani slog se ne zasnavlja popolnoma v nasprotju s kontinuiranim, čeprav se od njega razlikuje, kakor se razlikuje tudi od diskontinuiranega sloga. Za razloček od kontinuiranega se ne razvija premočrtno, ne pozna pravega začetka in pravega konca, tuje mu je napredovanje h končnemu smislu. Ker se prekinja in je natrgan, vselej začenja znova, vendar nikoli *ab ovo*. Zmeraj je že nekaj naknadnega, dodanega, bližnjega, kontingviranega. Za razloček od diskontinuiranega sloga, ki podira za seboj vse opornike in oprijemališča, ki se slej ko prej nahaja v izhodišču, ga spričo svoje dosledne antirazvojne politike premešča in vpoteguje vase s sleherno kretnjo, za razloček od semantične diskontinuitete torej pa

spoštuje semantično bližino. Ker se odvrča od logične konstrukcije smisla, to kajpak še ne pomeni, da kontigvirani slog pisanja daje polet govoru o ničemer, ki mu zaradi odpora do vsakršne referencialnosti gresta po zlu tudi pomenska skladnost in koherenca.

Fragmenti, iz katerih so sestavljene Debeljakove sonetne kompozicije, bržčas ne poklanjajo pozornosti gostemu pomenskemu sevanju besed in ne dopuščajo oblikovanja enotnega, s preseki, deljenji in križanji dobljenega semantičnega polja. Pričvrščeni so drug na drugega, toda vezi med njimi so razrahljane in razredčene. Zato je *Imena smrti* treba brati po dolgem in počez: pravi kontekst kakega stavka lahko posreduje tisti pred njim ali za njim, lahko pa ga bomo našli v stavku nekaj strani naprej, v drugi pesmi. Zato je Debeljakov sonet struktura praznine, ki se stika s praznino samo. Njegovo posebnost velja ugledati v morfologiji, na podlagi katere se odmika od praznine ali zgodovine fizike, a je vendarle v stiku in dotiku z njo. Niti reliefno oblikovani gorski masiv niti celina: je arhipelag fragmentov, otočje, zveza otokov, ki jih okrog in okrog obliva morje praznine.

Nasilje govornice

Ljudje, med svojimi vsakodnevnimi pogovori, se ne poslušajo, ko govorijo. Pomembno jim je, da pri medsebojni komunikacijski izmenjavi izluščijo iz povedanega sporočilo, da razberejo smisel tega, kar se govori. Govori se, *man spricht*, kakor nam prišepetavajo bleščeči pasusi eksistencialistične filozofije.⁹ Govori se v tretji osebi ednine. Ljudje govorijo in se ne postavljajo za svoje besede. Nihče ne stoji za temi besedami. Kakor ljudje med bežnimi pomenki se tudi močni subjekt ne posluša med svojim govorjenjem. Govor močnega subjekta je notorični solilokvij, ki identificirajoč legitimira stvari in svojo lastno pozicijo, a je gluh za odmev. Za odmev tišine.

Toda kaj se dogaja tam, »kjer se srečajo ednina, nič, praznina«? Kaj govornica, ki to troje postavlja v vzajemen odnos, kaj v Debeljakovi pesniški optiki govornica da in kaj vzame?

Pesnik je bitje brez preteklosti in brez prihodnosti. Njegova preteklost so njegovi predhodniki, lahko si je celo sam svoj predhodnik, vendar s tem že postane nekaj preteklega, kot pesnik je že mrtev, še preden je napisal novo pesem. Je že svoja lastna zapuščina, varno shranjena v zavetju mrtvéga doma. Je pa tudi bitje brez prihodnosti, saj živi s svojo besedo in govorom. Ni tedaj naključje, da Debeljak tematizira svojo govornico. Takole pravi: »...in eni in drugi, // kjer je

⁹ Z izrazom *man spricht* označuje zgodnji Martin Heidegger govorno držo vsakdanjega človeka, ki ga zaposlujejo eksistenčni problemi, kar mu preprečuje, da bi napolnil svoj govor s pravo eksistencialno vsebino in ga odvrnil od padca v nerefektirano tretjeosebno.

ta in vmes oster kot lupina ostrige...» Seveda je ta razlika med enimi in drugimi neznatna, a globoka kot prepad — razlika med živimi in mrtvimi pesniki, ki »onemoglo tipajo... za rodno hišo«. Razpira se ne-nehno, sproti. Vendar kaj vpeljuje ta in vmes? Ali zaznamuje trenutek zastiranja in spodvijanja jezika vase, s čimer napoči razvpita kriza reprezentacije?

Pesnikov, ki so tematizirali svoje razmerje do govornice, je veliko, preveč, da bi jih naštevali, medtem ko je nekaj manj tistih, ki so to razmerje upesnili na način samoupodabljanja govornice. Debeljakova govornica upodablja samo sebe, gotovo. Hkrati pa s svojimi samoupodobitvami priča o izkustvu sveta kot praznine in o pesnikovi srhljivi eksistencialni izkušnji, zvezani z njo. In vmes je namreč kot lupina ostrige lahko oster le za tistega, ki stoji za svojimi besedami, ki za svojo govornico zastavlja svoje telo. Kajti z imenovanjem in z govornico, tudi besede v funkciji povezovanja govornih elementov, se razgali nič stvari in razpogne praznina: v pesem se nalagajo izbrisane, zradirane stvari. Stvari so dotaknjene, a zato nič bolj zapopadljive, nič bolj zgrabljive. V aktu imenovanja se naznanja vselejšnje nasilje govornice. Govornica je nasilna, neizbežno. Stvari so nenadoma kakor premaknjene iz temnega risa popolne nedostopnosti: prav v tem je končno treba razpoznati slaboten in spregledljiv namig na bistveno karakteristiko govornice, ki je nasilje.

Človek je že kot govoreče obenem tudi nasilno bitje in govornici smo pač dolžni priznati, da je kvintesenca njegove človečnosti. Navzlic temu pa je pesniška govornica pozorna na dotik s stvarmi, na odpogibanje nič, katero sproži imenovanje stvari. Kolikor prisotnost stvari le kaže, a obenem stvar samo izbrise in jo — če lahko izkrivljajoče interprečiram Benjaminov *dictum* — privede v neobstajanje, ohranja pozornost na ničnost stvari. Kar se razpne v pesniško podobo, je izbrisana stvar, in kar tvori podobo govornice, ni bleda, temveč mastna, krepka govornica, ki to svojo krepkost črpa iz zaprepaščujoče šibkosti. Ki se zaveda nespodbitnega dejstva, da si z ničanjem stvari ne zagotavlja nikakršne obstojnosti. Morali bomo torej pristati na tale paradoks: te samoupodobitve niso neprodušno vase zaprte, neprozorne jezikovne tvorbe. Ker govornice kot take nemara ni mogoče upodobiti, marveč le govoriti, jo Debeljak upodablja na ozadju njenega srečanja s stvarmi in valovanja v tišino, ko jo je moč zaslišati in razločiti kot govornico. Samoupodobitve njegove govornice so zato, upoštevaljoč merilo glasnosti, upodobitve njenega nasilja.

Pesniška govornica seveda nič stvari, vendar jih ne izničuje. Prižadeva si prenesti ničnost stvari in vzdržati v lastni praznini. Izničuje jih diskurz močnega subjekta, ki se vdaja slepilu, da jih z zapopadkom vzdiguje na višjo raven pojmovne eksistence. Umor in izničenje stvari se potemtakem dogajata že v pojmovnih operacijah uma, kar pomeni,

da so bile stvari izničene še pred subjektovo kolonizacijo sveta, njegovimi razdiralnimi posegi v okolje in nezadržnim obvladovanjem narave, ki so samo logična posledica vnaprejšnjosti pojma. Vse je že bilo opravljeno z vnaprejšnjim delom pojma; konkretno, fizično nasilje nad stvarmi je naletelo na počiščen in skrbno pripravljen teritorij. Pripravil mu ga je diskurz polnosti, ki je do kraja izničil stvari, podeljujoč jim pojmovno eksistenco. Diskurz polnosti, skratka, za katerega se subjektu ni treba zastavljati s telesom. Kajti s telesom se za besede in podobe svoje govornice, kateri bo naloženo, da vzdrži praznino in lastno neobstojnost, zastavlja šele brezimni, ki je zato tudi ranljiv. To mu prinese »krvavi madež v dar«.

Zrtevna smrt

Stvari so v svoji čisti prisotnosti nedostopne, saj je njihova čista prisotnost enakovredna čisti odsotnosti in praznini pred vstopom v polje artikulacije, ki poganja v tek gibanje razlike. Stvari so porazlikovane: vedno so dane z besedo in pomenom, kar artikulaciji preprečuje dostop do stvari same. Stvar sama ni le nedosegljiva in odsotna, marveč tudi neizrekljiva. Človek je kot govoreče bitje obdan s satjem pomena, ker je edina možnost, da se približa stvarjem, beseda, pri čemer gresta po zlu tako stvar sama kakor njegova lastna prisotnost, vsaj kolikor se je ne da izreči. V težnjo, da bi se izpovedal in do kraja izrekel, je torej vpisana sla po uživanju v čisti prezenci stvari in samega sebe, onstran posredstva znaka ali simbola in ujetosti v pomensko mrežo, kar pa bi po Jacquesu Derridaju pomenilo »drugo ime smrti«¹⁰. To bi pomenilo izreči neizrekljivo, konec izrekanja, a razen tega tudi smrt, od katere ni vrnitve nazaj, konec biti. Zato je treba pristati na smrt kot konkretni način biti stvari in človeka, ki govori. Pristati je treba na izbris stvari, na katerega morilska brezbriznost metafizičnega pojma pozablja, in na smrt kot neizbežno obliko lastne žive prisotnosti. Pesnik mora biti »zrel za tehniko zločina in lastne smrti«, pribija Debeljak.

Mallarmé je v zadnjem obdobju svojega ustvarjanja, zlasti ob *Metu kock*, razvijal tezo o transpoziciji žrtvene smrti iz življenja v literaturo z aluzijo na osrednji daritveni obred pri krščanski maši. Ena od možnih konsekvenc te teze je, da naj bi poezija tako dobila dimenzije nekega shrlljivega rituala, ki v svojo dogajalno shemo povzema proces pesnikove premene, utemeljen na analogiji s preobraz-

¹⁰ J. Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo 1976, str. 203. V tej knjigi razpravlja Derrida o vladavini logosa in o tradicionalnem logocentrizmu evropske metafizike, ki vleče svoje korenine iz prestiža govornice besede nad pisano, razen tega pa razvija teorijo znaka in artikulacije, katere dosežkov odgovorno pisanje o poeziji ne bi smelo spregledovati.

bo Jezusove krvi in telesa v kruh in vino. Za nameček je seveda jasno, da je Mallarméjev veličastni pesniški maneuver v *Metu kock* močno vplival na modernistični *curriculum poesis*, saj se z njim napovedujejo razpršitev semantične vrednosti besede, neskončnost pomenjanja in predanost jeziku, v katerega visi pesnikova eksistenca, da bi bila formulirana v vedno novih in novih jezikovnih naklonih. Po drugi plati pa so njegove tehnopoetske novosti, kakršne se predstavljajo s spacioniranim verznim zapisom, ekstenzivnimi modusi pisave, z vizualno izpostavitvijo in figuraliko besednega pomena, učinkovale tudi na avantgardistično pesniško prakso.

Neskončnost pomenjanja, za katero je treba prevzeti odgovornost, v protivesje zastaviti utež svoje eksistence, da se govornica ne bi sprevrgla v neobvezno besedičenje: to je opcija kopice modernističnih pesnikov, ki so vedeli, da instanca avtorja, avtorjevega jaza, ne zmore od zunaj obvladati in zajeziti pomena, da potemtakem avtor, ko se imenuje kot jaz in stopi v svoj govor, ne more uiti arbitraži pomena. »Jaz je drugi« (A. Rimbaud), brez dvoma, kajti gole prisotnosti jaza, mimo pomena, se ne da izreči. Drugi je, z neko tujo lego, ki jo narekuje njegova eksistencialna vpetost v jezik, v lastni govorici. Ker jaz, ko se imenuje in izroči spregatvi pomena, vse bolj postaja drugi, se bo njegov govor prelevil v nikogaršnji govor. S tem ko bo v teku svojega govora utelesil risbo drugega, ga bo zunaj tega govora vse manj. To bo torej govor nikogar. To bosta dve možnosti izbire: ali se izseliti iz obnebjaja poezije, zamenjati nikogaršnji govor za vsakdanje komuniciranje, za katerim ne stoji nihče, postati morda trgovec z belim blagom, kakor je to storil Rimbaud. Ali pa tvegati pustolovščino. »Z vsako pesmijo me je manj« — tako je dejal Marko Pavček, eden iz vrste mladih, prezgodaj umrlih slovenskih pesnikov, katere je dih Tanatosa, ki veje iz osrčja modernistične avanture, odvedel čez sam rob govorice.

Pesnik umre z vsako pesmijo, zato je na simbolni ravni, ki je raven artikulacije in govora, njegov način biti smrt. Ponavljam: na simbolni ravni, na kateri je smrt oblika njegove žive prisotnosti, ki pa hkrati lahko priklicuje prihod smrti same, čeprav ta poslej ne spada več v domeno simbolnega, marveč je stvar realnega. Pesnik ima možnost, da ostane pesnik, če privoli v smrt kot svoj način biti, če pristane na nenehno umiranje, v katerem se reflektira prisotnost smrti kot načina, ne pa konca biti, s katerim se bo končala tudi prisotnost smrti, brž ko bo ta napočila in je naslednji hip ne bo več. Umiranje zadržuje njeno prisotnost in se sklene s koncem pesmi. Umiranje, vsakič znova: če ne, se bo prisotnost smrti razblinila. Lahko, da bo nastopila v realnosti, zadala svoj smrtonosni udarec in prešla. Pesnik ne bo več pesnik, bo samo še mrtev človek. Nepreklicno.

S tega zornega kota gledano se vsekakor zdi, da se modernistični nikogaršnji govor nagiba k izpolnitvi mallarméjevske žrtvene smrti

in rimbaudovske figure drugega. Korenito ju prefigurira in ponuja trop, ki grozi, da bo prebil okvir govorce. Kolikor trop sicer vselej temelji na potlačitvi, iz katere izhaja njegova prefiguracija predhodnega tropa, pri čemer se v novi podobi, ki je nasledek potlačitve, transformira tudi vsebina potlačenega, se bo vse to še vedno dogajalo v simbolnem redu govorce. S skrajnim modernističnim tropom, ki pravzaprav posega v realnost, pa se naznanja apokalipsa pesništva kot zgodovine tropov. Vsak izmed teh tropov je seveda trop brez primere, v svoji aktualni obliki bržkone tudi trop brez precedensa. Ta trop pa je trop brez pravega naslednika, zaradi česar bo vsa prihodnja pesniška tropologija stigmatizirana z bolečino nemogočega nasledstva.

Martin Heidegger je v spisu o sklepnih, v eni od poslednjih pesmi izraženih spoznanjih nemškega simbolističnega pesnika Stefana Georgeja spregovoril o odpovedi besedi, ki bi izrekla stvar samo v njeni prisotnosti, ki bi stvar tako rekoč ustvarila. To besedo, po katero se je George odpravil na skrajni rob svoje pesniške dežele, je Heidegger imenoval »beseda za bistvo jezika« in »beseda za besedo«¹¹. Kaj bi se torej dogodilo, če bi se bilo mogoče dokopati do nje? Vzšel bi zor besede nad podnebjem jezika. Kajti pojavila bi se beseda, ki je ne pozna noben slovar. To bi bila beseda, ki ne bi bila gradbena prvina, ki ne bi bila le člen jezikovne stavbe, naprej in nazaj omejen s sopostavljenima členoma, z vidikom členjenja. Odprti vidik, zor besede: beseda, ki bi premerila razgrnjeno jezikovno površino, transcendirala jezik in mu s tem hkrati že bila nekaj vnanjega. V jezik neuveržena, med predhajajočo besedo in besedo, ki sledi, neumeščena, nejezikovna beseda, ki bi vase zajela jezik. Beseda, ki je ni. Ki se ji je zato treba odpovedati. Toda kako se spremeni razmerje govorce do neizrekljivega, ko modernistična razvezava jezika da polet neskončnosti pomenjanja?

Ko se pomenjanje začne bohotiti brez konca in kraja in jaz znotraj jezikovnih kolesij sprevračati v drugega, stopi v polnomočje nikogaršnji govor. To je govor, ki ga ne podpira več avtoriteta jaza, utemeljena na zunajjezikovni poziciji, temveč samo še telo. Za tem govorom stoji edinole telo, trpeče in izmozgano telo. Trpeče in izmozgano zategadelj, ker utrjuje *locus* artikulacije, čeprav so vzgibi zanjo drugje. Kot kraj artikulacije pa je telo boleče seveda le za tistega, ki se z njim zastavlja za svojo govornico. Ne za človeka, docela pogreznjenega v koledarsko leto vsakdanjih pogovorov, marveč za pesnika. Za nikogaršnjim govorom torej le stoji nekaj. Stoji telo, razmesarjeno od

¹¹ Spis, v katerem Heidegger nemara najizraziteje obravnava muko in slast, siromaštvo in bogastvo pesniške evokacije neizrekljivega, nosi isti naslov kot Georgejeva pesem *Das Wort*, katere zadnji verz je tako aforistično jedrnat in programatsko izbrušen, da že sam po sebi pritegne pozornost: »Kein ding sei wo das wort gebracht.« Cf. M. Heidegger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd 1982, str. 195—218.

produkcije pomena. Stoji gon po mirovanju trpečega telesa, po mirovanju, kakor se prikazuje v anorganski negibnosti mineralnega sveta. Kar se je izmaknilo mojstrsko artikularni pesnikovi govoric in hrepenenju njegove duše, ki ga je telo poneslo do meje izrekljivega, kar je bilo nekoč slišati kot odpoved neizrekljivemu, se namreč zdaj vrača za ali pod govoric, razpršeno po teksturi pomena, z izpostavitvijo telesa. Z gonom po tem, da bi bilo telo končno vpisano v pesem, da bi dalo besedo, ki bi tako postala meso. To bi bila beseda, ki bi zajejala pomenjanje, v sebi zbrala ves pomen in bila brez pomena. To bi bilo telo, posesano v jezik, telo jezika. In narobe: telo, napolnjujoče jezik, nešrafirano s korpusom pomena, telo telesa.

Gon po mirovanju potemtakem terja razprtje imatrikulativnega pasu, tistega u-toposa v topografiji pesmi, znotraj katerega bi bilo telo več od zgolj simboliziranega telesa. Bilo bi onstran telesa in onstran simbola, niti telo iz mesa in krvi niti simbol ali znak, ki po definiciji vselej reprezentira, nadomešča, stoji namesto česa. Bilo bi nekaj drugega od naravnega telesa in diskurzivnega simbola, drugo (telesa) v drugem (simbola), čista pesemska snov, kar bi se izteklo v konec pesmi, vsaj kolikor jo je mogoče v neki verbalno-tehnološki optiki definirati kot izrazito dinamično konstelacijo retoričnih figur. Vsekakor pa se tu srečujemo s telesom, ki za govoricu ni samo zastavljeno, temveč tudi žrtvovano.

Žrtvovanje telesa se dogaja znotraj horizonta meta-fore, ki sega čez obod pesniškega teksta. Ta meta-fora, ki ni le zgled običajne retorične figure, marveč deluje v smislu pre-nosa, trans-pozicije telesa v simbolno tkivo pesmi, bo zato nekaj, kar presega figurativne tekstualne variante. Kolikor bo segla čez tekst, jo bo na eni strani karakteriziralo žrtvovanje telesa in na drugi usodna eksistencialna žrtev. Pesnik je ne bo zmožen zapisati v celoti, ker ga bo preživela, ker se bo dovršila z njegovim realnim eksistencialnim aktom. Dokumentiral bo obred žrtvovanja, svoje žrtve pa ne: to bo prepuščeno drugim. Pri žrtvovanju bo udeležen s svojo govoricu, pri žrtvi ne. Ne bo ga več: ne samo, da ne bo drugi, tudi mirujoča, intransitivna pesemska snov ne bo. Rezultat žrtvovanja ne bo kristusovska transsubstanciacija, ampak žrtev in misterij realne smrti.

Tale košček biografije iz zgodovine slikarskega modernizma: Mark Rothko, slikar monokromnih površin, ki imaginirajo prizorišče materije, prostora in svetlobe pred božjim stvarjenjem, je svoje zadnje platno poslikal s krvjo iz prerezane žile. Kri je nemara postala likovna črta ali površina, meso je postalo beseda, vendar navzlic temu beseda ni postala meso. Telo se je zgrudilo ob platnu. Čeprav simbolizirano, ni bilo povzeto vanj, saj simbolizacija žrtvovanja postavlja mejo vsakršnemu simbolnemu procesu; simbolizacija žrtve namreč ne zadeva toliko ob prepovedano mejo, ob mejo prepovedi, ki bi jo bilo

mogoče prestopiti, kolikor se ujema z nemogočo mejo, kolikor je postavljena prav na to mejo nemogočega. Svoje lastne žrtve ni mogoče ubesediti. Zato je simbolizacija žrtvovanja edino, kar šteje. Je tekstualni odtis, brez katerega se meta-fore ne bi dalo izslediti in bi ostala zakopana pod naslagami čudaške, nejasne in v mrak zavite biografije. Čeprav se meta-fore zasnavlja na transgresiji simbolnega, bo v razvidnost stopila še tedaj, ko bo deloma zabeležena v simbolnem registru.

Biografska dejstva niso tako pomembna. Niso pomembne različice prestopov iz simbolnega v realno, nič več nam ne bo razodela analiza konkretnega prehoda od žrtvovanja k žrtvi. Kajti za pesem je vse drugo, razen simbolnega žrtvenega rituala, izgubljeno. Pomembna je torej simbolizacija žrtvovanja. Pomemben je Pavčkov verz »sprskam se v pesem«, ne glede na posledice, ki bodo sledile. To je verz, ki konotira udeležbo telesa pri govorici, težnjo po saturaciji govornice, njeno pošastno nezasičenost. Lahko bi bil vrezan v grb skupine pesnikov, izpričujoč metafizično poreklo njihovega *tour de force*. Lahko bi kot pročelna metafora okvirjal vsebino nekega pesniškega podjetja, h kateremu je prispeval svoje tudi Boštjan Seliškar, ki mu Debeljak posveča dve pesmi, eno v *Imenih smrti*, drugo v *Slovarju tišine*.

Pesmi, posvečeni Seliškarju, izpovedujeta žalost ob izgubi prijatelja. Debeljak se spoprijema z izzivom, kakršnega naslavlja nanj la bodji spev nikogaršnjega govora, drugje. V zadnjem ciklusu *Imen smrti* vsako pesem uvaja iztočnica: »vselej si«. Potem bo pridano: »... prestopaš v vedno drugo strugo, vselej en in isti. isti.« Z rehabilitacijo tega ti, kakršna bo podrobneje, zlasti v razmerju do jaza, eksplicirana v *Slovarju tišine*, prihaja zdaj do veljave spremenjena enačba. Jaz je drugi, ki je ti, ta pa je isti. Jaz in ti sta isti. Ni jaz isti v poročih absolutne identičnosti s samim sabo, kolikor je s prihodom v govor venomer že šrafiran s pomenom; jaz je ti, ki je isti. Čeprav ne izginja, jaz izostaja; ti je šifra njegovega preživetja. Med njima je jez, ki ga izgrajuje praksa artikulacije, gibanje artikulacijske razlike. Ker je pesnikova prisotnost neizrekljiva, njegov jaz ničesar več ne obvladuje in bo ostal ob strani. V tem obdobju *interregnuma* bo zato vladala razpetost med jaz in ti, globoka razlika med njima. Kajti jaz in ti sta isti, nista pa enaka. Delali bi jima silo, če bi si ju prizadevali zvesti na skupni imenovalec, saj jaz, predvsem zaradi neizrekljivosti pesnikove lastne prisotnosti in glede nanjo, tu obstaja zunaj govora, medtem ko je ti dan z govorom, v pomenskih meandrih, prestopajoč v vedno drugo strugo. Vendar ju njuna temeljna istost, heideggrovsko rečeno, zbira v razliki. Jaz, neizrekljiv v svoji goloti, in v pomen večpkani ti nista drug drugemu enaka, a sta isti, zbrana sta v razliki. Nepoenotena in neizenačena: kajti poenotenje in enakost brišeta razliko in jo oblačita v uniformo.

Jaz tedaj, ki je ti, ki sta isti. Jaz, kateremu bo spričo rehabilitacije tega ti prihranjeno, da bi se mu bilo treba spremeniti v popolnoma drugega. Ne bo mu več treba izročati se metamorfičnemu srku nikogaršnjega govora. Z jezom, kontroverzami in sprtji artikulacije bo ločen od tega ti, a obenem njegov privez. Ti bo njegova varovana in v isti sapi varujoča naveza. Pesnik bo za svojo govoricu zastavljal telo, a ga bo zmožgel zadržati, ne da bi ga investiral vanjo. Gojil bo večino umiranja in zadrževal prisotnost smrti, ne da bi dočakal njen krst, ne da bi bil krščen z imenom smrti v realnosti. O tem nas prepričujejo *Imena smrti*.

Hommage à Orpheus

»Čutim, da ne obstaja retorična figura // večnosti.«¹²

Debeljakov *Slovar tišine* preveva zaprepadenost in obnemelost spričo tragedije, v kakršno se je iztekla smrtonosna utopija nikogaršnjega govora. Lahko bi rekli: spričo tragičnega izteka sestopa v podzemlje jezika, ki ne očiščuje, temveč toliko bolj zadolžuje in zavezuje. Iz tega sestopa, ki terja celega človeka, veje leden tanatalni dih. Njegovi znamenji sta *plethora* pomena v tekstu in v skrajni konsekvenci realna smrt, ki jo bo na površje naplaval tok iz podzemlja. Eksistencialna stiska je tu odločilno zvezana z breznom tekstualnosti, iz katerega si bo pesnik prek kršitve pravil igre in avtonomnosti simbolnega jezikovnega reda poiskal izhod: smrt v realnosti. Samoobsodba bo podpisana v tekstu, čeprav bo izvršena zunaj teksta. Če torej *Imena smrti* zavoljo razkošnosti slogovne aparature, metaforičnega bogastva, preskušanja tekstualnih variant in samoupodabljanja govoric uprizarjajo takšen sestop v podzemlje, nam obenem prav zato predstavljajo pesmi preživetja. Z njimi se napoveduje temeljna opcija, ki je značilna ne le za soočanje z neizbežnim nasiljem govoric, ampak tudi za spopad s »terorjem pomena« (R. Barthes) v *Slovarju tišine*: namesto izgnanstva brez vrnitve, ki ga in kolikor ga implicira sestop v podzemlje jezika, vrnitev v izgnanstvo. Vrnitev na površje zemlje in omejitev pomenskega izobilja pa gresta z roko v roki v teh asketsko preprostih pesmih, ki so pesmi bolečine, nemoči in obupa.

To izgnanstvo je nemara še hujše od prejšnjega, saj si ne išče pribežališča pod okriljem, v globini jezika, ki je človeka s svojim nastopom oropal za čisto prisotnost brez pomena, s svojo površino, kakršna se kaže v banalni in površni pragmatični komunikaciji, pa še za vsakršno individualno participacijo pri govoric. Še hujše je, ker jemlje razdaljo, ker se distancira od pošastne posesivnosti jezika. Ker si ne obeta svetle prihodnosti v jeziku, niti takšne, ki bi jo pesnik

¹² Vsi citati iz Debeljakovih pesmi, uporabljeni od tu naprej, so iz *Slovarja tišine*.

zmogel plačati z resnico lastne smrti. Kajti resnica jezika je izobčenje, ki naganja človeka k nenehnemu občevanju. Občestvo jezika je občestvo izobčenih. Kdor govori, se ne bo mogel do kraja izreči, pa če bo slišal le hrup govorice ali če bo prisluhnil tišini, če bo pustil govoriti jeziku ali če bo mašil njegove govorne vpadnice, porajajoče se same od sebe. Debeljak ve, da bo izobčenec, da bo sam na površju zemlje in pred obličjem jezika. Da ne bo obsojen le na eksil v jeziku, ki na torišču artikulacijskih perspektiv doleti vsakogar, marveč da bo izobčenec jezika, čeprav tega ne gre jemati *ad verbum*. Kajti beseda mu ne bo vzeta, izobčenec jezika ne bo suženj molka. Njegovo pričevanje bo pričevanje izgnanca iz jezikovnega podzemlja.

Čutiti, da ne obstaja retorična figura večnosti, pomeni čutiti bolečino nemogočega nasledstva. To občutje je prebodeno s telesno bolečino, ki skeli spricho nemožnosti prefiguracije ultimativnega tropa, kakršnega je z meta-foro navrgel nikogaršnji govor. Debeljakova poezija namreč noče več korigirati smeri pri sestopu v podzemlje jezika, pri čemer se bolečina preveša v odpoved iz nemoči in za nemoč: »Ne bom/več nikogaršnji krik, ukristaljen v jantarno sre- / dico.« To je poezija, ki upošteva zemeljski čas in v kateri ne prihaja več do izraza pesnikova sla po metamorfozi, po obstajanju v brezčasju čiste pesemske snovi. Ne intrigira je obluba večnosti, v luči katere se jezik navzema kanibalske požrešnosti. Debeljak pravi: »Biti manj od sle po večnosti in zaupnih / dokumentih.« Kajti z oblubo večnosti v jeziku stopa v polnomočje kanibalizem jezika; točka sinhronizacije, v kateri bi se zgostila pesnikova eksistenca, prek množstva različnih simbolnih naklonov razložena v jezik, pri tem seveda venomer uhaja. Zato je mitski simbol jezika, katerega govori nikogaršnji govor, Kronos, ki žre svoje lastne otroke.

Očetovski aspekt jezika pa Debeljak zamenja z materinskim. Materni jezik se ne artikulira vzdolž osi govornih motenj, afazije in molka, temveč na podlagi zapuščenosti in izgube, ki se vpihuje v srce travmatične otroške izkušnje kot odhod, kot izguba matere. Biti sam: »Kakor dojenčkov jok, ko ga mati zapusti.« Drugače rečeno, samota se tu kristalizira v merilu človekove narodenosti v jezik, materni jezik, ki ga je človek pil z materinim mlekom. Materni jezik ni materin jezik. Ta jezik je materina zapuščina, zapuščeni jezik. Jezik zapuščenosti, jezik izobčenca. Ne bo pripadal niti materi, saj se bo z njenim izginotjem šele začel oblikovati. Ne bo uporabljajoči očetovski jezik, ker se bo v njem reflektirala izguba referenta in vseh načinov, kako to izgubo prekovati v bogastvo in dobiček.

Naposled se zdi, da celotni palimpsest pesniške zgodovine, napisan s pomočjo zabrisov, nanosov in izkrivljanj artikulacijske orientacije, obvladuje mitski arhetip, ki stoji na izvorišču pesnjenja, vendar ni

poezija sama. Gre za Orfejevo zgodbo,¹³ ki pripoveduje o tem, da vrnitev Evridike, vrnitev referenta ali stvari same, hkrati že izzove njeno izginotje in smrt. Smrtno naporni podvig, poskus oživitve in saturacije slepe pege v govorici, smrtnikov sestop v podzemlje in zastavitev telesa za govorico: vse to nam zmore nazorno predočiti ta zgodba, ki jo na novo formulira, pravzaprav šele zares upesnjuje živa pesniška izkušnja v območju eksplicitne afere z jezikom, kakršno je lansirala pesniška zgodovina z vrhom v nikogaršnjem govoru ekstremnega modernizma in v *poésie maudite*, če lahko tako rečem, ki prihaja za njim, blagoslovljena s kletvijo podzemnega sveta. Orfejeva zgodba torej ni samo pripoved iz zaprašene mitološkega arhiva, saj se kot mit o prvem pesniku zapogiba v samo zgodovino pesnjenja. Je mnogo več od mitološke relikvije, kolikor osvetljuje inspirativni vir in njegovo magnetno privlačnost, uročenost in mrtvi lov govorice. Orfejeva zgodba obenem zarisuje pesniški habitus v razmerju do govorice, ki se v skrajno izostreni perspektivi nikogaršnjega govora izpisuje kot sestop v podzemlje brez vrnitve. Debeljakova pot pa je druga: vodi jo izročilo o tistih pesmih, ki jih je Orfej pel po vrnitvi iz podzemlja, ki so mu prinesle slavo in ki jih ne poznamo, ker se niso ohranile. Navzlic smrti referenta, navzlic izbrisu stvari, Debeljak vztraja in prisega na devizo: ne se pustiti razkosati temnim bogovom podzemlja. Govoriti s pomočjo *ars moriendi*, s pomočjo zadrževanja lastne smrti, torej odlaganja njenega prihoda in zadrževanja njene (neizpolnjene) prisotnosti. *Sparagmos*, divji barbarski obred razkosanja, bo tako kvečjemu stvar razuzdanih bakanalij družbe, ki bo njene bogove pesnik spoštoval še manj kakor tiste, s katerimi se je srečal iz oči v oči na svojem potovanju skozi podzemlje, tiho deželo mrtvih.

Sintagma slovar tišine poskuša ujeti resonanco s stanjem govorice, ki zavlada po pesnikovi vrnitvi na površje zemlje, se pravi v izgnanstvo, intonirano z žalostno tožbo zapuščenega maternega jezika. V tej govorici tišina seveda ne prihaja do besede, kolikor edinole govorica govori, medtem ko je tišini mogoče le prisluhniti. Tišina je ponor za besede, ki prispejo vanjo: markira živo mejo govorice, na kateri se lomijo valovi odmeva, ne da bi se prelomili in vrnili govorici njeno vedno že izgubljeno referencialno substanco. Smrt referenta spremlja pogrebna salva tišine. Obenem pa tišina v območje nostalgicne in melanholične zrelosti iniciira jezik, katerega besede bodo odslej že a *limine* obdane z njo. Njihov evokativni spekter bo zaznamovan z izglasjem, njihova telesa cizelirana z obrezo tišine.

¹³ Motiv temnih podzemnih bogov, ki implicira sestop v podzemlje, se pojavi že pri poznem Božu Vodušku in se razraste v temeljno motivno-tematsko kontinuiteto slovenskega pesništva na prelomu v modernizem, kakor to ugotavlja Tine Hribar v antologiji *Sodobna slovenska poezija* (Maribor 1984).

Z obrezo tišine bo okrašen pesniški slovar, ki je pokopal svoje upe na zunajslovarsko in zunajjezikovno »besedo za besedo«, o kateri je govoril Heidegger. Ta slovar se zasnavlja tostran totalne evokativne prakse, spričo katere se postavlja zahteva, naj »poezija iz številnih besed oblikuje eno samo besedo, ki je sama v sebi vseobsegajoča in tuja jeziku — neka vrsta inkantacije«¹⁴, kakor je to formuliral Mallarmé v pojasnilih k svoji grandiozni *oeuvre*. To je slovar, prepojen z nasledstvom ubožstva in revščine, ki ju konotira materinski aspekt jezika, ne da bi si prizadeval prinesiti svoje kronično pomanjkanje na oltar tiste jezikovne globine, ki proizvaja meta-foro. Evokacija slovarja, obrezanega s tišino, je nostalgična: nostalgija te evokacije ni neposredno zavezana izgubljeni stvari sami, temveč odpovedi le-tej, ki daruje bolečino in nemoč. Utoplja se v tišini, ki je vselej že tu, prej in potlej, zdaj in zmeraj. Ki potuje hitreje od glasu, kakor svetloba potuje hitreje od pogleda. Ta nostalgija zategadelj ni zavezana aktualni izgubi, temveč izgubi aktualnosti stvari same. Tišina je namreč že sprejela darilo govornice in zabrisala njen nasilni poseg. Je že pokopala v sebi, kar je bilo mrtvo. Ker je stvar sama tako prepuščena pokopu tišine, to govornici prinaša neko razbremenjujoče olajšanje.

Opis

Citat, postavljen na čelo ciklusa *Iz oči v oči*, je iz Rimbaudove pesmi *Krokarji*. Govori o usodi vseh tistih, ki ne morejo pobegniti iz ukletega gozda (ali iz podzemlja oziroma inferna, kakor se glasi kasnejša pesnikova preformulacija iste situacije), in jo imenuje *défaite sans avenir*. Rimbaudova zgodba je znana. Vsi vemo, kako se je izteklo njegovo »obdobje v peklu«. Debeljak pa ne odnehuje in si zadaja nalogo: prenesti ta poraz brez prihodnosti, ne da bi se sprevrgel v poraz brez vrnitve. Porazu brez prihodnosti, kateremu se je voljan podvreči napor njegove govornice, udarja pečat dejstvo, da si Debeljak utira pot vrnitve. Opraviti imamo s povratkom, ki se ne konča v suženjstvu molka.

To je povratek k zapuščenemu maternemu jeziku. Ne le ti, tudi jaz, oba bosta imela domovinsko pravico v tem jeziku. Rehabilitacija tega ti rehabilitira jaz. Morda je treba poudariti, da jaz ni le poljubni subjekt izjave, ki bi ga s subjektom izjavljanja¹⁵ povezovala zgolj

¹⁴ *The modern tradition: Backgrounds of modern literature*, urednika P. Ellmann in C. Feidelson jr., New York 1965, str. 111—112. Podobnost med Mallarméjevo magično besedo, ki je »tuja jeziku«, in Heideggerovo »besedo za besedo« ali »besedo za bistvo jezika« je več kot očitna.

¹⁵ Razlikovanje med subjektom izjave, ki je del strukture jezika, in subjektom izjavljanja kot govorcem, ki ga beseda jaz zaznamuje, dolgujemo strukturalni lingvistiki Romana Jakobsona.

prevara literarnega trika, saj zanj velja, da ni nič manj od izvlečka eksistencialne zavzetosti, ki se kaže v pesnikovem izročanju govornici. Prav tako ti ni le literarna figura ali literarni junak, persona ali fiktivna maska avtorjevega jaza. Tako kot jaz nima imena, kaj šele lastnosti, s katerimi se običajno ponaša literarni junak. Ti v ničemer ne spominja na Flaubertovo gospo Bovary — »Emma Bovary — c'est moi!« — ali na Rilkejevega Malteja, v katerega je avtor projiciral svojo smrtno skušnjavo in fiktivno skušnjo lastne smrti. Ti ni avtorska, od zunaj prihajajoča projekcija, marveč alternacija jaza, ki je notranja jeziku. Alternacija ali prevoj, ki izhaja iz nepopustljive zavesti o jezikovnosti in pomenskosti jazovske strukture. Ti je druga (gramatična) oseba jaza.

Jaz in ti: med njima ne obstaja absolutna razlika. Kajti absolutna razlika ni popolnoma različna od ne-razlike. Kolikor se ne nanaša na nekaj zunanjega, na zunanje soodnosnice, ampak sama nase, je negacija same sebe. Ker ne pomeni razlike glede na nekaj drugega, je različna od same sebe. Kar pa je različno od različnega, je seveda identiteta. Zato je absolutna razlika hkrati ne-razlika, absolutna identiteta, medtem ko razliko v pravem pomenu besede zmore vpeljati šele instanca relacije med dvema entitetama, osebama ali stvarima. Jaz in ti sta relacijski osebi; relacija različnosti ju zbira v njuni temeljni istosti. Ti se ne identificira z jazom, ni mu enak v smislu popolne identitete. Ti je isti sam s sabo, kajti le tako lahko ostane različen od jaza in le na podlagi različnosti sta oba lahko isti: isti in drugi, drugi in isti.

Pesnik, izobčenec jezika: muko njegovega tavanja po zemeljskem površju zdaj izpovedujeta jaz in ti, oba. To sta njegova jaz in ti. Jaz komunicira ti, ki ga vzvratno rehabilitira, mu pusti do besede. Jaz se opisuje, predmet ali figura njegovega opisa pa je ti: »Vem, da se ti / na begu v tuj jezik toži po tišini.« Beg iz žrela očetovskega jezika se namreč nikoli ne konča, kakor tudi ne tavanje po pustih planjavah materne, kajti ni mogoče preprosto prestopiti z enega na drugo področje jezika in za sabo podreti vseh mostov, razen tega pa svoji govornici prihraniti tehtnost in jo obvarovati pred malomarno površnostjo. Beg od tu je v isti sapi že tavanje tam, saj pesniku, ki to hoče tudi ostati, ni dano niti za hip stopiti izven jezika, tako da se tavanje izkazuje za antifrazo bega. Je beg brez možnosti dokončnega pobega.

Odnos med jazom in tem ti, ki sta isti in drugi, drugi in isti, tedaj izvrstno izraža prav navedeni stavek, kolikor vzpostavlja točko prevoja, kjer jaz preide v svojo drugo osebo, da bi se bil zmožen opisati. Vse se dogodi v tem ključnem stavku: ti ni zamenjava za avtorja, ni interpoliran v fiktivni okvir literarnega univerzuma kot ena izmed njegovih mask ali celo kot njegov dvojček, marveč je figura, ki jo znotraj tekstualne mreže izdeluje opis jaza. Pesnik, katerega jaz alternira v ti, kar prihaja na dan v sami gramatiki teksta, tako

dviga roke od kovanja svojega lastnega imena; jaz, ki ga pripušča v tekst, je tisti, ki se opisuje v tem ti. Daleč od tega, da bi se pogreznil do ničlišča čiste pesemske snovi, priključujoč pesnikovo hrepenenje po transsubstanciaciji, jaz opisuje parabolo, nenehoma kroži okrog tega ti, ga obklada s kopico nepretencioznih »enoličnih primerjav« in se opisuje v njem. Ne vodi ga težnja po spremembi v nekaj neskončno drugega, kajti jaz je drugi, a kot drugi je ti, je isti, nikoli popolnoma drugi. Opisujoč sebe, opisuje tega ti. Ti kot alternacija, kot prevoj jaza je torej tista čudovita forma, ki omogoča ekstazo komunikacije. To je ekstaza, v kateri pesnik komunicira najpoprej s samim sabo, s svojo izobčenostjo iz jezika, ki pa vendarle še ne pomeni pristanka na molk. Občevanje para jaz in ti, kakor ga v svojih tekstih skicira Debeljak, natančno ilustrira neizrekljivost jaza v njegovi absolutni prisotnosti in uprizarja komunikacijsko situacijo, spričo katere bo poudarek postavljen na možnost opisa, na opisljivost jaza.

Občevanje jaza in tega ti v pesmi je znamenje pesnikove nepreklicne izobčenosti in tavanja po pusti površini jezika, ki se mora brez prestanka reševati pred nevarnostjo, da bo zdrsnilo v njegovo drobovje z režečim očetovskim obrazom. Zaradi rehabilitacije jaza in opisa kot postopka, ki jaz veže na tega ti, tu ne bomo imeli opravka z nikogaršnjim govorom. Kajti opis se uvršča med diskretne operacije jezikovnega sistema, ki ne kršijo meja jezikovnega sektorja; jaz se v tem ti zgolj opisuje, ne da bi se poskušal izreči in premestiti kriterij izrekljivega. Nasledek trdovratnega opisovanja je monotonija primerjav in približkov, ki glede na neizrekljivo prisotnost jaza učinkujejo brezupno in nas prepričujejo, da je izvirni način človekovega prebivanja v jeziku enak eksilu, z eno besedo, tujstvo. Podoba neizrekljivega, a opisanega jaza osvetljuje človekov tujski status v jeziku. Ti je drugi, druga oseba jaza, ki prestrega jaz in zadržuje pesnikovo eksistencialno tveganje, da ne bi skoprnelo v hrepenenju po popolni drugosti. Ti je oseba, v kateri se jaz prepozna za drugega in istega: za drugega, ki je isti, ne pa popolnoma drugi.

Totaliter aliter je lahko neskončno drugi le, če nikakor ni isti. To pomeni, če je tudi samemu sebi drugi. V nasprotnem primeru, kolikor je drugi samo v razmerju do jaza, ne more biti več neskončno drugi, saj njegova drugost ni neskončna, ampak se utemeljuje na relaciji in je zato nekaj relativnega. Ker mora biti drugače kakor isti, ker mora biti *totaliter aliter* tudi samemu sebi drugi, da bi se tako potrjevala njegova absolutna in neskončna drugost, se proces diferiranja vsaj načeloma nikoli ne sme pretrgati. Ali pač. V pesniški praksi, ki jo navdihuje obljuba substancialne presnove, se dovrši z realno pesnikovo smrtjo. Biti samemu sebi drugi, ne več isti, je izziv, kateremu sledi nikogaršnji govor. Biti samemu sebi drugi pa konec koncev izključuje možnost, da bi bil drugi to, kar je, se pravi drugi. To ne

pomeni biti drugi, temveč isti. Isti v smrtnem drgetu svoje govornice in isti v žrtveni smrti.

Jaz in ti, ki se jaz opisuje v njem, sta različna, a sta isti. Tudi človek je, ko govori, drugače kakor tedaj, kadar je tiho, vendar je isti človek. Z jazom, ki se izpostavlja v tega ti, si Debeljakov govorni način prizadeva dokazati, da je človek to, kar je, po govornici, da se ves izraža v njej, a da ga kljub temu ne povzema vase v celoti. Njegova govornica nemara obenem pridobiva občutljivost za občutja razklanosti, ki spremljajo človeški govor in molčanje. Nenavadno dovzetna postaja za muke, kakršnim je podvrženo občevanje med ljudmi. Tu je torej njena neizbežna slutnja, da je človeški govor občevanje v izgnanstvu, ki prej kot iz enosti in identitete izhaja iz neskladja med biti in govoriti. Tu je njena nemoč, da bi se dokopala do odrešilne besede, in njena simpatija: »Govóri zdaj! / Povej. Kako si tiho in postajaš dih vseh ljudi.«

Tavanje

Mohawi desert, Marakeš, pesek Magreba, zapor Stammenheim, železniški nasip, štiri stene sobe: to je peščica krajev, ki se pojavljajo v Debeljakovi ikonografiji tavanja. Ko jih našteva, s tem Debeljak noče reči, tu sem bil ali tam sem bil. Obenem tu ne gre za raznolike postavitve na sceno, saj se vsi ti kraji v Debeljakovih tekstih prikazujejo kot podobe, ne kot prizorišča. Vsi ti kraji, ki nosijo ime ali pa ostajajo skriti v anonimnosti, so pravzaprav preimenovanja enega samega kraja in tvorijo pahljačo podob, v katerih odseva neizbežnost enega samega položaja. Ta kraj je povsod, bodisi da se izrisuje v razsežnostih velikanskega, puščavsko odprtega in pustega naravnega prostora bodisi v merilu majhnosti in utesnjenosti zaprtih in z zaporniško atmosfero navdanih človeških bivališč. Tudi položaj, katerega imperativno velevajo preimenovanja, se pravi metonimije tega kraja, je zmeraj isti: to je položaj brezizhodnosti.

Brezizhodnost je nespodbidna resnica človekovega potovanja; spremlja ga in se seli z njim na vse konce sveta. Čeprav človek potuje in pride kam, zazidan med stene ali postavljen v brezizhodno stranstvo, kar je isto, ve, da ni prišel nikamor. Njegovo potovanje je brez cilja. Ne dovrši se z nikakršnim odkritjem: »Na svojem zadnjem potovanju nisi odkril ničesar.« Človek dopotuje nikamor in se vrne nikamor. Ta nikamor njegovega potovanja in vračanja razkriva sedanje stanje obeh smeri njegovega gibanja, določujoč ta tukaj in zdaj njegovih premikov. Ta tukaj in zdaj je seveda nikjer. Nikamor je določilo človekovega potovanja glede na cilj, torej potovanja, ki je zategadelj prikrajšano za obete futurističnih načrtov, skróčeno in omejeno na svoj zdaj, predestinirano za svoj nikjer. Ta nikjer potovanja dobiva svoj ekspresivni odsev, obliko, v kateri sploh lahko pride do

izraza, v okoljenosti z brezizhodnostjo. Brezizhodnost je vselej že tu, na vsakem koraku, ob vsakem novem zdaj. Popotnika spremlja na vsakem kraju, kamor prispe. Vendar pa se prav na podlagi brezizhodnosti popotnik legitimira kot državlján sveta. Tega državljanstva si ne zagotavlja prek poznavanja dominantnih kontinentalnih kultur in eksotičnih posebnosti svetovnih žepov, ampak prek občutja brezizhodnosti in ujetosti, ki ga prevzame povsod. Hiša kot zapor in zapor sam, oboje seveda delo človeških rok, a še bolj puščava, izvezena iz linij bega, brez poti in brez izhoda: vse to so slike jetništva, ki se ga popotnik ne znebi nikjer in ga zaloti kjerkoli. Razen tega je šele privajenost na stisko brezizhodnosti, na brezciljnost potovanja, na njegov vselejšnji nikjer in tavanje tista vrlina, po kateri je popotnik obdarjen s *carte blanche*, s svobodo gibanja in domovinsko pravico biti kjerkoli, a nikoli doma. Kdor je privajen na potovanje brez cilja in na simetrijo brezizhodnosti, ki povezuje njegove potovalne položaje, komur »umetnost / tavanja . . . ni več tuja«, ta je potemtakem državlján sveta, ne glede na stopnjo svojega védenja, razgledanosti in svetovljanstva, ki je zmožno razpršiti le oblak ignorantstva nad srečno provinco.

Umetnost tavanja po eni strani vključuje poseben način ravnanja z jezikom ali poseben način gibanja v jeziku. To je gibanje po površini jezika, ki se nenehoma oddvaja od jezikovne globine, saj se površina šele na ozadju globine lahko oblikuje in vzdržuje kot taka. Gibanje po površini je zato hkrati oddvajanje od globine: najboljša strategija bega iz brezna ni brezglavi pobeg, ki vodi v molk, temveč prav to površinsko gibanje, beg brez cilja, beg brez konca, ki brezna nikoli ne more docela pustiti za sabo in zamesti sleherne sledi za njim. Tako ohranja razpor med obema ravnema in preprečuje, da bi se površina in globina zlili, da bi se sploščili na isto raven. Ker globina ostaja, bo šlo to gibanje vétríc z neustrašenostjo in se bo zlahka oteslo vsakršnega očitka površnosti.

Po drugi strani pa se umetnost tavanja opira na zavest o medijih in megalomanski medijski ekspanziji, ki je svet preobrazila v planetarno vas. Vsakdo ve, s kakšno naglico se na televizijskem ekranu vrstijo prizorišča in slike iz različnih predelov zemeljske oble. Vendar zavoljo razprostranjene medijske mreže in približevanja nekdanj ne-premagljivih daljav, zavoljo razširitve svetovnih prometnih žil in pospešene komunikacije svet ni postal nič bližji in stvari nič bolj dosegljive, kolikor »mrzlično zmanjševanje vseh razdalj ne prinaša bližine; kajti le-ta ne sestoji iz kratkosti razdalj«¹⁶. Iz skrajševanja razdalj slej ko prej izhaja zgolj oddaljevanje bližine, kar je, če se sklicujemo na razvoj medijskega in prometnega omrežja z vsemi njunimi implikacijami vred, bržkone ena od značilnosti postmoderne dobe.

¹⁶ M. Heidegger, *Stvar*, v: *Mišljenje i pevanje*, str. 104–105.

Čeprav smo priče zgoščevanju slikovnih izrezov, podatkov in informacij, ima bližina obenem status nesojene posledice, ki je zmanjševanje razdalj ne bo zmoglo nikdar navreči. Bližina je v najboljšem primeru le privid. Ni tedaj naključje, če Debeljakova krajepisna ikonografija vsebuje različna imena puščav. Kajti puščava dobiva v postmoderni emblematsko vrednost, njena najbolj ustrezna pokrajinska slika je. Lahko bi rekli, da je emblem postmoderne, saj s svojo ikonično vsebino uteleša topografijo brezizhodnega blodnjaka, v svoj imaginarni resor pa zajema zalogo prividov. Bližina, vsaj kolikor naj bi jo proizvajali mehanizmi tehnološkega krčenja in osvajanja daljave, zato ni nič več od fatamorgane v puščavi.

A navzlic temu se stvari drži avratična razsežnost. Bližnje in daljne so hkrati. Res je sicer, da jim medijska manipulacija s tehniko bliskovitega prenosa in reprodukcije trga avro, ki jo velja razumeti tako, kakor jo opredeljuje ena od Benjaminovih definicij — kot pojav bližnje daljave.¹⁷ Res je obenem, da gre zato, ker zmanjševanje razdalj ne navrže bližine, nepovratno v zgubo tudi daljava. Kar nam predstavlja podaljšano oko medijev, ni niti bližina niti daljava stvari. Stvari niso več niti daleč niti blizu. Kadar pa so najbolj blizu, so v istem zamahu najbolj oddaljene; največja bližina je največja daljava, bližnja daljava tako rekoč. Mogoče jih je streti z udarcem in jih uničiti, vendar se bodo s tem, kar so, s svojo ničnostjo, izmahnile dosegu vsakršnega takšnega posega. Izmaknila se bo njihova sredica, njihova praznina. Iz njihove bližine bo izpuhtela daljava. Izničene bodo, na njihovem mestu pa bo za subjektovo konkretno zavojevalsko akcijo ostal samo še nič, medtem ko jih mediji, ki dajejo videz bližine, predvajajo zgolj kot nekaj navideznega, manipulabilnega in nezavezujočega, kot nekaj, kar ne šteje nič. Priseči na optiko medijev pomeni namreč že s praga zavreči bližnjo daljavo stvari, predati se slepilu in uživati v njem, kajti videz bližine v isti sapi nadeva stvarjem bogat, raznobarven in pester videz polnosti. V obeh primerih je to videz, ki jim ga bo medijska intervencija z enako lahkoto pridala ali odvzela. Kakšen je torej Debeljakov scenarij v zvezi s stvarmi? Takle: približati se jim, a jih pustiti v bližnji daljavi, ker štejejo.

»Stvari so prazne.« »Edine so, ki so zanesljive.«

Takoj je treba razjasniti dvome in pomisleke, ki se zastavljajo za voljo teh izjav. Debeljakovi teksti se ne uvrščajo med različice *Dinggedicht*, sestavljene iz opisa ene same stvari. Približevanje stvarjem se kaže drugače, v simbolni tektoniki tekstov, kjer se je spremenilo so-razmerje med referenco in pomenom, ki se je prevesilo v prid refe-

¹⁷ W. Benjamin, *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*, v: *Misel o moderni umetnosti*, urednik Janez Vrečko, Ljubljana 1981, str. 71. Pričujoča aplikacija pojma avre se ne drži strogo prvotne rabe, saj se izguba avre zaradi razmaha reproduktivnih tehnik, vštevši medijski prodor, nanaša pri Benjaminu na umetnine, ne na stvari.

rencialnih tekstualnih plasti. Tako se v *Slovarju tišine* uresničuje težnja po zaviranju produkcije pomena, razen tega pa okrepljena vloga reference nima nič skupnega z vrnitvijo referenta in ustoličenjem stvari same. Kajti stvari so prazne, ne da se jih izreči, temveč le imenovati s praznino, a so zanesljive. Tudi človek zanesljivo obstaja, je, onstran govorce. Govorica, ki vzdrži praznino stvari, je končno tudi sama prazna. Kolikor praznine ne prikriva z domnevno polnostjo, opozarja na ničnost stvari in na njihovo nezapopadljivost s pojmom. Pravzaprav se šele v registru neizpolnjene govorce pokaže prava narava stvari, njihova bližnja daljava. Ko se jim govorica približuje, se ji stvari oddaljujejo. Ohranja jih v bližnji daljavi, neizrekljive in nezapopadljive.

Trditev o zanesljivosti stvari močno odmeva v *Slovarju tišine*: v primerjavi z *Imeni smrti* se tu stopnjuje referencialna naravnost govorce, ki stvarjem vrača avro in skrbi za to, da se amplituda govornega akta ne bi preobložila s pomenom. Tavanje s tem seveda ne preneha biti osrednja zvrst potovanja in občevanja s svetom, kajti niso zanesljive le stvari, ampak tudi njihova praznost. Tavanje je mogoče v prostoru, polnem praznih stvari in prepletenem z verigami praznin. Prav kot blodnja v puščavi, ki je zanesljivo tu. Kar se otipu roke in žargonu vsakdanje empirije razodeva kot trd predmet in trdno stoječe mesto, tavajoča hoja s svojim seizmografsko občutljivim idiolektom zaznava kot praznino. To je praznina, ki se ji je treba prilagoditi, še več, na račun tega prilagajanja je treba zdržema opisovati izkustvo puščave: od tod pobuda na strani referencialnosti v Debeljakovih tekstih.

Blokada pomena

Načelo, da je treba omejiti *output* pomena in zajezi neskončnost pomenjanja, terja večjo izrazno askezo v *Slovarju tišine*, kakor je bila prisotna v *Imenih smrti*. To načelo se prižene do vrhunca prav v redčenju in krčenju ukletega gozda, če lahko za neko drugo prispodobo uporabim Rimbaudovo krilatico, se pravi gozda metafor, kar pa še ne pomeni, da naperjenost k asketskemu izrazu izganja vsakršen metaforični zastavek iz Debeljakovih pesmi in da njihova osnovna strukturalna matrica ne temelji več na figurativnih zvezah in spojih. Gre za redčenje, ne za eksorcistično izganjanje metafor. Gre za krčenje prostora, v katerem se naposled lahko naseli preprosta, skromna in »stvarna« dikcija.

Avantgardistična praksa, katere ideološko vodilo je bila estetizacija življenja in življenjskega okolja, je v prizadevanju po izstopu iz avtonomnega in hkrati simbolnega območja literature poskušala narediti pomen za nekaj otipljivega, čutno nazornega in komezuralnebilnega. S pomočjo grafizmov in raznovrstnih tehnopoetskih vrago-

lij, ki so zagotovo prispevale k vizualizaciji in konkretizaciji pomena, si je hkrati prizadevala za substancializacijo pomenskih oblik v tem smislu, da bi pomen dobil realno kakovost, prek katere bi postal uporabniška vrednota in tako z estetsko energijo prepočil *Lebensraum*. Prosluli projekt avantgardistične vizualne in konkretne poezije se potemtakem začrtava v koordinatah prestopanja iz paralelnega sveta literature in v obnebjui ideologije, saj je osamosvojeni in ponazorjeni pomen, serviran občinstvu, neogibno moral biti enoznačen in zato tudi ideološki. Ne da bi izgubili izpred oči bogastvo individualnih razložkov, pa je za nekatere skrajnostne izpeljave modernističnega niko-garšnjega govora treba reči, da so podpisale predajo v boju s pomenom. V njih se, nasprotno, razmahne neskončnost pomenjanja, medtem ko praznina v govorici zazija tako močno, da ne zahteva samo zastavitev, ampak tudi že investicijo telesa, česar nasledek je v skrajni konsekvenci pesnikova žrtvena smrt, smrt pesnika kot človeka. V obeh primerih, čeprav gre za docela različno zasnovanost, fiziognomijo in dosežke ene in druge pesniške pustolovščine, so kajpak na delu realne posledice. Debeljakova logotehnika je druga: opira se na večino umiranja, ki zadržuje prisotnost smrti in traja do konca pesmi, kot konkretni način »pesniške smrti«.

»Pesniška smrt« je simbolna, ne realna človeška smrt. Določa jo trajanje v pesmi. Je tekstualna drža, ki vključuje zastavitev telesa brez žrtve, kajti pomembna je abrahamovska pripravljenost na žrtvovanje, ne žrtev sama. Človek je kot pesnik sam svoj oče, je kakor Abraham. Pesnik je pripravljen na žrtvovanje, če pa bo žrtvoval, potem bo žrtvoval sebe kot človeka. Veščina umiranja zato zajema v svojo simbolno ekonomijo prisotnost lastne (neuresničene) smrti in pripravljenost na žrtvovanje. To zadošča.

Skratka, večina umiranja jamči tisto držo, ki omogoča ustavljanje pomena, ne da bi bilo treba pri tem v govorico investirati telo. To ustavljanje se dogaja znotraj jezikovnih mehanizmov in po logiki kontrastov, ki deluje v jezikovnem sistemu in se sproti aktualizira v govoru. Ko namreč Debeljakova logotehnika krči gozd metafor, odpira prostor nezapleteni designaciji, jasnemu označevanju stvari, pa tudi travmatičnih stanj in položajev tavanja, ki vznikajo ob občutju njihove praznine. To je naposled krčevina, ki postane vidna šele v senci gozda. To je preprosta oznaka, ki stopi v ospredje šele na ozadju metafore in sploh figurativne podlage. Prepoznati jo je mogoče le prek razredčenega tlorisa metafor in retoričnih figur, s katerimi je v kontrastnem sorazmerju. Zato se vsiljuje trditev, da je osnovna strukturalna oziroma figurativna matrica Debeljakovih pesmi pretaknjena z vstopi in izstopi težnje po asketskem izrazu. Vendar se ne sprevrže v svoje nasprotje; referencialni naboj, katerega nosi s sabo preprosto označevanje, se namreč nikoli ne razleti po celotni

teksturi pesmi, ki ostaja figurativna. Nagibanje k asketskim legam govorce in zvečani delež referencialnosti v njej ne nalagata, da bi bilo pesem v celoti odslej treba brati v dobesednem pomenu. Kajti popolna prevlada dobesednega pomena bi seveda pomenila konec, smrt pesmi kot pesmi, katero utemeljuje prav figurativna raba jezika. Dobesedni pomen, ki prihaja na dan v pesmi, pripet na referenco, tedaj najpoprej postavlja oviro nezadržnemu stopnjevanju figuracije, ali drugače rečeno, učinkuje kot blokada neskončnosti pomenjanja. Sredstvo za ustavljanje pomena je (dobesedni) pomen sam. To je dobesedni pomen besede za stvar, ne pa v besedi, dobesedno izražena stvar sama.

Zavoljo poetike opisa s težnjo po izraznem asketizmu se Debeljakova govorica osupljivo natančno približuje propozicijam, ki bi se jih po Rolandu Barthesu morale držati tehnike govora, da bi se ognile zaprtosti v označevalno verigo in se postavile po robu »zlovešči neskončnosti jezika«¹⁸. Eno od takšnih tehnik predstavlja za Barthesa med pesniškimi zvrstmi haiku, ki prelamlja z označevalno verigo in na mestu tega preloma daje besedo preprosti designaciji brez odvečnega dodajanja pomena. Moment izstopa iz označevalne verige, kjer preneha kopičenje, kjer se konča teror pomena, uteleša beseda *tel*. Nastopi tedaj, ko si človek reče, naj bo to povedano *tako* in nič drugače. Naj bo povedano preprosto: *just so*, prav tako, takole. Zdi se, da se Debeljakov govorni ritem nenehno spreminja: trga se in potem enakomerno nadaljuje, poln sinkop, kratkih in jedrnatih pribitkov. Njegova govorica se v svoji označevalni gnanosti, se pravi v figurativnih zasukih in prepletih, nenehoma prekinja, da bi zavrla produkcijo pomena. V njeni sem in tja razvidni preprostosti in dobesednosti se čuti odmev teh *tako, takole*.

Anatomija poenostavljanja ima globoke korenine, ki se kažejo v prerezu Debeljakovih tekstov. Poenostavljanje ne zadeva le izbire posameznih izrazov in besednih sklopov, ampak tudi gradnjo stavka in pesem kot celoto, kar odseva v dejstvu, da sonet iz *Imen smrti* v *Slovarju tišine* zamenja štirivrstičnica, pesem, zgrajena iz treh štirivrstičnic. Spričo posebne kitične kompozicije in bogate tradicije, s katero se ponaša sonet, je kajpak vselej postavljeno na preizkušnjo pesnikovo slogovno mojstrstvo. Od pesnika sonet tako rekoč terja virtuosno spretnost pri grajenju in razporejanju stavčnih pasaž, česar posledica je marsikdaj zapletena skladnja. S tem nočem reči, da virtuosnost pri populistični, prislovično ljudski štirivrstičnici postane nekaj neobvezujočega. Štirivrstičnica morda zahteva še večjo odgovornost sloga. Debeljak najbrž tudi zato poskuša prignati svoj pesniški

¹⁸ R. Barthes, *L'Empire des signes*, Geneva 1970, str. 98. Tu se obenem prvič pojavi figura *tel*, h kateri se je Barthes v sedemdesetih letih vedno znova vračal, da bi z njo ilustriral osrednjo krettnjo, ki poraja suspenz pomena.

stavek v sklad s to preprosto kitično oziroma pesemsko formo. Svojih pesmi sicer ne gradi iz samih prostih stavkov, vendar tudi v tem pogledu prihaja na plan težnja po poenostavljanju. Hipotaktično stavčno konstrukcijo, ki sestoji vsaj iz dveh delov, pogosto cepi in njen podredni del postavlja v samostojen stavek. Podredna zveza, ki se po navadi pripenja na glavni del stavka, se tako osamosvaja, obenem pa je jasno, da je tu spet na delu logika kontrasta. Debeljak se gradnji hipotaktičnega stavka ne odreka docela, a v ta stavek vgrajuje mehanizme, ki vodijo k poenostavitvam. Hipotakse ne črta s seznama svojih stavčnih operacij, kajti šele na njenem ozadju lahko kontrastno pride do veljave parataksa, v tem primeru seveda kot stavčno osamosvojena podredna zveza. Mehanizmi kontrastiranja torej omogočajo blokado pomena in poenostavljanje stavka.

Kot že rečeno: nagibanje k preprostosti izraza izvira iz osrednje drže, ki jo preveva pesnikova trdna odločenost, da bo vse, kar ima povedati, povedal tako in nič drugače kot tako. To je tisto, tako je to treba reči, prav tako, takole, si prišepetava pesnik, čeprav se zaveda, da je to mogoče povedati tudi drugače in da je tudi tako to morda že bilo povedano. Teža vsega že povedanega in strašljiva možnost, da bi bilo vse skupaj lahko povedano drugače, kajpak obremenjujeta pesnikovo zavest, a ne spodbijata njegove narcistične zaverovanosti vase, saj jo pravzaprav še potencirata. Ta zavest, obremenjena z neobetavno pesniško preteklostjo, ki je povsod, in pesniško prihodnostjo z možnostmi in obeti vred, ki jih ni nikjer, bedi v osrčju pesnikove samozaverovanosti. Kajti razen zaverovanosti vase za pesnika ne obstaja druga možnost, razen zaverovanosti v svoj *prav* in svoj *tako* zanj druge možnosti ni. Zavest o obremenjenosti z izčrpanimi preteklimi variantami in nenačetimi prihodnjimi obeti zato dejansko še pogloblja in utrjuje pesnikovo samozaverovanost, ki je njegova edina možnost. Edina, a tudi že poslednja možnost, da ne zapravi svoje samote, samotnosti svoje govorice, potem ko je izgubil vse: evridično stvar samo, pesniško prvenstvo, ki so mu ga ukradli starejši pesniki, in poslednjost, katero si bodo med sabo razdelili njegovi nasledniki.

Debeljak se v *Slovarju tišine* poskuša izražati na preprost način. S svojim *tako, takole* ne išče potrdila pri pesniških velikanih. »Besede, po govoru, dospejo v tišino,« je zapisal Thomas Stearns Eliot, Debeljak pa hoče reči, da je vsaka beseda, izgovorjena v pesniškem govoru, že obdana z njo. Vsaka beseda je plen tišine: v tem med njimi ni razlike. Preprosto reči svoj tako je edino, kar je treba storiti. Če pesnik preprosto reče svoj tako, potem to še ne pomeni, da ga je izrekel z lahkoto, ampak nemara še z večjo težavo; spričo preprostosti tega svojega tako ni imel ničesar skriti, a ga hkrati čutimo kot njegov in ne kot katerikoli drug banalen tako. Zato ne bi rad tvegal drugega sklepa, morda le tega: Aleš Debeljak spada med močne pesnike.

Matej Bogataj

Čez sedem let vse prav pride II

Smeh v prekucuški vlogi

»Resnično, resnično vam povem: če pšenično zrno ne pade v zemljo in ne umrje, ostane samo; če pa umrje, obrodi obilo sadu.« (Jn 12, 24)

»Napoveduje se nekaj slabega in zlobnega:

incipit parodia, brez dvoma . . .«

(Nietzsche, *Vesela znanost*)

»V prvem delu smo razpravljali o tragediji in o tem, kako le-ta z vzbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij. Kot smo obljubili, bomo zdaj razpravljali o komediji (ter o satiri in mimu) in kako le-ta s pomočjo ugodja in smeha doseže očiščenje takih občutij. Koliko so takšna občutja vredna pozornosti, smo pokazali že v knjigi o duši, zakaj edino človek je med vsemi živimi bitji zmožen smeha. Opredelili bomo tedaj, kakšne vrste dejanj posnema komedija, potlej bomo preučili načine, kako komedija vzbuja smeh, in načina sta dva, z dogodki in z govoricami. Pokazali bomo, kako smešnost nastane iz priličenja najboljšega najslabšemu in obratno, iz iznenadenja s pomočjo prevare, iz nemogočega in iz kršitve zakonov narave, iz nepomembnosti in nedoslednosti, iz poniževanja oseb, iz izbora manjvrednih stvari. Pokazali bomo, kako smešnost govorce nastane iz nesporazumov med podobnimi besedami za različne stvari in različnimi besedami za podobne stvari, iz klepetavosti in ponavljanja, iz iger besed, iz pomanjševalnic, . . .« (IR 504)

Knjiga, ki je sladka kot med, a kasneje v trebuhu zagreni, moralna in uničevalska knjiga, ki jo je treba brati v rokavicah, je apokrifni drugi del Aristotelove *Poetike*. Še vedno ni jasno, ali je drugi del *Poetike* res obstajal ali ne, v katalogih nekaterih antičnih knjižnic ob navedbi tega dela omenjajo dve knjigi. Prav tako nejasno je, ali je vseboval teorijo značajev, kot se pojavljajo v komediji od

Aristofana naprej, ali je torej gradil teorijo komičnega v smeri, v katero je krenila poaristotelovska komedija in njene teorije; eno takšnih najdemo v delu peripatetika Teofrasta iz Eresa z naslovom *Značaji*, v katerem mnogi vidijo nadaljevanje in dopolnilo Aristotelovega dela; druga možnost je ta, da je drugi del *Poetike* govoril o čem drugem, na primer o komični katarzi. To omenja *Koislinianski traktat*, *Tractatus Coislinianus*, fragment, posvečen komediji, v katerem je zapisano, da je »komedija ponazoritev smešnega dejanja, ki s smehom in ugodjem doseže očiščenje takšnih občutij«. Strokovnjaki si niso enotni, ali gre za parodijo prvega dela *Poetike* ali za teorijo prevratne, prekucuške umetnosti, ki s parodiranjem in sprevračanjem vladajoče umetnosti in resnice to napada in omogoča drugače pojmovani umetnosti in resnici, da zasede njeno mesto. Umetnost, ki nam s povzročanjem ugodja to ugodje odteguje, nas tega ugodja očiščuje in tako pri konzumentu povzroča krizo, pa je močno orožje v rokah vseh gibanj, ki so s povzročitvijo krize povzročila dvom v vsakokratne temeljne vrednote, hkrati pa zamenjavo tistega, kar se je pokazalo za preživeto. Zgodovina zahodne civilizacije je zgodovina menjavanja tistih formacij, ki so vladale s svojo resnico, in onih, ki so jih uspele ravno s povzročitvijo krize in zrušenjem starega zamenjati. Povsem enako se je dogajalo v umetnosti, kjer so gibanje, šola ali stil lahko uspeli kot reakcija na vladajoče gibanje ali stil. Zadnje gibanje, ki je lahko še uspevalo *kot gibanje*, so bile zgodovinske umetniške avantgarde.

»Brat moj, odpri oči, pojdi z nami k novi luči!«

(Laibach)

»Zdaj vemo, da poezija mora nekam voditi.«

(Breton)

Zgodovinske avantgarde, ki nastopijo v začetku 20. stoletja, tako kot vse predhodne nadaljujejo z rušenjem hierarhije, z razvrednotenjem vrednot. Njihov namen je povzročanje krize, ki je hkrati nevarnost in možnost rešitve. Kriza omogoča in izsili drugačno razmišljanje, preseganje omejenih miselnih kalupov, osvoboditev konvencij in mobilizacijo tistih sposobnosti, ki so skrite pod površjem in se jih sicer ne zavedamo.

Govorili bomo le o avantgardah, katerih poglavitna naloga je osvobajanje duhovnosti, prevrat duha, »potovanje na severni pol človekovega duha« (B. V. Poljanski), »duhovna revolucija« (Podbevšek), emancipacija duha, itd. Te avantgarde je treba ločiti od političnih, socialno-utopičnih avantgard, s katerimi so nemalokrat sodelovale, a redko uspešno. Pripisovanje utopičnosti in totalitarnosti enim drugim je površno in krivično, različni so cilji in načini delovanja, skupno

jim je le to, da odvzamejo umetnosti avtonomijo in jo uporabljajo za svoje različne cilje (Kos).

Kot primer zgodovinske umetniške avantgarde bomo vzeli nadrealizem, čeprav se je kompromitiral pri sodelovanju s partijo, ki je zahtevala odstop od boljšega dela njegove aktivnosti, to pa predvsem zaradi dostopnosti podatkov in pa zato, ker najbolj radikalna avantgarda, dada, v nekaterih primerih izstopi iz linearnosti zgodovine in utopičnosti in zato ne more več v celoti veljati za avantgardo, saj je njeno delovanje poavantgardno. Nadrealizem prevzame ‚duh dade‘ in ga vplete v svojo vizijo duhovne revolucije, zaradi tega duha pa tudi pokaže, kakšen je najbolj zdrav odnos do političnih partnerjev. Leta 1925 odgovori Aragon na napade partije z znamenitim stavkom: »Ruska revolucija? Ne boste mi preprečili, da ne bi skomignil z rameni. Na ravni idej predstavlja v najboljšem primeru nekakšno nejasno krizo vlade.«

»Hoteti moraš sežgati sebe v lastnem plamenu: kako si hotel biti nov, če nisi prej postal pepel!«

(Nietzsche, *Tako je govoril Zaratustra*)

»Prišel sem, da vržem ogenj na zemljo...«

Namen avantgard je povzročanje krize, nelagodja, »očiščenje ugodja in smeha«, ki naj povzroči manifestacijo latentnih, nezavednih vsebin. Kriza povzroči iskanje vzrokov krize, spoznanje teh pa je edina možnost za rešitev in preseženje stanja tiste nezadostnosti in pomanjkanja, ubožnosti, ki se manifestira kot kriza. Kriza, nestrpnost, vznemirjenje so tisti predpogoji za iskanje, ki so nujni za izboljšanje in preseženje stanja. »Tisti, ki išče, naj išče, dokler ne najde. Ko najde, bo postal vznemirjen. Ko se vznemiri, bo osupel in poznal bo vse stvari.« (Tomaž)

Delovanje avantgarde je protislovno; nasilna je v imenu ljubezni, laže v imenu resnice, v imenu ugodja povzroča nelagodje, zahteva prekinitev odnosov s svetom zato, da bi potem lažje živeli v tem istem svetu, zahteva žrtvovanje užitka, da bi resnično uživali, od posameznika zahteva, da preneha igrati, da bi se lahko igral. Za pridružitve naprej zroči gardi je potrebna prekinitev ustaljenih predstav o svetu in stopanje po poti, ki je negotova, samotna in zahteva žrtvovanje ugodja. »Ne mislite, da sem prišel zato, da prinesem na zemljo mir; nisem prišel, da prinesem mir, ampak meč. Prišel sem, da ločim sina od očeta, hčer od matere, snaho od tašče; in človek bo imel sovražnike med domačimi... Kdor najde svoje življenje, ga bo izgubil, in kdor izgubi svoje življenje, ga bo našel.« (Mt 10,34) Podobno zahteva Eckhart, pa tudi Nietzsche: »Da jih veliko spravim stran od črede, zato sem prišel!« Podoben je Bretonov poziv *Pustite vse!*: »Pustite vse, pustite dadaizem. Pustite svojo ljubico. Pustite upanje in bojazni.

(...) Pustite vrabca v roki zaradi goloba na strehi. Pustite, če je treba, udobno življenje — tisto, kar se vam obeta kot prihodnje blagostanje...«

Zmeraj hoče uničevati, kdor mora biti ustvarjalen.

Avantgarde zahtevajo radikalno prekinitev z vsem sedanjim v imenu novega — novega človeka in nove družbe. V tem je tudi stična točka s političnimi avantgardami, ki ravno tako prisegajo na rušenje obstoječega (»ta svet krivičnosti razbijmo, do tal naj boj ga naš podre, nato svoj novi svet zgradimo, bili smo nič, bodimo vse!«); razlika je predvsem v tem, da je uničenje in pomlajenje v primeru socialno-utopičnih avantgard mišljeno kot rušenje nezadovoljivih socialnih in političnih pogojev, ki onemogočajo idealno družbo, v kateri bi bil človek že zaradi svoje neodtujenosti harmoničen, zadovoljen, duhovne avantgarde pa predpostavljajo, da novi človek, osvobojen lažnih predstav o svetu, družbi, svoji vlogi v njej, zmot v mišljenju in v jeziku, ne more ustvariti in soustvarjati nikakršne druge družbe kot ravno take, za kakršno se zavzemajo njihovi politični partnerji. Razlika je velika; pri socialno-utopičnih avantgardah gre za prevrat od zgoraj navzdol, družbeni prevrat v najboljšem primeru povzroči duhovnega, če je ta sploh še potreben, umetniške avantgarde pa zahtevajo prevrat duha celo v družbi, kjer naj ta ne bi bil več potreben. To pripelje do znanih nesporazumov med partnerji.

Različno je tudi delovanje avantgard. Umetniške so usmerjene proti vladajoči umetnosti, ki je vedno konzumatorska, proti instituciji umetnosti, proti vsakemu sprejemanju stvari kot nespremenljivih in dokončnih, proti prisvajanju tujega znanja brez občutenja tistega, kar stoji za njim. Temu primerno je njihovo delovanje. Glavna orožja so presenečenje, prevara, provokacija, ironija, kolažno mešanje raznovrstnih elementov, npr. mešanje visokega in nizkega, paradoks, škandal.

»Ce se želiš prepričati, kako čvrsti so tvoji okovi — ugrizni vanje!«

(Nietzsche, *Onstran dobrega in zla*)

»Naloga avantgarde je očistiti časovno-prostorski svet vseh dejavnikov onstranskega sveta, ki ga razkrajajo, vseh simboličnih in hierarhičnih pomenov tega sveta *na navpičnici*, vsega kužnega »antifiziisa«. Avantgarda združuje to polemično nalogo s pozitivnim namenom — ustvariti ustrezen časovno-prostorski svet kot novi kronotop za celovitega harmoničnega človeka in nove oblike stikov med ljudmi.

Od povezave polemičnih in pozitivnih nalog — očistiti in obnoviti stvarni svet in človeka — so odvisne metode avantgarde. Bistvo te metode je predvsem razdreti običajne zveze, *običajne soseščine* stvari

in misli in ustvariti *nepričakovane soseščine*, nepričakovane vezi, tudi najbolj nenadejane logične zveze («alogizme») in jezikovne povezave (specifična etimologija, morfologija in sintaksa izdelkov avantgarde, nominalni stil, piktografska intervencija, uporaba nesemantičnih »jezikov« pri Hlebnikovu, Kručonihu, dadaistih, prehod k vizualni in konkretni poeziji, itd.).

Med čudovitimi stvarmi tostranskega sveta je izročilo uvedlo in utrdilo, religija in uradna ideologija pa posvetili zveze, ki so lažnive in pačijo pravo naravo stvari. Stvari in misli povezujejo lažni hierarhični odnosi, ki so navzkriž z njihovo naravo; stvari in misli so ločene in druga od druge, oddaljene z vsemi mogočimi onstranskimi idealnimi plastmi, ki ne pustijo stvarjem, da bi se dotaknile s svojo živo telesnostjo. Sholastično mišljenje, lažniva bogoslovska in juridična kauzistika, navsezadnje tudi sam jezik, prepojen s stoletno in tisočletno lažjo — vse to utrjuje te ponarejene vezi med čudovitimi postvarjenimi besedami in dejanskimi človeškimi mislimi. Treba je razdreti in preurediti to lažno podobo, pretrgati lažnive hierarhične vezi med stvarmi in mislimi, uničiti uničujoče idealne plasti med njimi. Treba je osvoboditi stvari, jim omogočiti, da se *povezujejo prosto in v skladu s svojo naravo*, naj se te vezi z vidika tradicionalnih zvez zdijo še tako čudaške. Nujno je treba dovoliti stvarjem, da se dotikajo z živim telesom in kakovostno mnogoličnostjo. Treba je ustvariti nove soseščine med stvarmi in mislimi, ki bodo ustrezale dejanski naravi stvari, postaviti ene ob druge in povezati tisto, kar je bilo ločeno z lažjo, ločiti pa tisto, kar je bilo lažnivo združeno. Na podlagi takšnega novega sosedstva stvari se bo odkrila *nova podoba sveta*, prežeta z realno notranjo nujnostjo.¹

Avantgarda kot pojav, ki presega umetnost, v svoji fazi estetskega prevrednotenja, v kateri napada dela tradicije in način njihovega sprejemanja, ne more imeti izvirnega stila. Ta je pogojen namreč s stilom tradicije, ki ga napada, kot medij duhovne revolucije pa si lahko privzame katerikoli stil, torej je avantgarda *protistilna* oziroma *brezstilna*.

Za stvarjenje 'nove podobe sveta' je potrebno popolno razdrtje stare s temelji vred. Da bi ta cilj dosegli, je treba osvoboditi mišljenja predsodkov, zmotnih predstav, lažne hierarhije, pojmovnega načina mišljenja, vsega antropomorfnega in antropocentričnega oziroma

¹ Citat je prevzet od Bahtina, ko ta govori o Rabelaisovem kronotopu, ki kaže na sorodnost zgodovinske, antropocentrične renesanse in sodobnosti. Bahtin je velik del svojega pisanja posvetil protopostmodernistu Rabelaisu in ponovoveškemu Dostojevskemu, kar je še danes zelo aktualna tema, ne nazadnje tudi zato, ker je ob Bratih Karamazovih Pirjevec, ki ga »naša generacija« ne bere, napisal uvodno študijo, ki bi jo tudi sam rad enkrat napisal.

tistega, s čimer si človek zagotavlja navidezno trdnost sveta in ta svet navidez obvladuje, mu gospodari. Hkrati pa ravno gospostvo nad okoljem človeka iz njega izrinja, navidezno obvladan svet postane popolnoma tuj svet. Človek se, prešibak, da bi svojo šibkost pokazal, zateče k merjenju, vrednotenju, obvladovanju sveta in s tem postane sam tujek v svetu. Avantgarde mu hočejo ta svet spet približati, hočejo ga rešiti okov, ki si jih je sam nadel.

Prometej, prinašalec ognja in civilizacije, pa tudi produkcije, ki se je iztekla v hipertrofijo, je bil zaradi svojega upora prikovan na kamnito steno (kjer mu kot bogu niti ni bilo tako hudo). Od takrat naprej se njegovi dolžniki, tisti, ki jim je prinesel ogenj, prostovoljno prikujejo na dosežke znanosti, civilizacije, in navadno pozabijo, da imajo ključne svojih prostovoljnih okov pri sebi.

»Kaj nam lahko pomeni knjiga, ki nas niti ne prestavi preko vseh knjig?«

(Nietzsche, *Vesela znanost*)

Avantgarde, dokler si zaslužijo to ime, so izrazito destruktivne: ciljev svojega delovanja ne definirajo, če pa to storiijo, jih loči od utopičnosti in totalitarnosti političnih avantgardistov le korak. Zavzemajo se za prevrednotenje oziroma razvrednotenje vrednot brez napovedi novega načina vrednotenja. »Ne nameravamo spremeniti karkoli v zablodah ljudi, mislimo pa, da jim bomo pokazali krhkost njihovih misli, pa tudi to, na kakšnih nemirnih temeljih, na kakšnih razpokah so postavili svoje drhteče hiše.«² Avantgarda je živa in aktivna *kot avantgarda* samo, dokler je povsem rušilna; ko pa izgubi cilj izpred oči, začne opravljati refleksijo svojega početja in takrat navadno *post festum* določi svoj cilj. Institucionalizirana avantgarda postane tautološka, neučinkovita, njena sredstva se izrabijo, njena dela visijo poleg del, proti katerim so usmerjena, in se dobro prodajajo na istem trgu umetnin, proti kateremu so se borila. Poleg tega postane predmet obravnave tistih ved in znanosti, proti katerim je usmerila svojo ost; takrat postane zaprašena šara, ki jo zbirajo oboževalci mrtve preteklosti, ali pa postane, kot vsak drug odslužen vojaški material, tarča za urjenje novih prodirajočih avantgardistov.

Za preobrnjenje duha, za njegovo prekucenje, je treba osvoboditi mišljenje razlik, ki jih ustvarja mišljenje samo: med resnico in neresnico, med videzom in resničnostjo, med zavednim in nezavednim, med racionalnim in iracionalnim, med logičnim in nelogičnim, med vzvišenim in smešnim, med visokim in nizkim, med dobrim in zlim,

² IZJAVA nadrealistov, napisana 27. jan. 1925, citirano po Moris Nado, *Istorija nadrealizma*, Beograd 1980, str. 98.

med lepim in grdim, med življenjem in umetnostjo, med sanjami in budnostjo.³

Ker so »umetniške« avangarde delovale predvsem na področju, ki je napačno veljalo za umetniško oziroma na področju kulture v širšem pomenu te besede, so najbolj vplivale ravno na to področje in kljub temu, da so večkrat zanikale kakršnokoli zvezo z umetnostjo, danes npr. avtomatsko pisavo in ostale izdelke ocenjujejo in uživajo predvsem kot umetnost. Na napačnost takšnega gledanja so opozorili že nadrealisti, ko so poudarili »da nimajo nikakršnih opravkov z literaturo, lahko pa jo, če je potrebno, izkoristijo prav tako dobro kot kdorkoli drug.«² Najpomembnejši dosežek avangard na področju umetnosti je odvzem avtonomije umetnosti, kakršno je ta imela od renesanse naprej. Avangarde se torej borijo proti umetnosti, zahtevajo podreditev »umetnosti« oziroma izrabljanje umetnosti zahtevam duhovne revolucije. Prav tako zahtevajo spust umetniškega oziroma estetskega v samo življenje, v tem primeru pa postane novoveška umetnost kot privilegirani prostor lepote oziroma totalitete nepotrebna, že kar tolažniška, saj omogoča izrinjanje lepote, resnice, celosti, v ozko sfero umetniškega, kjer jo mora poiskati morebiten iskalec, kar pa ga seveda odvrča od samega življenja. Avangarda želi »organizirati iz umetnosti neko novo življenjsko prakso«³.

Avangarde torej nimajo namena ustvarjati del, ki bi jih potrošnik hranil na knjižnih policah, ampak se trudijo ustvarjati delapamflete, ki bodo konzumente odvrčala od uživanja umetnosti, torej dela, ki bi s svojo vsebino zanikala upravičenost obstoja ostalih del. Takšno delo bi torej očiščevalo potrebe po umetnosti in usmerjalo na samo življenje.

Izdelki hočejo namesto »tolažništva« prejšnje umetnosti prikazati strahovitost realnosti, hočejo biti »umetnost kot strahovita realnost«⁴. Za izpolnitev te naloge pa morajo obračunati z obstoječimi umetniškimi deli preteklih obdobij. Avangardna »umetnost« vznikla kot feniks na pogorišču tradicije, nastaja iz preteklih del, ki jih s svojim polemičnim postopkom resemantizira, uniči, »zažge«, da bi se obnovila iz svojega pepela.*

³ Artaud, članek iz *Nadrealistične revolucije III*, 1925: »Mi smo na notranji strani duha, v notranjosti glave. Mi predajamo ničesu smrti vse te Ideje, logiko, red, Resnico, Razum.«

⁴ Fridrih Niče, *Knjiga o filozofu*, Beograd 1984, str. 41: »Umetnost kot strahovita realnost! Za vas želimo pretopiti ta svet v slike, od katerih se boste naježili. To je v naših rokah! Če si boste zamašili ušesa, bodo vaše oči videle naš mit.«

* Podoben postopek smo opazili pri piscu četrtega evangelija, teksta, ki prevzame formo in figure besedila, ki ga preoblikuje proti njemu samemu; predpogoj njegove ustvarjalnosti je sprememba namena besedila, ki ga vzame za osnovo svojega izdelka, in pa predhodno besedilo. Duchampova brkata dama ne bi mogla nastati brez Leonarda, brez zgodovine umetnosti bi

Odnos avantgard do jezika je ne zgolj preoblikovalski, kot je bil odnos vsakega literarnega gibanja do jezika visoke in pretekle umetnosti, pač pa v svojem radikalnem delu jezik kot sredstvo posredovanja resnice povsem zanikajo. Pretekla literarna gibanja so vedno mehčala podobo visokega, za umetnost primerne jezika z novimi, narečnimi besedami, z nizkim, uličnim govorom, s psovki, z novimi pomenskimi zvezami. Šele avantgarda pa podvomi v sam jezik, in s tem radikalizira tisto, kar se je v literaturi konca preteklega stoletja že dalo slutiti; umetnost pelje v molk. Avantgarda zanika jezik kot konvencijo, sposobno posredovati nekonvencionalna, pojmovno nerazložljiva stanja, zato si izmišlja nekonvencionalne, asemantične jezike, ki seveda ne morejo biti medij za prenos vsebine, lahko pa pokažejo na problematičnost samega jezika, ali pa jezik uporabi tako, da se izogne njegovemu trajanju v času in ga hoče posredovati kot nekaj trenutnega, na primer v vizualni poeziji.

Ime rože, ki je v eni od svojih plasti prav gotovo besedilo radikalne avantgarde, se začne s Prologom, ki ga napravi Adson, preden začne pripovedovati zgodbo, v njem pa opiše Viljemovo vero v napredek znanosti in obvladanje vseh nesreč in tegob s pomočjo razuma. Začenja se z *Janezovim evangelijem*, s prologom v evangelij, ki govori o Besedi (Logosu), ki pa je polemično uporabljen proti besedi, proti govoru, proti jeziku, morda pa tudi proti krščanstvu oziroma njegovemu nekritičnemu sprejemanju. Prav tak je tudi odnos do razuma in do žanra, v katerem luč razuma sveti še posebej slepeče močno, detektivskega romana. Kot detektivski roman, kar pri naivnem branju *Ime rože* je, predpostavlja rešitev problema, razkritje, neskritost morilca. Detektivski roman se zato pogosto začne s prikazom detektivove zmožnosti sklepanja, kjer ta iz pozabljene sprehajalne palice opiše lastnikovo taščo, psa in otroke, kar da bralcu jamstvo, da bo zločinec odkrit. V *Imenu rože* je taka epizoda s konjem, čigar ime ugame Viljem iz nekaj dlak na grmovju; po takem uvodu bralec vse do konca nima veliko možnosti za dvom v uspešnost preiskave. Ravno razplet pa razkrije njeno neučinkovitost, hkrati pa neučinkovitost Viljemovega *ratia* oziroma njegov skrajni domet, spoznanje svoje breztemeljnosti. Ko Viljem, »ki so ga vsi občudovali«, sprevidi, da iskanega, tistega, ki naj bi stal za vsem tem, ni, da je imela preiskava napačna izhodišča, se besedilo obrne proti žanru, ki ga uporablja za prenos svojega spo-

bile *Avignonske gospodične* lahko povsem nedolžna jamska slikarija; avantgarda potrebuje močno tradicijo, da jo lahko zruši, njeni izdelki nastajajo na ruševinah tradicije. Kjer te ni, navadno ni avantgarde (npr. v Ameriki, dokler ne postane modernizem tradicija). Avantgarda kot pojav, ki presega umetnost, v svoji fazi estetskega prevrednotenja, v kateri napada dela tradicije in način njihovega sprejemanja, ne more imeti izvirnega stila. Ta je namreč pogojen s stilom tradicije, ki ga napada, kot medij duhovne revolucije pa si lahko privzame katerikoli stil, torej je avantgarda *protistilna* oziroma *brezstilna*.

ročila; pokaže, da žanr izrablja, da ga od znotraj razžira. Takšen razplet pokaže besedilo kot prevaro, ki naj reši bralca podobne prevare v realnosti; napada torej bralčevo enciklopedijo oziroma njeno nepopolnost, hkrati pa neprožno branje, ki si na podlagi prebranega ustvarja apriorno mnenje, pri tem pa se ne zaveda neponovljivosti vsakega branja in doživljanja sploh. Besedilo poskuša doseči pri naivnem bralcu oziroma pri prvem, naivnem branju, identifikacijo z (na videz) nevednim pripovedovalcem, ga pri tej identifikaciji prevarati in mu pokazati njene nevarnosti in sladkosti.

»In omnibus requiem quaesivi, et nusquam
inveni in angulo cum libro.« (IR 11)

»Pri predstavljanju me niso mučile skrbi o aktualnosti. V letih, ko sem odkrival tekst opata Valleta, je veljalo prepričanje, da mora biti pisanje angažirano v sedanjosti in zavezano spreminjanju sveta. Deset in več let od tedaj je v tolažbo literatu, (. . .) da lahko piše iz čiste ljubezni do pisanja. In tako se zdaj počutim svobodnega, da lahko pripovedujem zgodbo, tako neizmerno oddaljeno v času (zdaj, ko je budnost razuma pregnala vse pošasti, ki jih je rodil njegov /Adsonov/sen), tako čudovito prosto vsakega odnosa z našimi časi, brezčasno tujo našim upom in naši gotovosti.

Kajti to je zgodba o knjigah, ne o vsakdanji bedi . . .« (IR 11)

Eco v *Postilah* opozarja na to, da del sodobne umetnosti nadaljuje tradicijo avantgarde na ta način, da uporablja nenedolžen način rušenja preteklosti in kulture, da *Opus* nadaljuje z ironijo, torej tako, da prikazuje svoj namen obratno od tistega, ki ga v resnici ima, »da prevara in iznenadi s prevaro, da pove stvari obrnjeno od tistega, kar pričakuje poslušalec /bralec/, da ne pove stvari naravnost, ampak reče eno, misli pa drugo«. (IR 308) Če so gornji citati mišljeni ironično, potem gre Eco ravno za »vsakdanjo bedo« in ne za vzpodbujanje bralnega občestva k varnemu in udobnemu prebiranju v zapečku. Lepota in nevarnost ironije pa sta ravno v tem, »da nekdo igre ne razume in vzame stvari zares«. Prijetno, koristno in zabavno je prebiranje ocenjevalcev, ki so zaradi formalnih lastnosti Ecovega dela »prepoznali« pisca kot nadaljevalca »borgesovščine«⁵. Tisti najbolj sumničavi so dejstvo, da je knjižničar, ki je slep in ima isto ime kot Borges, oseba, ki v imenu »Boga kot identitete stvarnika in smisla nastopa kot nosilec totalne in totalitarne akcije«, torej kot negativni junakov dvojnik, njegova senca, pripisali Ecojemu odporu Borgesovi politični konzer-

⁵ Izraz uporabljajo srbohrvaško pišoči ocenjevalci *Imena rože*, pomeni pa jim približno isto kot nekaterim slovenskim avtorjem postmodernizem, torej stil v sodobni umetnosti, ki pomeni radikalen prelom z deli modernistov in avantgardistov ter vrnitev k umetnosti po smrti avantgard.

vativnosti, desničarstvu. V vsem ostalem pa naj bi bil njegov zvesti posnemovalec.

Bistvena razlika pa je verjetno drugje; Jorge je kot slepi ravnatelj knjižnice, ki je ne more uporabljati, kot slepi varuh tradicije oseba, ki bi si jo bilo treba izmisliti, če ne bi obstajala. Marinettijev poziv k rušenju knjižnic, muzejev in galerij je bil prisoten v vseh avantgardah; naselitev slepega knjižničarja bibliofaga v knjižnico je sodoben odgovor na nasilne in naivne pozive. Poleg tega je Borges tipičen pozni modernist, pristaja na avtonomijo umetnosti, umetnost in življenje postavlja v pogovorih z izpraševalci na povsem različne nivoje, izključuje možnost njune združitve. Za razliko od Eca je Borges agnostik, kar je razvidno iz zgradbe njegovih labirintov.⁶

Borges je z revitalizacijo manierizma zaznamoval celo generacijo mlajših piscev, ki ga je kot sodobnega obujevalca aleksandrinizma začela posnemati in s tem zašla v slepo ulico. Hkrati pa je res, da je ravno on s svojo erudicijo in prepoznanjem dobe kot dobe v zatonu, kar revitalizacijo stilov poznih obdobj še omogoča in opravičuje, nakazal tisti način, na katerega je mogoča umetnost ali anti-umetnost po upadu in nepotrebnosti primarne agresivnosti avantgard: kot dejavnost, ki se hrani z mrhovino noveške umetnosti.

Eco sicer res uporabi vse glavne Borgesove rekvizite, vendar z vsakim od njih tudi obračuna ali pa jih sprevrne. Detektivski razplet, v katerem pade pri Borgesu junak v past ali pa se izgubi v labirintu, se pri Ecu sprevrže v zgodbo o neučinkovitosti preiskave; slepi knjižničar, ki pri Borgesu oslepi, ko išče Boga v črki, svoje delo pri Ecu nadaljuje; ker ne more več brati, knjigo, ki jo je zastrupil, požre in dobi odgovor na svoje vprašanje; Borgesov labirint je opisan iz središča ven, v prvi osebi: tako Minotaver pripoveduje o junaku, ki ga je prišel ubiti, Eco pa optiko zamenja, a obdrži Borgesa v labirintu; knjižnica, ki je pri Borgesu Univerzum, pri Ecu zgori in se obnovi v fragmentarni izvedbi z Adsonovim zapisom.

Ecova knjiga v svoji avantgardni plasti se trudi, da bi bila uničevalka knjig oziroma delo, ki preveri bralčevo gibljivost in prožnost pri branju, hkrati pa bralca s svojo večplastnostjo, ki se ne izide brez preostanka, pripravi do spoznanja o nezadostnosti njegovega vedenja in do preverjanja resnic, v katere je gotov. Če ima drugi del *Poetike* v romanu tisto vlogo in učinek, ki naj bi ga imel roman pri bralcih, če je tudi roman zastrupljena knjiga, potem naj bi uničeval tako bral-

⁶ Poleg različne zgradbe labirintov še cvetka za cvetnik. Borges, *Rumena vrtnica*: »Tokrat ga prešine spoznanje. Marino zagleda vrtnico, kot jo je lahko videl Adam v Zemeljskem raju, in občuti, da je ona v večnosti in ne v njegovih besedah, in da lahko nekaj omenimo ali namignemo na kaj, da pa tega ne moremo izraziti, in da debeli zvezki v kotlu niso ogledalo sveta, ampak so dodani svetu. To razsvetljenje doživi Marino v trenutku pred smrtjo...«

ce (z očiščevanjem smeha in ugodja) kot tudi knjige. Motiv zastrupljene knjige, ki jo mora oseba po ukazu višjega od sebe požreti, kot se to zgodi v *Tisoč in eni noči* in v *Razodetju*, je tokrat obrnjen tudi proti knjigam, že to, da se knjiga pokaže za en sam hip, povzroči uničenje največje knjižnice, iz nje pa, če se pustimo zapeljati Ecovi zgodbi, nastane Adsonov rokopis, osnova *Imena rože*.

Pri tem ne gre pozabiti, da naj bi rokopis nastal iz pogorišča knjižnice. Adsonu se je z zbiranjem rokopisov »očrtala kar nekakšna manjša knjižnica, znak one druge, večje, izginule; knjižnica, narejena iz odlomkov, citatov, nedokončanih period, štrcljev knjig« oziroma pesem iz ostankov pesmi, *carmen figuratum*. Ime rože kot *rosarium* oziroma cvetnik, pomanjšana knjižnica, nastane s stališča pripovedovalca kot posledica večje; z avtorskega stališča pa ta zažge največjo knjižnico in nam ponudi serum proti njej. Ta je *carmen figuratum*, likovna pesem, torej delo, ki poleg tega, da govori s svojo vsebino, govori tudi s svojo podobo; o tem, da je svet kaos, govori s popolno urejenostjo svoje forme.

Likovno poezijo ponovno odkrije Apollinaire v času pred nastopom zgodovinskih avantgard, po njem jo prevzame dada, nadrealisti, futuristi ter neoavantgarda. Predstavlja enega najmočnejših napadov na logocentrizem, na »Gutenbergovo galaksijo«, torej na branje, ki se začne v zgornjem levem kotu in se počasi prebija proti koncu strani, in na literaturo sploh. S tem, ko zahteva uvid z enim pogledom, prekine z razbiranjem posameznih drobcev pesmi, s tem pa se približuje pismenkam, torej ploskovitemu in ne linearnemu branju. Poleg tega so *carmina figurata* zaradi vzpostavljanja nenavadnih zvez med besedami in pomenskih travestij, ki iz njih izhajajo, nekakšen prototip kolaža v literaturi; ta pa je zaradi možnosti sopostavljanja raznovrstnih, često izključujočih elementov, najpogostejša tehnika avantgardističnih upodabljalajočih izdelkov. Likovna pesem oziroma vizualna in konkretna poezija, ki iz nje izhajata, je pogosto interpretacijska mreža, ki jo je mogoče prečkati v mnogih smereh. *Tistemu, ki že ima, da, tistemu, ki nima, vzame še to, kar ima*. Kot taka je likovna pesem predhodnica nekaterih metanarativnih postopkov v mnogih sodobnih proznih delih, ali drugače, metazgodbe so nadaljevanje likovne poezije, vsaj po zgradbi in po učinku. Ravno odkritje možnosti prenosa vizualne poezije oziroma njenega učinka, doseženega z veliko interpretabilnostjo del, v proza dela, celo v tisto najbolj brano zvrst, v roman, omogoči avantgardi spust v prozo. Ta je bila v avantgardi prezrta, razen »mračnih« piscev, ki si jih je nadrealizem izbral za predhodnike.

»Tisto nič ni nemogoče tistemu, ki si drzne',
daje Menihu vso njegovo prepričljivost.«

(Breton, *Manifest I*)

Viljem v *Imenu rože* ima ime po Ochamu in priimek po *Baskervillskem psu*, najbolj črnem od vseh Doylovih romanov. Tudi Adsonovo poimenovanje je dvojno: spominja na Watsona, Sherlockovega pomočnika, in hkrati na Adsona, ki je v 12. stoletju napisal *Libellus de Antichristo*, kar daje romanu prijetno grozljiv podton.

Okolje, ki spominja na tipični *gothic novel*, črni roman, umori, v kri namočeni menihi, nerazložljivi prividi, skrivnostna opatija in čudaški menihi so tipična mesta grozljivega romana, prav tak je tudi razplet.

Da je *Ime rože* tudi grozljivi roman oziroma da izrablja njegove žanrske klišeje, ni naključno. Za žanr je značilno uničenje kraja, v katerem se dogaja, in pa dogodki, ki presegajo realnost. Ker mora knjižnica zgoreti, je najprimernejši kraj oddaljen samostan. Benediktinski samostan je še posebno primeren zaradi svoje oddaljenosti od naselij, hkrati pa je kot nalašč za Eca zaradi posebnosti benediktincev — ljubezni do knjig in knjižnic. Samostane in knjižnice so gradili na nedostopnih mestih, da bi se ubranili zlih sil. Opatija, mikrokozmos, pa ne propade zaradi zunanjih sil, ki se jih brani s svojo simboliko števil in debelimi samostanskimi zidovi, ampak zaradi svojega notranjega, fiktivnega gospodarja.

Drugi razlog je zanimanje za grozljivi roman v nadrealizmu, ker predstavlja redko zvrst romana, ki je vredna branja, predvsem zaradi nadrealnosti dogajanja. »Na področju literature je samo čudežno sposobno oplajati dela, ki pripadajo nižjemu rodu, na primer romanu, in sploh vse, kar pripada anekdoti. To čudovito dokazuje Lewisov *Menih*. Dih čudežnega ga preveva v celoti«, piše Breton v prvem manifestu. Eco je nadaljevalec nadrealističnega zanimanja za srednji vek, v katerem avantgarde ne vidijo mračnega obdobja, pač pa izhodišče in predstopnjo tistega stanja, ki ga hočejo spremeniti. Hkrati pa to drugačnost odkrijejo tudi v naslednjih stoletjih, v obrobni in izrinjeni pojavi, ki kažejo na sorodnost z njihovim duhom. »Zaradi te nove iracionalne logike se nadrealisti vračajo v preteklost, občudujejo srednjeveške ‚fratrazije‘, v katerih je nepovezanost združena z nezmernostjo neskladnih oblik. Medtem ko je XVII. stoletje pasiven čas, izbruhne v XVIII. stoletju vrelec, ki ne usahne vse do njih, v obliki črnega romana, ki je s svojo »ljubeznijo do prikazni, vraž, okultizma, magije, greha, sanj, norosti, starin, pustolovščin, ... itd.« (Tzara) vrelec vsega, kar presega ozke okvire, v katere so predhodniki stlačili lepoto, da bi jo poistovetili z duhom...⁷

Kasneje je Breton zahteval še korak naprej, od čudežnega k magičnemu, zahteval je »okultacijo, zamračitev, vrnitev k skrivnostnim izvorom nadrealizma«. (Manifest II) Med predhodnike, na katere stavi, je namesto Freuda in Marxa začel uvrščati Younga, Lewisa, alkemiste

⁷ Moris Nado, *Istorija nadrealizma*, str. 50.

Lulliusa in Flanela, Heraklita, Abelarda, Carrolla, Eckharta, njihova kvantiteta pa ni prešla v kvaliteto, saj so Bretona, ki se je ukvarjal v glavnem z izključevanjem članov iz gibanja, zapustili skoraj vsi nadrealisti.

»Zgodovina deluje temeljito in s svojim prehajanjem skozi mnoge faze odnaša s seboj v grob zastarele oblike življenja. Zadnja stopnja svetovne zgodovinske forme je komedija. Grški bogovi morajo potem, ko so že enkrat — v tragični formi — smrtno ranjeni v Aishilovem ‚Uklenjenem Prometeju‘, še enkrat umreti v Lukijanovih ‚Besedah‘. Zakaj ima zgodovina ravno tak potek? To je nujno, da bi se človeštvo veselo poslovilo od svoje preteklosti.«

(Marx)

Apokrif *Poetike II* nam obljublja čtivo, ki »z vzbujanjem ugodja in smeha doseže očiščenje takšnih občutij«. Smeh, ki ga ta teorija ubeseduje, je satirični, zgolj zanikovalski smeh; kot zgolj zanikanje je močno orožje v rokah avantgard, ne samo zgodovinskih. Satirični smeh z njegovo rušilno močjo so gojili od Jarryja preko dade do nadrealizma, slednji v značilni črni barvi.

Navedimo nekaj karakteristik smešnega oziroma komičnega, kot jih navajajo teorije smešnega oziroma komičnega. (Pojma sta uporabljena kot sinonima, saj nam ne gre za razlikovanje visokega in nizkega oziroma komičnega kot v umetnosti nastopajočega smešnega, pač pa izključno za učinkovitost, za rušilno moč smeha.) Skoraj vse teorije podreajo komično tragičnemu, hkrati pa upoštevajo le satirični, zanikovalski smeh, pri katerem je zasmehovani ukorjen, smejoči pa je kot objekt smeha izvzet.

Na tem mestu bo najbolj zanimiva Ecova teorija, ki sloni predvsem na izpeljavi komičnega iz Aristotelove *Poetike* oziroma iz njegove opredelitve tragičnega. Če je kot tragično opredeljeno takšno dejanje, ki kršitev zakona, zapovedi, kaznuje s kaznijo, ki je prevelika za storjeno kršitev, lahko komično definiramo kot takšno kršitev postave, ki je nujna, potrebna, in s katero se bralci strinjajo. Komično nam je ravno zaradi kršitve toge in nepravilne postave, zaradi njenega sprevrnenja, blizu, hkrati pa smo iz kaznovanja komičnih junakov, ki imajo lastnosti, s katerimi se ne moremo (nočemo) identificirati, izvzeti. Identifikacijo onemogoča ne-človeškost junakov, njihova mehaničnost, živalskost, nasilnost, nečustvenost, okrutnost. Čustva so strup za komično, junaki morajo biti surovi ali pa vsaj plitvi. Tip komičnega junaka so junaki klasičnih dinamičnih risanih filmov.

Za razliko od tragičnega, ki s kaznovanjem kršitve postave to postavo postavi na njeno mesto, pokaže, kaj se zgodi tistemu, ki poskuša sprevreči zakone ali pa deluje v nasprotju z njimi, četudi nevede, čeprav so zakoni neznani ali pa jih morda sploh ni, kot pri Kaf-

ku, je komično ravno sprevračanje zakonov. Podobno je z izražanjem samega kršenega zakona. Zbor v grški tragediji morebitnemu nepoznavalcu postave ne dopušča nikakršnega dvoma o tem, zakaj je junak kaznovan, zbor namreč izreče zakon in ta je kršen. Na ta način podučí gledalca ali bralca, kaj se mu lahko pripeti, če prekrši postavo, in ga od tega odvrača, saj so posledice jasne. Nasprotno je pri komediji, kjer kršena postava ne sme biti izražena, je pa nujna predpostavka za komično dejanje. Ta neizrečenost kršenega je značilna tudi za ironijo, kjer je izrečeno nasprotno od mišljenega, to pa ne sme biti nikakor izraženo, če naj ima ironija efekt. »Treba je povedati stvari obrnjeno od tistega, kar pričakuje poslušalec, reči eno, misliti pa drugo« (IR 308), vendar to drugo ne sme biti razkrito.

Komično torej predpostavlja rušenje razpoznavnih pravil, ki se nam zdijo neogibna. Satirični smeh, ki se konstituira na kršenju pravil, je nemogoč tam, kjer pravil ne poznamo ali pa ta ne obstajajo. Tam, kjer so ta pravila močna, jih smeh ruši, relativizira, prikazuje njihove šibke točke, jih sprevrača, karikira, potencira do nesmiselnosti. Smeh, ki je usmerjen na vse visoko in to visoko niža in zglajuje, ima isto rušilno moč in isti cilj kot gibanja, ki nižajo in spuščajo idealne plasti na zemljo in obračunajo z njimi, kot gibanja, ki mehčajo navpičnico, napadajo vzvišeno, da bi z njegovim prevrednotenjem to resnično zaživel.

Eden boljših teoretikov satiričnega smeha je Bergson s svojim *Esejem o smehu*. Bergson ponavlja za predhodniki, da je smeh mogoč le v območju človeškega, po njegovem mnenju ga vzbuja mehaničnost tam, kjer bi pričakovali živost. Smešno /komično/ postavlja med življenje in umetnost tako, da če »bi opredelili umetnost v tem, kar ima najbolj vzvišenega, in se potem spustili do komičnega pesništva, bi videli, da je to postavljeno na mejo umetnosti in življenja...«

Tragično je dejanje junaka, ki »zgreši tarčo« (*hamartia* je izraz iz lokostrelstva) pri tem, ko hoče ubežati svoji usodi. Ravno zaradi svobode lahko pride do tragične krivde, iz te svobode dobiva po Bergsonu življenje svojo resnobo. »Kaj bi bilo potrebno, da se vse to sprevrže v komedijo? Treba bi si bilo zamisliti, da je pod navidezno svobodo skrita igra z vrvicami in da smo tu spodaj, kakor pravi pesnik, (...) uborne marionete, katerih nitke drži v rokah Nuja.« Pristajanje na nujnost torej ne more biti tragično.

Po Bergsonu je »smešna mehaničnost, togost v vedenju oseb, od katerih bi pričakovali pozorno gibkost in živo prožnost«. Tako je smešna »neprožnost čutov, ki povzroča, da človek še naprej vidi tisto, česar ni več, sliši tisto, kar ne odmeva več, govori tisto, kar ni več ustrezno, skratka, se prilagaja minulemu in namišljenemu položaju, ko bi se moral ravnati po sedanji resničnosti«. Smešno je torej tisto, »kar je v naši osebi izdelano, kar je zmožno delovati avtomatično«; prav proti tem avtomatizmom pa je usmerjen smeh, ki s »ponižanjem«

takšnega vedenja povzroči poboljšanje, povrne spontanost. Tudi Bergsonova teorija smešnega predstavlja smeh kot tisto silo, ki je zmožna rušiti nepotrebno in preteklo ter omogočiti ugledanje realnosti; tudi pri Bergsonu se nam primerjava smeha in gibanj, ki so hotela rušiti oklepe navad in s tem vzpostaviti novo življenjsko prakso, ponuja kar sama od sebe.

Poleg teh splošnih definicij navede Bergson še cel kup primerov situacij, ki so vedno smešne. Navedli bomo le tiste, ki prikažejo razplet *Imena rože* kot smešnega, ne pa tudi takih, ki bi kazale na smešnost posameznih odlomkov, šal.

Abstraktna shema smešne situacije je »snežena kepa, ki se vali in pri tem debeli... Ali s trudom postavljena hiša iz kart (postavljena na razpoki): prva karta se še ne more odločiti, njena zamajana sosedka se odloči hitreje in razdejanje, ki mu hitrost postopoma narašča, z vrtoglavo naglico pripelje v končno katastrofo. Tak mehanizem je smešen že, če poteka v ravni črti; še bolj smešen je, če postane krožen in če oseba z vsemi svojimi naporimi po usodnem prepletu vzrokov in učinkov doseže samo to, da se stvar kratko malo povrne na isto mesto. Pred očmi imamo isto abstraktno podobo, namreč učinek, ki narašča, medtem ko se širi, tako da vzrok, ki je na začetku neznaten, v nujnem napredovanju pripelje k rezultatu, ki je prav tako pomemben kot nepričakovan.

Takšna je oblika, ki jo uporabljajo zelo pogosto: napeljati je treba tako, da je neki materialni predmet (na primer pismo) odločilnega pomena za nekaj oseb in ga je treba za vsako ceno najti. Ta predmet, ki se izmuzne vsakokrat, ko človek misli, da ga drži, se potem vali skozi vso zgodbo in po poti pobira nase zmeraj hujše, bolj in bolj nepričakovane pripetljaje. Vse to je, bolj kot bi človek spočetka mislil, podobno otroški igri. Vedno gre za učinek valeče se kepe, ki se izteče v nič. Tak mehanizem je smešen že, če poteka v ravni črti; še bolj smešen je, če postane krožen in se po usodnem prepletu vzrokov in učinkov kratko malo povrne na isto mesto.«

Za mehaničnost so značilni predvsem trije postopki: ponavljanje, inverzija in interferenca serij. Ponavljanje je kombinacija okoliščin, ki se nekajkrat povrnejo. Inverzija nastopi takrat, »ko se vloge zamenjajo... Tako se smejemo obtožencu, ki daje moralne nauke sodniku... Dostikrat nam je postavljena pred oči oseba, ki pripravlja mreže, v katere se bo sama ujela.« Pod interferenco serij odkriva Bergson smešnost v položaju, »ki pripada dvema vrstama dogajanj in ga je mogoče razlagati na dva povsem različna načina«, na tistega, ki ga vidijo protagonisti, in tistega, ki ga vidijo opazovalci, na tistega, ki ga vidijo tisti, ki so v, in tistega, ki ga vidijo tisti od zunaj.

Iz citiranega je razvidno, da so v *Imenu rože* predmet smešenja predvsem Viljemova akcija, Jorgejeva zaslepljenost, ki je tolikšna, da celo ves slinast ne spozna, da je zaman zastrupil svoje sobrate in da ni

preveč zdravo preživljati časa v (gorečih) knjižnicah. Smešne so tudi ostale osebe v romanu, kadar nastopajo kot ideologi in delujejo okostenelo. Smešnost pa ni usmerjena samo na njih, pač pa tudi na bralca, njegovo togost, avtomatizem, na njegovo z izkušnjami pridobljeno lupino, ki mu onemogoča spontanost.

»Smeh prihaja od pričakovanja, ki se mahoma izteče v nič«

(Kant)

Smeh in avantgarde imajo isti cilj: zrušiti, zrušiti, zrušiti preteklost, togost, preživelo, okostenele navade in načine razmišljanja, uničiti, uničiti, uničiti umetnost, konvencije, lažno hierarhijo, lažne vrednote in zmotne predstave, približati hočejo živost življenja.

Tako pridemo do stanja, v katerem ni nikakršnih vrednostnih meril, vrednot, hierarhije, zakonov, celo jezik kot zlagana konvencija, ki zakriva pravo podobo stvari, presahne. Resnica o resnici postane ta, da resnice ni, res pa je, da tudi to ni več resnica. Smisel je izginil, prav tako vsak cilj totalne akcije; tisti, ki ga še vedno vidijo v takšnih in drugačnih projektih in utopijah, bodo morali kmalu odpreti oči za kruto, brezsmiselno realnost, predvsem zaradi nevarnosti, da bi se katera od utopij uresničila.

Viljem pogleda v sobo za ogledalom in vidi strašno resnico: svet, ki so ga stari imenovali Kozmos, je *neurejen*. Vsi naši poskusi, da bi z razumom dojeli njegove skrivnosti, da bi spoznali njegov red, če sploh kakšen obstaja, se iztečejo v praznino, vsak najmanjši delec, ki ga uspemo razbiti, nam razpade na še manjše, za vsako novo zvezdo odkrijemo novo galaksijo. Po dveh tisočletjih in pol briljantnih zmag nad naravo, čudovitih dosežkov znanosti, začenjamo vse bolj dvomiti v nujnost takšnega razvoja oziroma v njegovo smotrnost.

Avantgarde vseh vrst izgubljajo svoje bojno polje, prebile so se do samega roba in pot jih pelje le še v prepad, kar so opazili že avantgardisti sami. *»Avantgarda se prebija na čelu, toda pot lahko pelje tudi v prepad. Poleg tega lahko sama avantgarda pelje v prepad, brezno. Prav tako se lahko tako oddalji, da ji glavnina ni več sposobna slediti. Vse to kaže na njeno nerealnost in jasno se da pokazati, kje se avantgarda odmakne od glavnine in kje bi se lahko z njo ponovno sešla.«* (Flaker) Poleg tega so cilji, nekdanj tako svetli za obzorjem, izginili, v daljavi ni mogoče videti ničesar več in avantgarde nimajo kam več usmerjati glavnine in ji utirati prostora; cilji kot da so se zažrli v zemljo, v globino.

Avantgarde so v svet, kakršnega so si želele, prišle že z dado, ki je bila prva formacija, ki je zanikala sebe kot v prihodnost usmerjeno gibanje, hkrati pa tudi prihodnost kot prostor emancipacije. Dada je torej po renesansi, z izjemo nekaj neortodoksnih protestantskih cerkvenih skupnosti, prva izstopila iz zgodovine, prva prišla v tisto apokaliptično stanje, ko ni mogoče rušiti ničesar več, ko je svet raz-

rušen do konca, prav tako pa vsi odnosi v njem. Tega pa se dada tudi prva zave: »Nič nam ni sveto. Ne pripadamo nobenemu od gibanj, saj imajo vsa program, mi pa smo popolni nihilisti, pljujemo na vse, tudi na nas same. Naš simbol je odsotnost, vakuum, praznina, nič...« To stanje, ki je skrajni domet avantgard, je tisto stanje, v katerem komično preneha biti smešno.

Noč avantgard, stanje, ki ga opisuje dadaist Grosz, je zelo podobno stanju, v katerem se znajde ostareli pripovedovalec *Imena rože*, kar je še en dokaz, kako lahko iste besede pomenijo kar najbolj različne stvari. »Ostane mi le še molk. *O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et eloqui cum Deo!* Kmalu se bom združil s svojim začetkom in ne verjamem več, da je to Bog slave, o katerem so mi govorili opati mojega reda, ali radosti, kot so verjeli tedanji minoriti, morda niti usmiljenja. *Gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier...* Kmalu se bom podal v prostrano puščavo, popolnoma ravno in neizmerno, ki se ji zares verno srce preda blaženo. Pogreznil se bom v božanski mrak, v *neizrekljivo enost*, in v pogrezanju se bo izgubila vsaka enakost in vsaka neenakost in v breznu bo moj duh izgubil samega sebe in ne bo poznal ne enakega ne neenakega niti česar koli drugega: in pozabljene bodo vse razlike, v prvobitnem temelju bom, kjer ni bilo nikdar videti različnosti, v domačnosti, kjer ni nihče domač. Padel bom v molčečo in neobljudeno božanost, kjer ni niti dela niti podobe.« (IR 535)

Adson opiše idealno stanje, v katerem se znajde vsaka avantgarda oziroma stanje, v katerem se znajde besedilo, ki se polemično obrača proti besedi in proti vsem konvencijam. Adson se torej znajde v molku, iz katerega lahko Viljem vzklikne nekaj besed o Božjem razburjenju. Oba se najdeta v tisti noči, ki je skrajni domet avantgard, v breznu, ki pomeni noč avantgard in avantgardistov. »To je najlepša od vseh noči, noč bliskov. Dan je proti njej noč.« (Breton)

»*Incipit tragedia*, je zapisano na koncu tega sumljivo-nesumljivega dela: varujmo se!« (Nietzsche, *Vesela znanost*)

Nedosegljivi kraji in slast kratke groze

»Vse bolj smo prepričani, da obstaja določena točka duha, iz katere življenje in smrt, resnično in imaginarno, preteklost in prihodnost, izrazljivo in neizrazljivo, zgoraj in spodaj, nehajo biti nasprotja. Zaman bi iskali drugo pobudo za nadrealistično dejavnost kot je upanje, da bomo določili to točko.«

(Breton, *Manifest II*)

»Alica se je v hipu spustila za njim, ne da bi se bila sploh vprašala, kako pod milim nebom bo še kdaj prišla ven.«

(Carroll, *Alice v čudežni deželi*)

»Sam sebe trapiš, ker te bega
napak predstava, torej ne dojame
tvoj duh stvari, kot storil bi brez tega.
Nisi na zemlji, kot ti duh verjame,
a niti blisk z neba do tal ne seže
tak hitro, kot greš ti v njegove hrame.«

(Dante, Raj I, 88)

»Pot navzgor in pot navzdol je ena in ista.«

(Heraklit)

»Ostane mi samo molk.« (IR 535) Avantgarde, ko dosežejo svoj skrajni cilj, pristanejo v molku, in se samosesujejo, sesujejo sebe kot gibanje.

Ker pa moramo o stvareh, o katerih se ne da govoriti, govoriti vedno znova in na različne načine in ker živimo v času, ko naj bi o neizgovorljivem govorili po možnosti tako, da »Nepredstavljujega ne navedemo kot odsotne vsebine, forma pa še naprej nudi bralcu in gledalcu (...) snov v uteho in v užitek, (...) pač pa tako, da nepredstavljivo pokažemo v sami predstavitvi: tako, da se odrečemo utehi dobrih form, soglasju okusa, ki bi dovolil skupno čutiti nostalgijo po nemogočem; tako, da proizvedemo po novih predstavitvah, ne da bi pri tem uživali, temveč, da bi dali bolj čutiti, da obstaja nepredstavljivo. (...) Končno mora biti jasno, da ni naša dolžnost nuditi realnosti, temveč iznajti aluzijo na pojmljivo, ki ne more biti predstavljeno. (...)

Pričajmo o nepredstavljevem, poživimo spore, rešimo čast Imena.«

Z Lyotardom kot ščitom in Bretonom, ki je zapisal, da je »najbolj čudovito pri fantastičnem to, da ni več fantastičnega; obstaja le resnično«, kot alibijem, bomo obdelali tri Adsonove samostojne epizode in jih primerjali z eno samo Viljemovo izkušnjo. Primerjava je omogočena tudi s tem, da zgodbi obeh pristaneta v molku, ki je lahko različen molk.

Te tri Adsonove epizode so tista, v kateri med kontemplacijo portala s podobo poslednje sodbe iz *Razodetja* zasliši onstranski glas, ki mu naroči pisati o doživljajih, druga je erotična avantura v kuhinji, ki ima zaradi citatov iz *Visoke pesmi* in iz del srednjeveških mistikov možnost alegorične interpretacije, in tretja pot v podzemlje.

»Frater Viljem,« je dejal opat v spravljevem tonu, »človeku, ki je opisal mojega konja Brunella, ne da bi ga videl, in Adelmovo smrt, ne da bi o njej skoraj karkoli vedel, ne bo težko premišljevali o krajih, ki mu niso dostopni.« (IR 50)

Nepredstavljivo, tisto, kar se na tem svetu ne dogaja tako pogosto, da bi bilo izrazljivo z besedami, posebej še, če gre za izrazito protiverbalno izkušnjo, so ustvarjalci vseh časov oziroma ubesedovalci mitskega ubesedovali s potovanji in preskoki med sferami; vse od začetkov epike potujejo v tuje svetove vsi mogoči junaki in junakinje, od Ištar do Gilgameša, od Odiseja in junaka *Scipionovega sna* ter Eneja do Danteja, pa vse do junakov znastvene fantastike in Alice v novejšem času.

Podobna simbolika je simbolika fantastičnega potovanja, pri katerem se morajo junaki spoprijeti z raznovrstnimi nevarnostmi. Preden dosežejo končno srečo, morajo ubijati pošasti, se poročati s kraljičnami, odgovarjati na uganke, krasti dobro varovane čudežne predmete. Ta simbolika ustreza simboliki labirinta, kjer morajo junaki labirint razrešiti in, na primer, ubiti Minotavra, da dobijo obljubljeni oziroma iskani plen. Ta simbolika nastopa tudi v dveh cvetličnih romanih, v *Romanu o roži* in v Novalisovem *Heinrichu von Ofterdingenu*.

Ime rože združuje obe simboliki: Adson ima privide in sanje, ki vsebujejo to simboliko, njegov »dvig na nebo«, privid, v katerem »vidi vrata, odprta v nebo«, ko mu glas, dvoumen kot sfingin (-iz ust mu je gledal meč z dvema reziloma-), ukaže pisati knjigo, njegovo videnje »veselega pekla« ter avantura v kuhinji, kjer gleda slike iz *Apokalipse* in ne loči Vlačuge in Device, dokler v njem ne »izgine budna zmožnost razločevanja, prav ta pa je (...) znak zanosnega pogreznjenja v prepađe enosti,« ustrezajo Viljemovemu kroženju okoli srčike labirinta, sobe za ogledalom.

Tovrstna simbolika je posebej izrazita v žanrih, ki so polemično usmerjeni na prevladujoče resnice dobe, na primer v žanrih smešno-resnega, v menipejski satiri in sokratovskem dialogu, v žanrih, ki izkoriščajo stanja prehoda za relativizacijo oziroma ponovno preverjanje in vzpostavljanje etabliranih resnic. V teh žanrih, ki pa niso povsem izumrli, ampak so v romanih, v katerih osebe še niso ali pa niso več nosilci akcije, ki je značilna za novoveške subjekte, ponovno zaživel, to pa od Vonneguta in Dostojevskega do Eca, in v nekaterih filmih in dramskih besedilih, za katere je značilno, da se akcija izteče v nič ali pa v ljubezen za nič.

Tri Adsonove samostojne epizode so samo tri različne ubeseditve tistega, kar se zgodi Viljemu, ko prodre v sobo za ogledalom, in razreši labirint, katerega rešitev je »metafizično vprašanje«. Srčika labirinta, prostor na drugi strani ogledala, kjer imajo dogodki dvoumen in ambivalenten pomen, je točka prehoda, osišče, ali pa luknja z drogom, ki omogoča hitro spuščanje gasilcev v primeru požara, da jim ni treba hoditi po stopnicah, kot jo vidimo v ameriških gasilskih filmih. Prehod iz enega nivoja v drugega je najbolj čudovito, če ne štejemo avtorjev znanstvene fantastike, opisal Dante v svoji *Komediji*, kjer časovna logika sveta ni logika linearnosti časa, ampak čista simultanost oziroma soobstoj

vsega v večnosti; dogodki se kljub temu, da so pripovedovani v času, nanašajo na en sam trenutek.

Eco povzame Dantejev model prikazovanja problemov in navzkrižij dobe v enem samem časovnem odseku, na enem samem kraju, hkrati pa z izbiro motivov, situacij, oseb in zrcaljenjem ter odbijanjem citiranih besedil in besedil, na katera aludira, prikaže te probleme kot stalnico razvoja zahoda, pokaže njihovo nadčasnost. Poleg tega vplete, direktno ali pa tako, da poišče v zgodovini predhodnike določenega načina mišljenja, pa tudi s citiranjem sodobnih mislecev, v svojo pripoved vso dosedanjo teorijo, od srednjeveške, ki temelji na takrat poznani antični, vse do sodobne. Temu teoretskemu cvetoberu postavi nasproti knjigo, ki naj bi s tem, ko bi povzročila tisto predteoretsko grozo, ki je danes pod gotovostjo teorije prikrita, zmanjševala moč in potrebnost teorije.

Z zoperstavljanjem velikega števila interpretacij, ki jih lahko »zgodovinsko« poimenujemo kot srednjeveško, renesančno in poznonovoveško ali pa »literarnozgodovinsko« kot simbolistično, avantgardno in po-avantgardno, če se omejimo na zgolj tri od mogočih, vsako interpretacijo, njeno dokončnost in zadostnost, spodbija z ostalimi, obrača eno proti drugi in s tem dopolnjuje vsako od njih. Takšen molk povzročajoči eklekticizem naj bi povzročil dvom v pravilnost katerekoli od njih.

*»Zdaj gledamo kakor v ogledalu,
takrat pa iz obličja v obličje.«*

(I Kor 13, 12)

*»Že v naslednjem trenutku je Alice prodrla skozi
ogledalo in skočila v Ogledalno sobo.«*

(Carrol, Skozi ogledalo in kaj je Alice tam našla)

Prodor za ogledalo, vstop v sobo za ogledalom, je prodor za videz, za podobo, za razum, v za-um. Ogledalo je že od nekdaj metafora razuma, tako tudi pri Jungu, kjer je razum podobno kot podoba v ogledalu, kot našo podobo odbijajoče ogledalo, entiteta, »ki misli in nas poskuša neprestano pripraviti na identifikacijo z njeno percepcijo«. Soba za ogledalom je najbolj tipičen primer prostora, ki omogoča »gasilski« prehod, tako značilen za mit, za obdobje pred dominacijo logosa, ki se pogosto pojavlja tudi v sodobni popularni produkciji in kulturi.

Prodor za ogledalo je izkušnja, ki hkrati vsebuje vse podobne transpersonalne pojave, spust in dvig v drugo sfero oziroma pomiritev, spoj dveh nasprotnih principov, tako značilen za alkemijsko simboliko. Tri samostojne Adsonove epizode so podrejene Viljemovi, ki omogoča razumevanje vsake izmed njih. Vse interpretacije *Imena rože*

imajo zato osišče, točko, v kateri so pripete druga na drugo, vse morajo pripeljati v to isto točko in se potem spet raziti. Ta točka pa je zelo dvoumen zadnji Viljemov pogovor z Adsonom, njune zadnje izgovorjene besede, zapisane v knjigi, preden se pripovedovalčeva pozornost ne vrne k pripovedovalcu. Viljem hoče Adsonu posredovati izkušnjo ‚praga‘, a ostane nerazumljen.

Avtorji del s podobnimi sporočili se zatekajo k pravljicam, k znanstveni fantastiki, k alegoričnim romanom, kot je Novalisov ali pa *Roman o vrtnici*, h komedijam, kakršno je napisal Dante, ali pa v tisto čudno mešanico mitskega, pravljичnega in fantastičnega, kakršno uporabljajo Carroll, Clarke, Vonnegut, King in Asimov med pisatelji ter režiserji Gilliam, Leone, Tarkovski, Spielberg, Russel, ki se v napol pravljичni maniri ukvarjajo s problemom prehoda.

SmeH v prekucnjem svetu

*„Svet se zdaj smeji, razstrti so zastori groze,
čas je za svadbo teme in svetlobe.“*

(Nietzsche, *S planin visokih*)

Avantgarde, prekucuška gibanja, se na cilju samosesujejo. Hkrati pa postane njihov odnos do zgodovine, ki jo rušijo tudi zato, da bi bila sedanost bolj živa, ker hočejo pri naslovljencu povzročiti krizo, ki bi pomenila prekinitev z njegovo individualno preteklostjo in uzrtje sedanosti, ambivalenten, dvoumen, celo pieteten. Kljub temu pa zgodovino jemljejo kot snov, postane jim razpoložljiva kot material, to pa še vedno s prevratnim namenom, saj zgodovino preoblikujejo, reinterpretirajo, iščejo njene zakrite in nerealizirane možnosti. S tem prispela in čakajoča garda postavlja bralca v položaj, v katerem se je v preteklosti izoblikovala današnja podoba sveta, njegova percepcija.

S predstavitevjo bralca v situacijo, v kateri se je določal tudi njegov način mišljenja, lahko ravno z relativizacijo zmagovite, močnejše struje zanika nujnost posledic njene zmage, s tem pa tudi identifikacije z njo. Povedano drugače, razlika med zgodovinskimi avantgardami in njihovimi nasledniki je ta, da prvi uničujejo in zgolj uničujejo zgodovino, ustvarjajo tisto vrnitev na konec oziroma začetek, v kateri je svet sprevržen, prekucnjen na glavo, takšen kot je bil pred pojavom hierarhij vseh vrst, pred njegovim ujetjem v odnose, za katere se je vedno znova izkazalo, da so nesodobni, nepravilni, da pačijo podobo sveta in onemogočajo spoznanje njegove prave resnice. Ko pa dosežejo to prekucnjeno stanje, se njihov način delovanja spremeni, saj je uničevanje hierarhije in borba proti njej, ko ta ne obstaja več, prav tako nepotrebna in nesmiselna kot zmaga vojske po dokončni zmagi, kakršno pozna tudi novejša slovenska zgodovina. Uni-

čenje zgodovine povzroči do nje pieteten odnos, isto naj bi se zgodilo s premaganim sovražnikom. Namesto uničevanja preteklosti, ki jo avantgarde odpravijo, njihovi nasledniki to preteklost reinterpretirajo tako, da kažejo na vzporednost tokov in poti, na prisotnost zakritih in premaganih rešitev, na enakovrednost poti, ki pa se izkaže le v primeru, če stojimo na križišču še pred odločitvijo in pred vedenjem o cilju in poteku poti. Vrnitev v točko pred odločitvijo povzroči uvid alternative, hkrati pa s stališča, ki že ima izkušnjo prehojene poti, prizna nujnost prehojene poti in možnost neidentitete z njo.

Eco »odkrije« drugič del *Poetike* in s tem obudi tradicijo četrtega teksta v dramski tetralogiji, hkrati postavi teorijo prevratne umetnosti v sam temelj teorije o umetnosti, ki je zaznamovala vsa dosedanja razmišljanja o predmetu, »odkrije« teoretsko besedilo, ki kaže na možnost obstoja umetnosti v času po spoznanju nezmožnosti njene novoveške inačice. S spori o revnosti meniških redov, ki se vlečejo od institucionalizacije Cerkve, od sporov med pravovernimi in gnostiki, prikaže primer manipulacije s preteklostjo in prihodnostjo, ki jo izvajajo tisti, ki ju vzamejo v zakup in v njunem imenu onemogočajo svobodno izbiro razvoja. Ta nadčasovnost problema pa je seveda prisotna tudi danes, zato so ti spori res (lahko tudi) včerajšnji spori med novo in staro levico. S prikazom nezadostnosti racionalizma, ki ga položi v poznosrednjeveškega junaka, prikaže to smer kot slepo ulico, ki pa jo šele pred zidom spoznamo kot tako. S sprevrženjem srednjeveškega transcendentalizma, ki je izrazito teocentrično, v stanje različno od tega, omogoči tisto pojmovanje Boga, ki je hkrati izstop iz metafizike, kot ga je opisal Pirjevec, pa še kdo.

»Zaratustrin smeh je skrivnosten; ne zaradi radosti niti zaradi bolečine, morda zaradi osuplosti.«

(P. A. Rovatti)

»Smeh, osvobojen strahu, pomešan s sočutjem, postane nasmeh.«⁸

V prekucnjenem svetu, v svetu brez hierarhije in navpičnice, kjer zaradi bližine in enakovrednosti stvari in ljudi, zaradi odsotnosti tistih mehanizmov, ki povzročajo strah, postane satirični smeh nasmeh, smejoči ni več izvzet kot objekt smeha. Smeh postane razumevajoč, sočuten, njegova ost je uperjena zgolj na trdne in toge pojave, ki jih s svojim drugačnim videnjem mehča, omogoča drugačno, alternativno videnje pojavov, z zoperstavljanjem svoje smešne resnice dopolnjuje resnico in jo mehča kot ujeto, dokončno.

⁸ Umberto Eco, *The Frames of Comic «Freedom»*, v: Umberto Eco, Monica Rector, V. V. Ivanov: *Carnival!*, Berlin, Amsterdam, New York 1985.

Ravno tako še spremeni delovanje avantgarde, ki je zdaj prispela ne-več-garda. Ta zaradi doseženega stanja, v katerega prispe v noči avantgard, pa tudi zaradi zanikanja sposobnosti jezika, da bi posredoval nekonvencionalne vsebine, pristane v molku. Vsako nadaljnje delovanje je delovanje iz molka, vsako govorjenje govorjenje iz molka o molku, jezik, ki ga uporablja, je jezik z 'one strani tišine'. Delovanje nadaljevalcev avantgarde je torej *ezoterično*, je delovanje od znotraj navzven, ravno ta ezoteričnost pa opravičuje vstop v popularni žanr in njegovo podreditev. Ravno dela z dodatkom, z ostjo tam, kjer je ne bi pričakovali, so lahko populistična in se na videz lahko odrečejo kvaliteti, ki presega obrtniško. Ravno obrtniškost in poznavanje mehanizmov, na katere konzumenti padajo, pa omogoči tovrstni produkciji velik uspeh in širok krog delovanja in učinkovanja.

Delovanje tovrstne produkcije postane podobno delovanju »smešno-resnih« žanrov, pozabljene in ponovno odkrite oblike polumetniškega delovanja, kot se je pojavljala do konca renesanse in se ponovno pojavi pri Dostojevskem in pri celi vrsti sodobnih avtorjev. »Smešno-resni« žanri imajo do predmeta, ki ga obravnavajo, *dvoumen, ambivalenten odnos*, hkrati rušijo in vzpostavljajo, do snovi imajo negativen in pritrjevalen odnos. Značilno je, da pride do pojava in razbohotenja teh žanrov vedno takrat, ko je svet »postavljen na glavo«, ko je »narobe svet«, »ko je svet *komedija*, v kateri je svet (...) postavljen na glavo, kot *karneval*, (...) kjer gre navidez vse narobe, (...) kjer ne veš več, kje je zgoraj in kje je spodaj, kje smrt in kje življenje, ko podvomiš o tistem, česar so te v življenju učili«. (IR 472) Tak svet pa je svet *karnevala*, kjer je vsaka stvar relativizirana, kjer je vse trdno in togo predmet smeha, karnevala kot posebnega načina sprevačanja vlog in odnosov, za katere sicer mislimo, da so nujni in edino mogoči. Karneval povzroči zamajanje in sprevrnjenje vsakodnevnih odnosov in vlog v njihovo nasprotje, pokaže na njihovo poljubnost in podvomi v njihovo nujnost. Stvari sprevača v njihovo nasprotje, kaže jih drugače, kot naj bi bile, obrača perspektive, s tem pa kaže drugo možno resnico, karnevalsko resnico sveta. Ravno prevrat nečesa v njegovo nasprotje pa omogoči spoznanje tiste kvalitete, ki je osnova kvantitativnega razlikovanja, kvalitete, ki je skupna obema ekstremoma.

»Presegli smo noč. Naš trud je poplačan in naša je luč.«

(Laibach)

»Smešno-resni« žanri so posledica strategije tistega dela sodobne umetniške produkcije, ki ne more imeti zgolj rušilnega odnosa do predmeta, s katerim se ukvarja, saj bi bila takšna dejavnost le ponavljanje obrabljenih obrazcev. Takšno delovanje je nepotrebno in neučinkovito, do krize ne more pripraviti nikogar več, saj imamo proti

takšnim motnjam dovolj debelo zaščitno skorjo, poleg tega pa smo se na agresivne in zgolj zanikovalne provokacije do te mere navadili, da jih ne prepoznamo več ali pa nanje ne reagiramo, ker niso usmerjene na nas, ampak na druge, na tiste nekje drugje. Ko prebiramo udarne avantgardne manifeste, ti niso usmerjeni proti nam in našemu udobnemu življenju, ampak proti meščanstvu med obema vojnama ali pa proti imperialistom, potrošnikom, proti konzumentom kulture, skratka, vedno proti nam različnim. Zanikovalno delovanje umetnostne prakse, podobno kot satirični smeh, ni usmerjen na nas, zato ne deluje.

Umetnostna produkcija, ki ima še vedno namen učinkovati na konzumenta, si izmisli nove načine delovanja. Spust v trivialne žanre, proizvajanje populističnih del, ki se »izmaknejo«, dvoumno prikazovanje stvari, kar povzroči nelagodje, razvijanje pripovedne tehnike, ki z veliko interpretabilnostjo, z mnogopomenskimi situacijami, povzroči iskanje in tuhtanje, torej krizo.

»Smešno-resni« žanri omogočajo prikaz alternativnih, obrobnih, marginalnih rešitev. »Pisani karneval«, tisto, kar je na literarnem področju predstavljalo karneval, so bili zapiski na robovih rokopisov, *marginalije*. To je bilo mesto, kjer so prepisovalci in ilustratorji rušili in relativizirali resnice, ki so jih prepisovali ali ilustrirali v središču lista. *Karneval je vedno omejen*; pravi karneval časovno, na papirju pa na obrobje lista, saj je narobe svet mogoč le, če je dovolj jasno, kakšen je pravi svet, norca lahko kronajo za kralja in kralja opremijo v norčevsko opravo le tam, kjer je razlika med norcem in kraljem jasna. Karneval lahko ruši hierarhijo le tam, kjer ta obstaja.

Namen karnevala je emancipacija obrobnih, marginalnih (tudi socialno) pojavov, »sprevrženih« vedenj, kar pa lahko traja le kratek čas. Kot tak je karneval na nek način *potrditev zakona*, ki je ovržen, res pa je zakon lažje prenašati, če obstaja, čeprav kratkotrajna, možnost prekucenja. Kot potrditev zakona se zdi karneval, omejen seveda, in prezrt s strani elite, celo Jorgeju dopustna zadeva. Nedopustno pa se mu zdi karnevalsko prekucenje, ki bi bilo teoretsko argumentirano, saj bi »tisti hip, ko bi Filozofova beseda opravičila *obrobne* igre neurejene domišljije, takrat bi to, kar je na robu, zares *planilo v središče in izgubila bi se vsaka sled središča*.« Jorgeju ni toliko važno to, kaj je v središču, kot to, da središče obstaja, saj s tem obrobne stvari ostajajo obrobne in središčne središčne. Danes, ko je vprašanje središča središčno vprašanje, je jasno, da pomeni izguba središča in vdor marginalnega, na rob potisnjenega, nujnost, nevarnost in možnost.

Pomembna lastnost »smešno-resnih« žanrov je njihovo brisanje razlik med zvrstmi, saj si lahko prilagodijo katerokoli zvrst ali literarno vrsto, prav vsako si lahko tudi podredijo. Poleg tega je tradicija »smešno-resnega« *predliterarna*, iz karnevalske tradicije pobrani dialogi predstavljajo začetke zahodne proze, tudi najbolj popularne

zvrsti, romana. Karneval predstavlja temelj dramske umetnosti, tako komedije kot tragedije. Umetniška produkcija se lahko po smrti umetnosti vrne v tiste temelje, iz katerih je umetnost izšla in kamor se morda vrača.

In nazadnje, za sodobno umetniško produkcijo je značilen poskus združitve nasprotnih pristopov k umetnosti, ezoteričnosti in populističnosti, visoke in trivialne literature, smešnega in vzvišenega, svetega in profanega, zabavnosti in sporočilnosti, realističnosti in fantastike. Opazimo lahko, da je na delu podobna tehnika, kot jo je uporabljala avantgarda v svojih delih. Kolaž kot združitev kar najbolj različnih, nasprotnih elementov, učinkuje tako, da zmanjšuje razlike med elementi z njihovim sopostavljanjem. *Moč in učinkovitost sta toliko velika, kot je velika razlika med uporabljenimi elementi.* Namen kolaža je enak namenu avantgarde; zmanjševati razlike, jih ukinjati, povzročiti, da bi se stvari sprevrgle v svoje nasprotje, da bi se pokazala druga možnost. Če verjamemo Bahtinu⁹ in Ivanovu,¹⁰ je namen karnevala s pomočjo sprevernjenja doseči tisto stanje, v katerem izginejo razlike, na primer s travestijo moških v ženske obuditi spomin na praandrogina; karneval naj bi ravno z odkritjem druge možnosti omogočil spoj obeh možnosti, združitev nasprotnih principov, poroko nasprotij, kot bi temu rekli alkemisti ali Breton.

»Ko od dveh napravite eno, ko bo zgoraj kakor spodaj, (...) takrat pridete v Kraljestvo.«

(Tomaž)

Karneval, procesije v čast Izidi, kasneje Dionizu in Saturnu, bogu zlate dobe človeštva, je vplival na začetke književnosti. Tudi kasneje, ko je ta že imela svojo teorijo, je iz ljudske kulture smeha prodiral v literarne vrste in zvrsti ter povzročal njihovo nižanje, estetsko prevrednotenje ter spust visokega. Ta vpliv je močan v antiki, srednjem veku in renesansi, v novoveški umetnosti pa oslabi in se pojavi v času atentata nanjo oziroma v času napovedi njenega konca. Teoretik, ki je opazil tak razvoj, je bil Bahtin in njegova dela služijo kot temelj vsakega pisanja o predmetu. Teoriji »smešno-resnih« žanrov in karnevala sploh, kot se pojavlja v tem besedilu, je več kot samo osnova, zato so odsotni običajni znaki, ki označujejo navedek.

Karnevalski smeh je spremljevalec vseh obredov, njihova druga in izkrivljena podoba, dopolnilo in alternativa. Vsi antični, srednje-

⁹ Mihail Bahtin: *Teorija romana, izbrane razprave*, Ljubljana 1982, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd 1967, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978.

¹⁰ V. V. Ivanov, *The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites*, v: *Carnival!*, glej op. 8.

veški in renesančni obredi so imeli smešnega dvojnika; ob kronanju kralja so kronali še norca, na karnevalu so kronali norca za kralja, ob prihodih zmagovitih čet so se norčevali iz njihovega junaštva in miroljubnosti, ob prihodu vojskovodij z miroljubnega pohoda so pod slavnostnim odrom uprizarjali prodajo orožja. Takšen je bil tudi obredni pogrebni smeh, s katerim so se pogrebci z nasmehom poslavljali od pokojnika, velikonočni in božični smeh, ki sta se dogajala v cerkvah; tako so duhovniki pripovedovali šale in vesele anekdote ob velikonočnih pridigah, ob božičnih praznikih pa so prepevali vesele posvetne pesmi, »celo z uličnimi motivi«. Obstajali so tudi prazniki norcev in oslovski prazniki, ki so obujali spomin na Marijin beg s Kristusom na oslu v Egipt, a s to posebnostjo, da je veljalo največ pozornosti oslu. Obstajal je celo nekakšen karneval znotraj Cerkve, to so bili frančiškani, ki so se sami imenovali »ioculatores Domini«, Gospodovi šaljivci. Posebno močna je bila parodična literatura, ki ima iste korenine kot opisani pojavi. »Parodia sacra«, teksti, ki so smešili svete obrede in besedila, so bili redni spremljevalec vsakega besedila in obreda. Med najpomembnejše tovrstne spise sodi Kiprijanova večerja, ki prikazuje svetopisemske osebe pri požrtiji, *simposionu*, potem pijanski in hazarderski evangeliji, *Joca monachorum*, parodije skoraj vseh molitev, itd.

Karnevalski smeh je Bahtin opredelil kot obči, torej lasten vsem, ljudski, saj pripada vsem, celemu svetu, *univerzalen*, usmerjen na vse in na vsakogar, cel svet je predstavljen kot smešen, gledan je skozi posebno smešno optiko in se kaže kot veselo relativen, in *ambivalenten*, hkrati negira in potrjuje, zasmehuje in priznava, ruši in vzpostavlja, ubija in obuja od mrtvih, pokopava in ponovno rojeva, psuje in blagoslavlja, uničuje in obnavlja. Tak smeh ne postavlja smejočega nad pojave, kot to počne satirični smeh, ki zgolj negira tisto, čemur se smeji, s tem pa razbija celost sveta, saj smejočega izključuje iz samega pojava. Ambivalenten smeh je konstitutiven, saj pojave približuje, z zanikanjem in ponovno pritrditvijo pa kaže na nedovršenost, stalno spreminjanje, vseprisotno umiranje in porojevanje, protejsko spreminjanje oblik, levitev novega izpod oklepa starega, kaže na relativnost vsega in je protisistemsko usmerjen na vsak poskus zadržanja vedno zmuzljive resnice.

»Kaj dela Bog ves ljubi dan? Bog rojeva.«

(Eckhart)

Karnevalski smeh je ritualni smeh in kot tak vedno *reakcija na zaostritve*, krize, mejna obdobja, prehode, prekinitve v življenju božanstva, krize v aktivnosti sonca (solsticij), v življenju človeka (pogrebni smeh), sveta in dobe, ko se ta stara in mora odstopiti mesto novemu. Kot tak je usmerjen na preživelo, obrabljeno, odsluženo (ob-

last, letni čas, življenje, hierarhijo, božanstvo), to staro zasmehuje in zahteva umik preživelega. S tem napravi obstoječ svet tuj, stanje, ki se je zdelo samoumevno in lastno temu svetu, razpade, hkrati s tem pa omogoči zamenjavo z novim, poboljšanje in ponovno definiranje. Karnevalski smeh povzroči relativnost vsega in omili šok ob njenem nastopu, s tem pa ta relativnost postane vesela relativnost. Hkrati krizo povzroča in se ji smeji, jo s tem presega in omogoča rojstvo novega, ponovno rojstvo (renesanso); namen smeha je prav ta, da izraža protislovnost in dvoumno polnost življenja tako, da vključuje v sebe negacijo, propad in uničenje kot neizbežen del, ki se ga ne da ločiti od potrjevanja, od prerojevanja. V smrti je prisotno rojstvo, ob rojstvu smrt, ob kronanju revolucija, celo ob revoluciji kronanje. Karneval je način gledanja na svet, ki spozna čas kot vseuničujočo in hkrati vseobnavljajočo silo.

Karnevalski smeh osvobaja strahu pred vsem visokim, posvečenim in prepovedanim, pred vsem, kar je strašnejše od zemeljskega, pred smrtjo, pred zapovedmi avtoritet, pred kakršnokoli avtoriteto. Smeh pa ne osvobaja le zunanje avtoritete, hierarhije in cenzure, pač pa tudi strahu pred notranjim cenzorjem, pred v tisočletjih privzgojenim strahom pred preteklostjo, oblastjo, pred notranjo nujnostjo in pred sencami. Z osvobajanjem strahu smeh odpira oči za novo in prihodnje, pa tudi za preteklo. Takšno delovanje smeha je podobno delovanju grotesknega, kot se pojavlja v času pred novim vekom in v sodobnosti, na primer pri Ecu.

Posebno vlogo v karnevalu ima njegov zaključni dogodek, karnevalski ogenj, pogosto spremljan z grožnjami s smrtjo, s kletvami, ki kažejo na globoko ambivalenten odnos do smrti; združitev kletve in pohvale, grožnje in laskanja je opisal Goethe po obisku karnevala v Italiji.¹¹ Poleg tega ima karnevalski ogenj tisto vseuničujočo in vseobnavljajočo funkcijo, kakršno ima od požigalništva naprej. Pepel pomeni gnojilo, pogorišče starega omogoča vznik novega, namesto drevja zraste pšenica, iz rude nastane kovina. Ogenj pomeni uničenje starega in vznik novega, smrt in vstajenje, obnovitev svetosti.

»Iz umetnine je kaj lahko napraviti predmet smeha, če jo postavimo z glavo navzdol.« (IR 94)

Prav tako ambivalenten in dvoumen, kot je karnevalski smeh, je tudi antični, srednjeveški in renesančni odnos do tuje besede, citata, do predhodnih besedil, do predelave del visoke umetnosti, cerkvenih be-

¹¹ Goethe, *Sagt ek niemand*: Und solang du das nicht hast,
Dieses stirb und werde,
Bist du nur ein trüber Gast
auf der dunklen Erde.

sedil, svetih spisov. V tem času je meja med dobronamernim, pritrjevalnim citiranjem in ironičnim, parodičnim, prevratnim povzemanjem težko določljiva, največkrat pa namerno zabrisana. Podobno, kot je imel vsak dogodek svojega dvojnika, ki je prikazoval njegovo drugo plat, je imelo vsako pomembnejše besedilo svojo znižano inačico. Odnos tega do besedila, ki ga povzema, pa ni enoznačen, tako da je težko določiti, ali je odnos spoštljiv ali parodično-travestijski in do kam seže parodična ost.

Parodije, znižane predelave besedil, pa niso veljale le za napad na besedilo, ampak kvečjemu za njegovo dopolnitev. Značilno je, da so nekatere predelave Homerjevih epov pripisali samemu Homerju, da je bila komedija nujen sestavni del dramske tetralogije, ki je s svoje posebne točke gledišča parodirala in dopolnjevala tragedijo kot zvrst, njen jezik in stil ter tragičnost njenih dejanj, ali pa lastnosti epskih in tragičnih junakov, karikirane do meje spoznavnosti. Pogosta motiva sta bila Odisej, ki se naredi norega, da mu ne bi bilo treba v vojsko, ali pa Heraklej kot pretepač, požeruh in pijanec.

Podobno dvoumen je tudi odnos *Koislinianskega traktata* do prvega dela *Poetike* in *Kiprijanove večerje*, svetopisemske karnevalizirane požrtije, do *Biblije*. *Koislinianski traktat* je lahko parodija ali pa teorija parodije.

Še manj jasen je odnos *Kiprijanove večerje*, ki je »*pileata Biblia*«, dela, v katerem so koščki *Svetega pisma* odkrušeni in ponovno sestavljeni tako, da se spremenijo v saturnalijske, prav tako kot Adsonovo videnje, v katerem *Večerja* nastopa. To delo lahko deluje parodično samo poznavalcu *Svetega pisma*. Različni avtorji pripisujejo *Večerji* različni pomen in vlogo, od tega, da je delo pripomoček za učenje poganov, ki naj bi si v smešni obliki lažje zapomnili vsebino *Svetega pisma*, do tistih, ki mislijo, da je to ena ostrejših parodičnih travestij, »*parodia sacra*«. Tisti poznavalci, ki se strinjajo v parodični naravi dela, se razhajajo v stopnji parodičnosti. Dejstvo je, da je bilo besedilo v 9. stoletju predelano v verze, to pa je storil zadržt fuldski opat Hrabanus Maurus. Od takrat naprej so ga do konca renesanse brali v samostanskih šolah in ga uprizarjali med velikonočnimi prazniki.

Podobno dvoumen kot odnos med tekstem in njegovo predelavo je tudi odnos do navedka, citata. Pri prevzemanju večjih ali manjših delov predhodnih besedil prihaja vedno do dialogiziranja, do desemantizacije in resemantizacije, v citatu se prav tako kot v parodiji križata namen citiranega avtorja in pomenski premik citirajočega avtorja. Poleg tega se prepletata in križata dva načina mišljenja, dva govorna subjekta, kar pripelje do *dialoške organizacije dela*. Jeziki, ki se v njem križajo, so v takšnem vzajemnem odnosu kot replike v dialogu, kar omogoči medsebojno osvetljevanje idej, ideologij, stilov, pobijanje enih in porojevanje drugih. Ravno ta postopek, sopostavljanje in zoperstavljanje različnih sinkretičnih elementov in dvoumna citacija

ključnih tekstov iz zgodovine literature, mešanje izvenumetnostnih citatov, torej citatov, ki nastajajo v različnih umetnostnih panogah, kot so na primer citati iz arhitekture, kiparstva in slikarstva ter filma v literaturi, pa je značilen postopek sodobne umetniške in zabavne produkcije. To je mogoče zaradi dekadentnega vzdušja poznih obdobj, hkrati pa se v tem kaže dvoumen odnos do preteklosti. Poudarjanje citacije in navezava besedil na predhodna besedila je mogoče tudi zato, ker je modernost kot osmišljeno gibanje naprej, v krizi, s tem pa tudi zahteva po izvornosti, novosti, izvornosti kot apriorni kvaliteti. Konec je tudi zahtev modernosti po prekinitvi s preteklostjo, po radikalnem obračunu z minulim, kar omogoči drugačen odnos do minule književnosti, vzpostavitev dialoga z njo. Ker je v času modernosti novost sama po sebi pozitivno opredeljena, ta pa predpostavlja prekinitve s preteklim, do dialoškega odnosa med citiranim in citirajočim besedilom ne more priti. Oživitev dialoške umetnosti je na literarnem področju primer tistega premika, ki se kaže na področju mišljenja že nekaj časa. Poudarjanje pluralizma pogledov, zahteva po dialogu, odprtost do drugega, so tiste značilnosti sodobnega mišljenja, ki nastopi ne s *koncem*, temveč z *izstopom iz metafizike*, te iste lastnosti pa se kažejo tudi v umetnostni produkciji po koncu umetnosti.

Za tisto produkcijo, ki bi hotela emancipirati mehke rešitve, so najbolj zanimivi *prehodi*, tisti trenutki, ko je zmagala trda različica nad mehko, ko je iz mitosa nastal logos, ko je iz obrednega nastala umetnost, ko je iz mišljenja nastala metafizika. Roman, ki bi hotel podvomiti v svojo formo in jo ponovno preveriti, opraviti nanjo dokončen atentat ali pa jo ponovno ustoličiti, ali pa vsaj pokazati na njene prezrte možnosti, bi se moral spustiti do njenega izvora, ali pa pokazati na njen konec. Roman, ki pristane v molku, tistem molku, v katerem ne pristane tako radikalno niti poezija, je *roman na prehodu iz konca v začetek*, je torej roman, ki redefinira samega sebe. Takšen roman nujno preverja svojo predzgodovino in svoje prezrte možnosti in tiste, ki jih potrebuje, ponovno oživi. Če v *Imenu rože* zasledimo tiste žanrske karakteristike, ki so značilne za same začetke evropske proze, hkrati pa tisto mešanico, iz katere se je kasneje razvila nepomirljiva razlika med tragičnim in komičnim, je to mogoče zato, ker roman, ki razbija določen tip in način umetnosti, *mora* odkriti prezrte možnosti. Druga možnost je hotena vrnitev na angažirane začetke proze, v temelj, iz katerega je vzniknila, torej k menipejski satiri in sokratovskemu dialogu, k žanroma, ki sta dolgo ohranila ljudsko karnevalsko dialoškost in vplivala na 'umetnost' vse do začetkov novega veka.

Dvojica učitelj-učenec, junak-pripovedovalec, učenik-priča, se pojavi že v začetkih proze, v sokratovskem dialogu in menipejski satiri, dveh biografskih smešno-resnih žanrih. Oba imata isti namen: prikazovati zmote ljudi, relativizirati veljavnost (ene same vladajoče)

resnice, iskati alternative, preverjati okostenela in toga prepričanja, ki se vlečejo iz preteklosti in dušijo sedanost, ter jih nadomeščati s prožnejšimi, novejšimi.

Poleg provociranja resnice z zoperstavljanjem različnih mnenj imata žanra še nekaj skupnih lastnosti. Prva je ta, da v obeh nastopajo *ideologi*, prvič v zgodovini zahodne literature. Druga značilnost je ta, da oba žanra prikazujeta sedanost; tudi takrat, ko se zgodba dogaja v preteklosti, je ta ne le gledana s točke sodobnosti, torej *brez epske distance*, poleg tega pa so različni deli preteklosti *združeni*, to pa tako, da je povsem razvidno, da je šele sedanost tista točka, ki jih lahko združi. Za oba žanra je značilno, da popisujeta pogovore oseb, ki zaradi časovne razlike ne bi mogli občevati, da postavljata drugega ob drugega več različnih segmentov preteklosti. *Avtorja, bralca in junake postavlja na isto vrednostno-časovno raven*, kjer postanejo vsi možni znanci in sodobniki. Ta postopek je upravičen z zoperstavljanjem različnih mišljenj in ideologij, sedanjih in preteklih, in njihovo razkritje kot nezadostnih, delnih in zavajajočih. Podobno kuharski je tudi Ecov odnos; v isti lonc (ogenj) vrže Aristotela, srednjeveške teologe, pravoverne in heretike, take, ki trdijo, da se Boga ne da spoznati, in tiste, ki »trdijo, da je spoznanje sam Bog«, Wittgensteina, Ochama, Eckharta, Visoko pesem, vzbuja aluzije na klasike detektivskega romana, Doylea, Poea, Shakespearea, Voltaira, srednjeveške mistike, znanstvenike, Tomaža Akvinskega, Janeza in Alana iz Lilla.

Oba žanra izrabljata situacijo, ki je mejna, prehodna, torej taka, da ovrže dotakratne hipoteze, da zruši vse filozofske ideje, resnice, katerih zastopnik je filozof-modrec. Situacija ga ne preverja kot značaj, kot osebo, pač pa *kot idejo*, resnico, zato predvsem pri menipejski satiri lahko govorimo o pustolovščini ideje in ne junaka. Takšna situacija je v menipejski satiri spust v podzemlje, dvig na nebo (Olimp), pri sokratovskem dialogu pa »*dialog na pragu*«, pogovor v izredni situaciji, na pragu, ki loči življenje od smrti. Ravno ta situacija očisti besedo vsakega avtomatizma, leporečja, indirektnosti, in odpira 'besedo iz globine'. Ta dialog je bil pogost v vseh obdobjih do renesanse. V *Imenu rože* je tak zadnji dialog, ki pripelje Viljemovo zgovornost v molk.

Sokratovski dialog je seveda *memoarski žanr*, spomini na učiteljeve pogovore, ki so porodničarsko vlekli iz sogovornikov njihove temne misli in jih osvetljevali z lučjo razuma, so tipična spominska vrst. Sokrat pa v njih *ne nastopa* kot govornik, predavatelj (to se zgodi šele v Platonovi varianti dialoga), pač pa resnico dialoško išče v pogovorih, stavlja besedo besedi. Iz povedanega je razvidno, da so zaradi biograf-ske narave pripovedi o Viljemovih dogodkih in njegovega mehkega, v katerih postavlja svojo besedo ob sogovornikovo, zvodniško nadialoškega odnosa do sogovornikov in do resnice, ki se znova in znova porojeva med govorečimi, ter zaradi karakteristik dela, na primer

dialoga na pragu, mešanja različnih izsekov preteklosti in njihovo zoperstavljanje, kot ga omogoča sodobnost, odnos do citatov ter Viljemov neprestan dvom in dvoumnost tiste lastnosti, ki poleg smeha *Ime rože* najbolj približajo tradiciji »smešno-resnega« in njenim žanrom. Najbolj izraziti primeri sokratovega babištva so v *Imenu rože* pogovor z opatom o bogastvu, z Ubertinom o herezijah in o meji, ki loči svetnike od heretikov, na kateri je Ubertin kot mistik prav gotovo neprestano bil, prav tako, kot je opatu pretilo, da preneha videti v bogastvu simboliko najbolj vzvišenih stvari in da ugleda bogastvo kot zgolj zemeljsko bogastvo. Taki so tudi pogovori z Adsonom, ki si želi eno samo resnico, pa čeprav je to resnica svete inkvizicije, Viljem pa mu jo nenehno odteguje, kaže alternative njegovemu mišljenju in odreka dokončnost vsaki Adsonovi hipotezi, s tem pa mu kaže, da *ni resnica ne to, ne to*.

»Precej slabo: vendar je nujno, da mi na svoje najbolj dostojne cilje in upanja gledamo samo z neko slabo ohranjeno resnostjo, ali pa celo sploh ne gledamo več. Neki drugi ideal leti pred nami, neki čudežni, zapeljivi ideal, poln nevarnosti, v katerega ne bi hoteli prepričati nikogar, ker nikomur ne priznamo z lahkoto pravice do njega: ideal duha, ki se naivno, torej brezvoljno, in iz polnosti in moči, ki jo preliva, igra z vsem, kar je do sedaj veljalo za sveto, nedotakljivo in božansko — in s tem morda, kljub vsemu temu, šele začenja velika resnost, stvari so šele zdaj postavljene pod vprašaj, usoda duše se obrača, kazalec se vrača, začenja se tragedija...« (Nietzsche, *Vesela znanost*)

»Zlata doba! Nikoli prišla ne boš!«

»Edino, kar se ne spreminja, je želja po spremembi.«

»Humanizem in renesansa nista produkta spoznanja in ne vznikneta zato, ker znanstveniki odkrijejo izgubljene in pozabljene spomenike antične književnosti in umetnosti ter jim želijo ponovno vrniti življenje. Humanizem in renesansa sta se rodila iz strastnega in brezmejnega pričakovanja in stremljenja dobe, ki se stara, in katere duša, pretresena v sami svoji globini, hrepeni po novi mladosti.« (Burckhardt) Podobno kot se pogoji za zgodovinsko, antropocentrično renesanso, pojavljajo skozi ves srednji vek, le da so zakriti in jih šele renesansa odkrije, tudi sodobno mišljenje in umetniška produkcija prebavljata, ponovno odkrivata in reinterpretirata preteklost. To je nujno predvsem zato, ker je modernost oziroma projekt moderne v krizi, ker je v krizi novoveški subjekt, ker so v krizi vsi veliki emancipatorni projekti moderne, občutek za zgodovino, njeno eshatološkost in teleološkost. Današnji čas se tega zaveda in si prav tako strastno kot ostareli srednji vek želi preseči samega sebe, to svojo željo pa želi prikazati kot že obstoječe stanje. Odtod takšna zasičenost s postizmom, da se včasih zdi, da se naša doba lahko konstituirala le kot diskontinuiteta s preteklostjo, radikalen prelom z njo, da so modernost, moderna, modernizem, industrijska

družba, avantgarda, strukturalizem, marksizem nekaj že preživelega in nepotrebne, da se je začela doba onstran vseh zmot in predsodkov preteklosti. Hkrati pa tisti, ki so bojda že onstran, tarnajo nad sterilnostjo, dolgočasjem, nad zmedenostjo in kaotičnostjo sodobnosti, nad prevlado medijev in odstopom od projekta moderne, itd. Različni so si tudi v tem, kdaj naj bi to onstran nastopilo, kar kaže na to, da se ne začne za vse naenkrat. Še največja zmeda pa nastane pri opisovanju stanja onstran, saj opazimo, da gre za najrazličnejše, celo nasprotno premike v zavesti, družbi, itd. Poznomoderni, izčrpanomoderni in pomoderni ter celo predmoderni, vsi se pripravajo okoli večini (še) nedostopnega post. Obljubljani post je torej bolj želja kot realnost, ravno energija, ki jo nezadovoljenost želje proizvede, pa lahko pokaže, da je želja že ves čas realnost, ki jo lahko odkriješ šele potem, ko potrošiš vso energijo in se odrečeš želji. Razumljivo je torej, da lahko posamezniki postavljajo dobo po moderni že v leto 1875 (Toynbee) ali v čas po drugi vojni, ali v prihodnost, saj je izstop iz modernosti individualen, v postmodernost se vstopa (od leta 1875) kot v Partijo (ko ta ni bila predvsem partija), ne pa kolektivno kot v sindikalno organizacijo.

Labirint ni naključno ena ključnih metafor dobe; rešitev labirinta, ki ima ime po sekiri z dvema reziloma, je dvoumna, prav tako kot govorjenje tistih, ki se odrekajo teleologiji in napovedujejo novo, zlato dobo. Podobno je s pojmovanjem časa. Če je linearnost, eshatološkost in teleološkost več kot samo projekcija posameznikov v preteklosti, potem je *dovršitev zgodovine ravno izstop iz nje*, pravilnost linearosti časa v preteklosti se pokaže takrat, ko postane pojmovanje spet nelinearno, kot se je zgodilo v renesansi. Tudi v sodobnosti obstajajo poskusi vzpostavitve takšne zgodovine. Reakcija na modernost pa ima dva zelo različna izvora; prvi je preseženje, drugi obupanost; prvi zmaga, drugi poraz; prvi prihod na cilj, drugi odstop pred dosego cilja, dvom v sam cilj, resignacija. To stanje pa najbolje odraža sodobna umetniška produkcija.

»SEJALEC! Reci o žetvi, ki jo jutri požanješ, da je ona tvoja že danes, a vendar leti čez polja pred nami!«

(Laibach)

Umetniška produkcija zadnjih nekaj desetletij je *navidez* opustila formalne postopke, značilne za modernizem in avantgardo. Premik je opazen predvsem v večji populističnosti (za razliko od prejšnje hermetičnosti), v vrnitvi k zgodbi, »zabavi«, v odpovedi inovaciji in novemu kot apriorno aksiološko pozitivnemu v umetniškem delu, kar je seveda novo, prav tako kot je napredek že odpoved napredovanju zgodovine. Odpoved napredku in pristajanje na razvoj kot vrednostno nevtralnemu premiku pa omogoča pluralizem mnenj in strpnost v dialogu.

Sok in kriza, ki naj bi ju povzročala umetnost in ravno s tem omogočala spoznanje, preblisk in razprtje resnice, sta postala celo v avantgardnih delih zanemarljiva, zato je morala umetnostna produkcija po njej iznajti nove načine šoka, vzbujanja nelagodja, ki pa so zakriti. *Ravno dopolnjenje, ne pa odprava postave*, ki jo povzročijo avantgarde, prihod v stanje, kjer se njihovo gibanje lahko ustavi, in spoznanje naivnega šokiranja zgodovinskih avantgard kot nedelujočega, povzroči premik v načinu produkcije. Sprememba taktike ima za posledico navidezno izginjanje avantgardnih izdelkov, kar je veliko olajšanje za vse pred- in antiavantgardiste, ki jim ta sprememba nudi *uteho*, odtegotvanje življenju in zabavo tam, kjer je v resnici ne bi smelo biti, poleg tega pa so prepričani v lastno preseženje avantgard.

Prav gotovo so formalne lastnosti sodobne produkcije tisto, kar daje navidez alibi tistim, ki mečejo postovske, pred- in anti-tendence v isti koš. Od Borgesovega odkritja, da je umetnost mogoča le kot aleksandrinizem, kot stil poznih obdobj, ali pa kot primarni lirizem z odsotnostjo vedenja o lastnem ponavljanju, torej kot citiranje ali pa nezavedno citiranje, imajo skoraj vsa uspešnejša in pomembnejša dela iste formalne lastnosti. Vzroka sta dva: »stagnacija avantgarde, ki ne pomeni odsotnost novosti in spremembe, torej mirovanje, pač pa odsotnost natančno določene smeri spremembe«, na drugi strani pa okus publike in nekritičnega dela kritike, ki prežvekovalsko uživa v ponavljanjih predhodnih del, v njihovih malenkostnih predelavah in primerjavah igralcev istih vlog v istem filmu, posnetem dvajset let kasneje, v preigravanju prastarih glasbenih standardov v čim slajši izvedbi, v nostalgičnem vračanju v preteklost. Kljub sodobnemu pluralizmu perspektiv je treba ločiti načine produkcije, ki se nanašajo na pretekla obdobja in dela, tiste preoblikovalske in kreativne je treba ločiti od tistih, žal pogostejših, ki zgolj ponavljajo, so *plagiat* (kljub nesodobnemu zvenu te besede), ki zgolj popasejo predhodna dela in izločijo svoje *remake*. Razen s finančnega stališča so taka dela nepomembna, razen če niso edini še obstoječi opij za ljudstvo.

Če je produkcija res mogoča predvsem kot *parazitiranje pretekle umetnosti*, potem je treba razločevati presnavljajoče parazitstvo gniložive gobe na trhljem štoru in pitje krvi bolhe, vedno pripravljene na skok, od kloповske požrešne zažrtosti v tkivo, ki onemogoča kakršenkoli razgled in ušjega varnega oprijemanja dlake. Izdelek umetniške produkcije naj bo še vedno seme, pa naj pade kraj pota, na kamnita tla, ali pa v dobro zemljo, kjer bo rodilo sad, nekemu trojnega, drugemu sedmernega, tretjemu dvajseternega.

Seveda pa je to le eno od mogočih gledanj na umetniško produkcijo in njeno vlogo v sodobnosti, ozko omejeno s projekcijo posameznega na obče, individualnega na tisto, kar to presega. Se bolj nezadostna je ta obravnava 1980. leta izdanega romanesknega prvenca Umberta Eca,

medievalista, semiotika, teoretika informacij in množične kulture, na uspešnico *Ime rože*. O njej so bila napisana raznovrstna mnenja, kritike, opazke, od pesniških izlivov o enodimenzionalnosti dela in razkritja dela za potegavščino desetletja do ugotovitev o njeni neinterpretabilnosti, dolgočasnosti, brezstrastnosti in sterilnosti, razkrinkanja njene neangažiranosti ali pa direktne ideološkosti. »Nekateri so za odprtost, drugi za zaprtost. To je odprtost!«, je odgovoril na vprašanje o odprtosti dela Eco, avtor *Odprtega dela*. Različnost interpretacij pa kaže na tisto lastnost vsakega posameznika, ki so jo poznali že velikani, na ramah katerih stojimo in vidimo zato dlje v preteklost, ta lastnost pa je ugledanje nas samih v stvareh okoli nas, ali kot je to izrazil Alan iz Lilla v svoji pesmi *Rhythmus alter*:

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.*

Tomaž Toporišič

Samuel Beckett:

proza med modernizmom in postmodernizmom

Uvod

»Nihče od sodobnih pisateljev ni bolj vztrajno odklanjal komentiranja, razlaganja svojih del kot Samuel Beckett. Toda nobeden od sodobnih pisateljev ni v tako kratkem času izzval večjega števila kritičnih komentarjev, razlag in tolmačenj.«

Martin Esslin je v uvodu v zbornik Samuel Beckett iz leta 1965 koncizno postavil pred bralce in razlagalce še danes odprtega opusa Samuela Becketta enega od mnogih paradoksov, ki bodisi spremljajo bodisi so konstitutivni del pisateljevega opusa. Danes, se pravi v drugi polovici osemdesetih let, skoraj dvajset let po tem, ko je Beckett za svoje delo prejel Nobelovo nagrado in s tem dokončno postal klasik literature dvajsetega stoletja, se zgoraj opisana situacija ni bistveno spremenila. Razen nekaj avtorskih pričevanj o pogovorih s pisateljem, ki so pretežno le bolj ali manj pomembna paberkovanja o srečanjih s skrivnostno persono, ne pa besedila, ki bi razkrila Beckettove refleksije o lastnem delu,¹ po *Treh dialogih* med Beckettom in Georgesom Duthuitem iz leta 1949, v katerih govorita o literaturi le posredno, preko razglabljanja o nekaj slikah, a nekateri citati iz njih še vedno ostajajo temeljna izhodišča za kritiške ekskurze, iz ust pisatelja samega o njegovem delu nismo izvedeli tako rekoč nič več. Na drugi strani pa se je teoretično-interpretativni opus, posvečen pretežno ali izključno delu Samuela Becketta, povečal do nepreglednega števila. Primerjava med razpravami, objavljenimi v petdesetih, šestdesetih in pretežnem delu sedemdesetih let, in razpravami, ki so jim do danes sledile, pa ob zmeraj znova ponavljajočih se obravnavanjih temeljnih motivno-tematskih in stilno-formalnih konstant in sprememb odkriva nek temeljni premik v obravnavanju, interpretaciji in klasificiranju Beckettovega opusa. Različni avtorji razprav iz prvega obdobja govorijo v okviru dramatike o njem kot o enem vodilnih dramatikov absurda, pri-

¹ Charles Juliet: *Rencontres avec Samuel Beckett*; Editions Fata Morgana, Pariz 1986.

Cioran: *Exercices d'admiration*, Gallimard, 1976.

merjajo ga z Ionescom. V okviru njegove proze pa govorijo o začetni, modernistični fazi pod neposrednim vplivom del in osebnosti Jamesa Joycea, temeljnem zasuku njegove proze v času med zadnjim v angleščini napisanim romanom *Watt* in »francosko« trilogijo romanov *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*; zasuku, zaradi katerega so ga interpreti označevali bodisi kot radikalnega modernista ali pa ga povezovali z v tem času aktualnim gibanjem eksistencializma v literaturi in filozofiji. In pa o zadnji fazi kot dokončni radikalizaciji poetike modernega romana, ki v teh delih pripelje že skoraj do popolne destrukcije zvrsti.

Ne glede na različnosti je torej literarna zgodovina celoten Beckettov opus tako ali drugače povezovala bodisi s problemom absurde dramatične bodisi — in to nas bo primarno zanimalo — s problemom modernega romana, s tem v zvezi pa seveda s problemom t.i. konca romana, antiromana in kar je še podobnih, danes že nekoliko zastaranih pojmov.

V drugi polovici sedemdesetih let, v okviru ameriške literarne zgodovine in teorije pa zaradi specifične situacije v tamkajšnji literaturi šestdesetih let, že nekoliko prej, se je vzporedno s pojavitvijo in prvimi poskusi definiranja še danes ne popolnoma utrjenega pojma postmoderne, predvsem pa izrazito z umetniško produkcijo povezanega pojma postmodernizma, odvijalo tudi kritiško-teoretično prevrednotenje Beckettovega opusa. Situacijo, ki je nastala z uvedbo in postopnim uveljavljanjem novega pojma, ki naj bi označeval bodisi umetniško produkcijo bodisi širše gledani duh časa, je na zanimiv način, ne nazadnje tudi v svoji protislovnosti označil eden od utemeljiteljev in še danes v svetovnem merilu najbolj upoštevanih teoretikov postmodernizma Ihab Hassan v svojem spisu *Kultura postmodernizma*. Po vzpostavitvi »modela postmodernizma, posebne tipologije kulture in domišljije«, so po njegovem prepričanju teoretiki začeli »ponovno odkrivati« podobnosti med različnimi avtorji in različnimi momenti ter tem modelom: »Na novo smo oblikovali svoje predhodnike... tudi starejši avtorji so lahko postali postmoderni.« Tako je ob Kafki, Borgesu, Nabokovu, Gombrowiczu, nekaterih predstavnikih novega romana, poznem Joyceu in še vrsti pisateljev postal za nekatere teoretike postmoderen oziroma postmodernističen — odvisno pač od koncepta obeh pojmov — tudi Samuel Beckett. In ne samo on. Zgodilo se je to, kar se zgodi večji del ob vpeljavi vsakega novega literarnozgodovinskega pojma: tako kot so T. S. Eliot, nadrealisti in drugi predstavniki modernizma in zgodovinskih avantgard označili za svoje predhodnike pesnike, pisatelje in dramatike, kot so John Donne, metafizični pesniki 17. stoletja, La Fontaine pa tudi Markiz de Sade in E. T. A. Hoffmann, so teoretiki in praktiki postmodernizma kot svoje predhodnike ob prej omenjenih avtorjih, ki so se iz predhodnikov modernizma in avantgarde prelevili v predhodnike postmoder-

nizma, označili tudi tako različne avtorje, kot so Gertrude Stein, poznejši Joyce, poznejši Pound, Duchamp, Bataille, Broch, Queneau, Artaud, Tzara, Jarry, Blake, Rimbaud...

Po uvrstitvi sodobnih avtorjev se je zaradi pojmovnega širjenja termina postmodernizem večala tudi njegova retroaktivna veljava — na kar v *Postilah k Imenu rože* opozarja tudi Umberto Eco —, pojem je za nekatere postal že kar transhistoričen, pretežno formalne narave, velikokrat pa tudi ohlapen. Zaradi te ohlapnosti pa je vase lahko vključeval tudi na videz popolnoma različne, vse prej kot postmodernistične avtorje. Ohlapnost samega pojma se zdi, da tudi do danes še ni presežena. Teoretiki opozarjajo na ta pereč problem, ko govorijo o »semantični nestabilnosti« (Ihab Hassan), o tem, da je termin postmoderno »na žalost dober à tout faire« (Umberto Eco) ali o »težavah s postmodernizmom« (Janko Kos). S svojimi teorijami poskušajo preseči to ohlapnost, vsak zase izgrajujejo poseben model postmodernistične umetnosti in glede na tega uvrščajo vanjo določene avtorje. Zanimivo je, da se s tem v zvezi ukvarjajo predvsem z Beckettovimi proznimi deli. Teoretiki njegova dramska dela pretežno še vedno povezujejo z dramatiko absurda oziroma absurdno dramatiko, medtem ko romani in ostala proza postajajo hvaležen predmet njihove obravnave in ponazarjanja teorije postmodernizma v sodobni umetnosti. Beckett tu ni nikakršna izjema, saj je znano dejstvo, da se je teorija postmodernizma v literaturi oblikovala predvsem, ponekod pa celo izključno v zvezi s t.i. pripovedno prozo, ne pa v zvezi s poezijo in dramatiko. Slovenija je v tem pogledu netipična, saj so se nekateri tehnopoetski postopki, ki danes veljajo za postmoderne (npr. tehnika referenc, palimpsestnost...) pojavili najprej v poeziji, šele zatem pa razmeroma pozno tudi v prozi. Toda o tem na tem mestu ni moč razpravljati.

Beckettova proza skozi prizmo literarne zgodovine sedemdesetih in osemdesetih let

Ce se vrnemo nekoliko nazaj. Z literarno teorijo in zgodovino, kakršna se je uveljavila v drugi polovici sedemdesetih in osemdesetih letih, se je izvršil tudi premik v interpretiranju, s tem pa tudi v klasifikaciji oziroma uvrstitvi Beckettovega (predvsem proznega) opusa na časovno os literarne zgodovine, gibanj in smeri znotraj le-te. Beckett je modernist samo še za nekatere, drugi opažajo v njegovem opusu prelomnice, s pomočjo katerih se njegovo delo deli na modernistično in postmodernistično fazo, ki sledi prvi, in tretji spet zatrjujejo, da je celoten Beckettov opus možno uvrstiti pod skupni imenovalec postmodernizma. Beckettovo delo, ki je bilo že od svojih zametkov sporni kamen literarne kritike, pozneje pa predvsem zgodovine in teorije, je zaradi svoje večplastnosti in odprtosti, ki ju literarna veda še kako

rada izrablja za ponazoritev svojih teorij in hipotez, postalo predmet še zmeraj odmevnih razprav o problemu postmodernizma v literaturi, s tem v zvezi pa tudi o problemu odnosa postmodernizma do njegovega predhodnika modernizma. S tega stališča se zdi, ne nazadnje tudi zaradi tega, ker se po Alešu Bergerju v študiji k prevodu prvega dela trilogije *Molloy* iz leta 1975 z Beckettovim proznim opusom na Slovenskem nihče ni obširneje ukvarjal, nujen nov pretres njegovega opusa, ki bo ob samem literarnem gradivu, njegovi analizi in interpretaciji upošteval predvsem nove razprave, povezane z zgoraj omenjenimi problemi, s tem pa poskušal razčistiti tudi problem označitve Beckettove prozne produkcije s pojmom modernizem in postmodernizem. Označitve, ki bi ob vsem drugem lahko pripomogla tudi k razčiščevanju problematike pojmov moderna, modernizem, postmoderna in postmodernizem ter njihove aplikacije na sodobno literarno produkcijo.

Med avtorji, ki se ukvarjajo z modernizmom in postmodernizmom v proznem delu Samuela Becketta, po mestu, ki sta ga namenila tej problematiki, izstopata David Lodge in Brian McHale, bolj ali manj sporadično pa se njegovega proznega opusa lotevajo ali dotikajo John Barth, Ihab Hassan, Janko Kos in drugi, ki se ukvarjajo s teorijo in prakso postmodernizma.

Kot ponazoritev dveh pristopov sta zanimivi Barthova in Kosova teorija. Barthova pretežno sociološka, na določen tip bralca naravnana teorija s svojo protislovnostjo in nedoslednostjo, na kateri opozarja tudi Ihab Hassan, vsekakor ne omogoča enoznačne označitve Beckettovega proznega opusa. Glede na različne provizorične kriterije, ki jih je Barth uporabljal tekom svojega pisateljskega in teoretičnega razvoja, bi Beckettovo prozo lahko označili kar kot modernistično, postmodernistično ali »še ne postmodernistično«, nekaj, kar se šele giblje v smeri sinteze postmodernistične umetnosti. Katerakoli od teh označitev pa bi bila zaradi nezadostnosti »hipotetičnih kriterijev«, ki jih uporablja Barth, samovoljna in vse prej kot *precizna*. Janko Kos² se stvari loteva z večjo natančnostjo. Najprej razčisti pojme modernizem, neomodernizem, postmodernizem, ugotovi, da je v amerškem t.i. postmodernizmu vseeno preveč tradicionalnega, da bi lahko veljal za vzorec postmodernizma v literaturi, zato poskuša najti možne začetnike postmodernizma med evropskimi avtorji zadnjih dvajsetih let. Opozarja na težavo razlikovanja med zgolj tradicionalno literaturo in tisto, ki sprejema tradicijo skozi filter »modernističnega izkustva«. V primeru Becketta se, kot se da razbrati iz njegovih spisov, nagiba k označitvi z neomodernizmom, čeprav ostaja odprto predvsem vprašanje uvrstitve njegove pozne proze in dramatike bodisi v neomodernizem

² Janko Kos: *Težave s postmodernizmom, v: Moderna misel in slovenska književnost*, Cankarjeva založba, 1983.

bodisi v nekaj, kar že presega modernistično pozicijo, se pravi v postmodernizmu.

Pri Lodgeovi teoriji zgodovine moderne angleške književnosti kot oscilacije v literarni produkciji med polariziranimi skupinami odnosov in tehnik — modernistično, simbolično, realistično in metaforično na eni in antimodernistično, realistično in metonimično na drugi strani, ki jo avtor razvija predvsem v tretjem delu knjige *The Modes of Modern Writing* — in vključitvi Beckettovega opusa vanjo, se ne bomo podrobneje ustavljali, saj jo je na Slovenskem v več kot zadostni meri in hkrati z nekaterimi zadržki predstavil Aleš Debeljak v svojem eseju *Postmodernizem med metaforo in metonimijo*. Debeljak ob koncu svojega eseja ugotavlja, da Lodgeov teoretski aparat, kljub temu, da je dovolj učinkovito orodje za raziskavo bolj ali manj čistih tipov literature, odpoveduje pri raziskavi literarnih besedil, ki sinkretično združujejo oba tipa pisanja. In res, alternativni principi kompozicije, ki jih našteva in ponazarja Lodge (protislovje, permutacija, diskontinuiteta, načelo slepe sreče, eksces in kratek stik), sicer so postopki, ki jih uporabljajo tudi t.i. postmodernistični pisatelji (vsaj protislovje, permutacijo, diskontinuiteto, kratek stik tudi Beckett), toda za samo označitev postmodernistične literature se zdi, da ne morejo biti bistveni, saj ne zagotavljajo niti formalnega razločevanja med modernistično in postmodernistično literaturo.

McHaleov poskus določitve dominantne modernizma in postmodernizma

Zanimiveje in bolj konstruktivno se problema postmodernizma pa tudi prehoda iz modernizma v postmodernizem znotraj Beckettove trilogije romanov loteva Brian McHale v svojem eseju *Change of the Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*. Njegova definicija postmodernizma poskuša biti še nekaj več kot zgolj formalistična. Tako kot obstaja več romantik, pač glede na to, kakšno strategijo uporabljamo, ko uvajamo določen termin, obstaja po njegovem pričanju tudi več postmodernizmov. Definicija postmodernizma, ki jo predlaga, zato ni definicija postmodernizma z določenim členom, ampak ena od mnogih definicij v okviru različnih literarnozgodovinskih strategij. Glede na to, da se postmodernističnega pisanja loteva glede na njegovo mesto v razvoju literarnega sistema, ga zanima dominantna tega pisanja kot kategorija literarnega razvoja. Ta dominantna naj bi omogočila tudi organiziranje in unifikacijo analize modernističnega pisanja, ki jo je pred kratkih podal Douwe Fokkema.³ Značilnosti koda

³ Douwe Fokkema: *A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism*, v: *Poetics Today* 3, letnik 1.

za posamezno obdobje so po Fokkemi razvidne na štirih različnih ravneh analize: makrostrukturni in mikrostrukturni, na ravni tematike in denotacije in ravni konotacije. Značilnost makrostrukturne ravni modernističnega pisanja naj bi bila provizorična in hipotetična narava perspektive pripovedovalca ali lirskega subjekta. Provizoričnost perspektive naj bi se odražala tudi na mikrostrukturni ravni (prislovi kot mogoče, verjetno, pomožni glagoli, ki izražajo pogoj, v primeru *Absoloma* W. Faulknerja). Tematično raven zaznamujejo tematike intelekta, intelektualne neodvisnosti in samostojnosti. Semantično vesolje modernizma naj bi bilo organizirano okoli pojmov kot so samostojnost, zavest, opažanje. Na ravni konotacije se konotativni pomen, enkodiran v in skozi vsakdanje uporabe jezika, reorganizira s kodom obdobja skozi proces kolokacije (namestitve drugo poleg drugega). V modernizmu često uporabljan pripis konotacij pomembnosti, nepomembnosti in trivialnosti motijo kolokacije trivialnih dogodkov ali detajlov z visoko cenjenimi termini, ki se nanašajo na zavest in opažanje.

McHalejeva kritika Fokkemove analize koda obdobja modernizma je povsem utemeljena, zlahka pa se jo da aplicirati tudi na Lodgeov poskus formalne določitve postmodernističnega pisanja. Značilnosti koda modernizma, kot jih postavi Fokkema, namreč po mnenju McHaleja niso nič več kot heterogen katalog, zbirka membra disjecta, ki že po mnenju Romana Jakobsona pripada literarni vedi pred uvedbo koncepta dominante, kot tak pa je seveda zastarel, nezadosten za kaj več kot za približno določitev neke literarne smeri. Enako se da trditi glede Lodgeovih konceptov kompozicije kot ključnih določevalcev postmodernistične poetike. Tako prva kot druga teorija ostajata brez tega, kar McHale imenuje po Jakobsonu »skupni imenovalec« oziroma povezovalni princip, ki naj bi »kot dominanta zagotavljal integriteto koda nekega obdobja«⁴.

V nadaljevanju svojega eseja poskuša zato McHale začrtati ta povezovalni princip oziroma dominantno modernizma, tako povezati dele Fokkemove sestavljenke, obenem pa tej dominantni zoperstaviti postmodernistično. Na podlagi Fokkemovega kataloga, katerega delom naj bi bil skupen epistemološki element, postavi prvo tezo o modernizmu kot epistemološki pisavi. Provizoričnost perspektive na ravni makro in stavčne strukture, tematika intelekta (razumevanja), reevalvacija trivialnosti zaradi njihove vpletenosti v dejanja zavesti so v bistvu v funkciji osredotočanja na epistemološka vprašanja. Dominanta modernističnega pisanja je torej epistemološka, s tem pa je to pisanje usmerjeno v zastavljanje vprašanj, kot so: Kaj je spoznavno? Kdo je ta, ki to lahko spozna? Kako in s kakšno stopnjo gotovosti to

⁴ Brian McHale: *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, v: *Approaching Modernism*, Amsterdam — Philadelphia 1986.

lahko spozna? Kakšne so meje spoznanja, in tako dalje. McHale tako kot Fokkemovo teorijo tudi svoje teze ponazarja na romanu *Absalom! Absalom!* Williama Faulknerja. Zdi se mu, da se ta osredotoča na epistemološka vprašanja, njegova logika je logika detektivske zgodbe, ki je epistemološki žanr par excellence. Faulknerjevi junaki, podobno kot junaki večine modernističnih romanov, prodirajo skozi dokazni material prič raznih stopenj zanesljivosti, da bi rekonstruirali in razrešili zločin (v Faulknerjevem romanu je ta kar brez navednic). Epistemološke teme, kot so dostopnost in kroženje vedenja, problem »nepoznavnosti« oziroma meja spoznanja, se v teh romanih povezujejo s karakteristično modernističnimi literarnimi prijemi, npr. z množenjem ali sopostavljanjem perspektiv, osredotočanjem vseh dokazov skozi en sam center zavesti, z virtuoznimi variantami notranjega monologa ipd. In končno prenese Faulkner epistemološke težave svojih junakov s pomočjo različnih strategij (dezorientirana kronologija...) tudi na bralce. Če Faulkner po McHalejevem prepričanju v pretežnem delu svojega romana prakticira poetiko epistemološke dominante — se pravi modernistično poetiko —, pride v osmem poglavju romana do preloma z le-to, do njene destrukcije. Quentin in Shreve prideta do skrajnih meja svojega vedenja o skrivnosti Stephenovega umora, in prav na tem mestu naj bi se izvršil temeljni premik iz modernistične v postmodernistično dominantno. Kljub tej meji ne odnehata, iz rekonstrukcije se podata v čisto spekulacijo. »Skrivnostni umor je razrešen, toda ne skozi epistemološki proces tehtanja dokaznega materiala in dedukcijo, ampak skozi domišljjsko projekcijo tega, kar bi se lahko — in besedilo vztraja, da bi se *moralo* — zgoditi. Junaka se ne ukvarjata več s tem, kako bi prišla do zanesljivega spoznanja o »tem« svetu, namesto tega raje improvizirata »mogoči svet«, fikcionalizirata, si izmišljata. V osmem poglavju *Absaloma* naj bi se torej izvršil prehod iz epistemološke k ontološki dominantni in prehod iz modernizma v postmodernizem. Primer *Absaloma! Absaloma!* mu služi kot ponazoritev nekakšne notranje logike oziroma notranje dinamike, ki vzrokuje premiku dominante z modernističnega na postmodernistično pisanje. Ta je v bistvu zelo enostavna, tako kot sta enostavna tudi njegova ahistorična pojma epistemološke in ontološke dominante. Postmodernistična literatura naj bi bila za razliko od epistemološkega modernizma ontološka, sprožala naj bi vprašanja, kot so: Kaj je svet? Kakšne vrste svetovi obstajajo? Na kakšen način se konstituirajo? Kako se med seboj razlikujejo? Kaj se zgodi, ko si ti svetovi prihajajo v nasprotja? Na kakšen način obstaja neko besedilo? Na kakšen način obstaja svet (ali svetovi), ki jih projicira? Kako je strukturiran projicirani svet? In podobno. Premik iz dominante epistemološkega v dominantno ontološkega se izvrši, ko epistemološka negotovost na neki točki postane ontološka nestabilnost. Če namreč epistemološka vprašanja zaostrimo do neke (ne preveč jasne) meje, se enostavno spreme-

nijo v ontološka. In obratno. Proces ni linearen, je reverzibilen, krožen. Zgodovina literature je torej pojmovana kot izmenjavanje, prehajanja ene dominante v drugo. Pojmi, kot sta modernizem in postmodernizem, niso več historični, saj ne gre več za historični proces v pravem pomenu besede, za njegovo členjenost in kar je še podobnega. Prehod v obratni smeri kot prej opisani pri Faulknerju se je po mnenju McHaleja v zgodovini evropskega romana izvršil v času vznika romana, rezultat takšnega prehoda z ontološke na epistemološko dominantno naj bi bil ravno Cervantesov *Don Kihot*.

Ce se je po mnenju McHaleja Faulkner hitro spet vrnil pod okrilje modernizma, pa so pisatelji kot Samuel Beckett, Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov, Robert Coover (na njihovih delih demonstrira v nadaljevanju eseja svoji tezi) in Thomas Pynchon prehodili v svoji pisateljski karieri pot, ki je od modernistične poetike vodila v postmodernistično.

V opusu Samuela Becketta, ki nas na tem mestu seveda najbolj zanima, naj bi se po mnenju McHaleja prehod iz modernistične v postmodernistično poetiko izvršil v zgodnjih petdesetih letih, se pravi v okviru njegove znamenite trilogije romanov. V prvem romanu *Molloy* (1950/55) Beckett še zmeraj prakticira modernistično poetiko, toda ta že začenja »krvaveti, uhajati«, v predstavljenem svetu so že prisotna notranja protislovja. Projicirani svet je že destabiliziran, s tem pa prihaja v ospredje njegova ontološka struktura. Toda ta notranja protislovja se da (čeprav s težavo) še zmeraj odpraviti z uporabo modela »nezanesljivega pripovedovalca«, s tem stabilizirati projicirani svet in zopet uveljaviti epistemološko dominantno besedila.

Že v romanu *Malone Meurt* (1951/56) pa se uveljavi omahovanje med epistemološko in ontološko dominantno. S tem, ko Malone retroaktivno spremeni ontološki status svetov obeh junakov prejšnjega romana in ko trdi, da je avtor obeh, je že na prvih straneh romana ukinjena težko pridobljena stabilnost sveta romana *Molloy*. Svet obeh junakov je postavljen pod navednice, Malonova izjava o avtorstvu Molloya je v funkciji izpostavljanja akta projekcije sveta, fikcionalizacije. V romanu se razvijeta dve ontološki ravni: svet, ki ga naseljuje Malone, in svet Macmanna, ki je podrejen in ontološko šibkejši od prvega. Do konca romana si ta drugi svet lahko še za silo razlagamo kot odsev oziroma razširitev Malonove zavesti, toda končno prevlada ta drugi svet in sestopimo vanj, ne da bi se še kdaj dvignili iz njega. Roman se namreč konča, ko smo še zmeraj na drugi ravni. Kljub temu, da si konec lahko razlagamo kot Malonovo smrt, se vprašanje o tem, kateri od obeh svetov je bolj resničen, ne razreši. *Malone Dies* tako še vedno postavlja pred bralca tako ontološka kot epistemološka vprašanja. Kateri od obeh vidikov prevlada, pa je odvisno predvsem od tega, kako besedilo beremo. V skladu s to omahljivo naravo predlaga Mc Hale za tovrstne romane oznako »Limit-Modernist«.

No, zadnji roman iz trilogije, *Neimenljivi*, pa po mnenju McHaleja dokončno postavi v ospredje temeljno ontološko diskontinuiteto med fikcijo in realnostjo, fiktivnim in realnim, s tem pa razkrije tudi diskontinuiteto med človeškim načinom bivanja in kakršnim že koli božanstvom, ki si ga postavljamo v svoji domišljiji. Začetna situacija *Malonea* je v *Neimenljivem* še stopnjevana, saj pripovedovalec, imenovan Neimenljivi, trdi, da je avtor ne samo Malonovega in Mollonovega sveta, ampak kar vseh svetov Beckettove predhodne proze. Pri projekciji svetov razpolaga z večjo svobodo kot Malone. S konstruiranjem, predelavo, zapuščanjem in rekonstrukcijo svojih junakov izkorišča svojo stopnjevano svobodo ontološke improvizacije. Če si je Malone izmišljal junake, Neimenljivi poleg tega poskuša zamisliti še sebe kot junaka nekoga drugega, s tem pa ponavljajočo se strukturo svetov znotraj svetov razširja tako »navzgor« kot »navzdol«. Sam postane najprej junak nedoločnih »Onih«, ti verižno postanejo določeni od nekoga, ki jim je ontološko superioren — kot »gospodar«, toda tudi on mora biti določen od nekoga še višjega, neke »večno trajajoče tretje stranke«. In tako naprej do neskončnosti. Beckettov roman naj bi bil po McHaleju groteskna parodija t. i. ontološkega dokaza o obstoju Boga. V svoji parodičnosti naj bi pokazal, da je ne glede na nepregledno število avtorjev in avtorjev nad avtorji, ki jih projiciramo, nemogoče zapustiti svet svojih izmišljij in se dokopati do resničnosti končnega stvaritelja. Ta končni stvaritelj, ki je za Neimenljivega nedosegljiv, je seveda Samuel Beckett, absolutni »ontološki plafon« nad glavo Neimenljivega, ki se izmika, tako da ga junak ne more doseči, je nepremostljiva prepreka med fiktivnim svetom romana in realnim svetom Samuela Becketta, ki ga deli z nami, bralci.

K določitvi pojmov modernizem in postmodernizem

McHalejev pristop k problematiki postmodernizma in aplikacija njegove teorije o premiku dominante epistemološkega v dominantno ontološkega kot premiku, ki zaznamuje prehod iz modernistične v postmodernistično prozo (literaturo nasploh?), poskuša biti na Beckettovi trilogiji romanov res še kaj več kot »kompedij primerov« oziroma zbirka membra disjecta, h katerima sta morala pristati David Lodge in Fokkema, še zmeraj pa ostaja odprto vprašanje, ali dominantni epistemološkega in ontološkega kot skupna imenovalca v svoji abstraktnosti res zagotavljata to, kar zatrjuje McHale: »integriteto koda nekega obdobja«? Oziroma — če uporabimo nekoliko drugačno terminologijo — dovolj obstojen skupni pojem, oznako za določeno literarno smer, kriterij, na podlagi katerega neko delo lahko uvrstimo v eno od prej opisanih obdobj, smeri. To vprašanje pa sproža oziroma je povezano s širšo problematiko pojmov modernizem in postmodernizem

kot oznak za dve, zdi se odločilni smeri literature dvajsetega stoletja. Pojmov, ki jih bo treba, če hočemo kritično označiti prej opisana razmišljanja literarnih teoretikov in zgodovinarjev o proznem upusu Samuela Becketta, vsaj v grobem definirati.

Z modernizmom je čisto iz praktičnih razlogov — pojem je v rabi vsaj nekaj desetletij — precej manj težav kot z njegovim mlajšim bratom postmodernizmom, ki je še relativno mlad pojem, po drugi strani pa k njegovi »semantični nestabilnosti« prispeva tudi dejstvo, da označuje polpreteklo, pa tudi tekočo literarno produkcijo, ki jo je zaradi zgodovinske ne-distance pač najtežje objektivno določiti.

Kot oznaka za literarno smer oziroma obdobje, se pravi (če uporabimo terminologijo, ki jo v svojem spisu *Modernizem in avantgarda* razvija Janko Kos⁵) za historično določeno literarno-umetnostno strukturo, ki jo kot notranjo silo literarnega razvoja lahko odkrijemo v literarnih delih samih, se modernizem jasno razlikuje od avantgarde kot sociološke oznake za poseben tip literarnih (umetnostnih) in političnih gibanj, tako sočasnih kot predčasnih, in smeri, ki so mu sledile (postrealizem, socialni in socialistični realizem, neorealizem, ekspresionizem...). Bistva te »globalne literarne struje« ne bomo iskali v relativni stabilnosti, izoliranosti in hieratičnosti — kot Ihab Hassan — pa tudi ne v Lodgeovi tezi o modernizmu kot zanikanju imitacijske funkcije umetnosti in metaforičnem tipu pisanja literarnih besedil. Pojem modernizma kot literarne smeri mora v sebi nositi še kaj več kot *zgoľj* »triado abstraktnih pojmov brez empirične podlage« (Hassan), obenem pa se ne sme omejiti samo s poskusom definicije le na empirični ravni (Lodge). V sebi mora povezati formalne metode z analitičnimi in sintetičnimi, s fenomenološko, strukturalno, zgodovinsko... Dopolniti formalno analizo z vsebinsko oziroma duhovnozgodovinsko, ju upoštevati ob strukturalno-lingvistični in drugačnih formalnih analizah oziroma jih vklopiti v širšo problematiko literarno-teoretične in zgodovinske analize, se pravi analizo duhovno-zgodovinske strukture, ki povezuje določeno literarno produkcijo s statusom subjekta v moderni literaturi... McHalejev poskus nadgraditve formalne analize koda modernizma, kot jo je razvil Fokkema, predstavlja s tem, ko poskuša začrtati značilnostim tega koda povezovalni princip oziroma dominantno modernizma, eno možnih povezav formalne metode z neko širšo, filozofično-abstraktne narave. Vprašanje pa je, če to njegovi teoriji že zagotavlja uspešnost aplikacije na literarno gradivo oziroma kriterija za identifikacijo literarnih del kot korpusov, ki pripadajo zbirnemu pojmu oziroma literarno-zgodovinski označitvi modernizma. Problematičnost njegove metode je treba iskati prav v njeni ahistoričnosti in tipološkosti. Zgodovine literature McHale —

⁵ Janko Kos: *Modernizem in avantgarda*, v: *Moderna misel in slovenska književnost*, Cankarjeva založba, 1983.

vsaj kolikor lahko sklepamo iz njegove pravkar skicirane razprave — ne razume kot kompleksnega historičnega in duhovnozgodovinsko pogojenega procesa. Posamezna obdobja in smeri v literaturi so zanj pač posledice premika dominante z epistemološkega v ontološko in obratno. Premika, ki ga ne poskuša razložiti s kakšnimi širšimi, recimo duhovno-zgodovinskimi procesi, ki naj bi ga povzročali. Njegov pojem modernizma in postmodernizma postaja s tem nedoločen, nedorečen, neeksakten, preohlapien. Z njim sicer uspe zajeti nekatere poteze pisave v romanih in ostali prozi Samuela Becketta, o tem, v kolikšni meri so te poteze upravičeni kriteriji za označitev te proze kot modernistične ali postmodernistične, pa po natančnejši analizi pisateljevega proznega opusa.

Za razliko od McHaleja se zdi, da bo treba modernizem in nastanek modernistične literature povezati z globalnimi duhovno-zgodovinskimi procesi na prelomu 19. v 20. stoletje, kot njegovi bistveni določili pa postaviti metafizični nihilizem in s tem povezani tip ne več stabilne, substancialne zavesti, ki s svojo statičnostjo lahko obvladuje, opazuje svet in pozna njegovo resnico, torej fluidne zavesti, ki lahko pojavnost kaže samo še kot gibajočo se fenomenalnost, vendar je ne more urediti v razviden sistem, določiti njenega bistva, s tem pa ji seveda tudi ni dostopna resnica o tej realnosti. S tem v zvezi se v modernizmu odpirajo v vsej svoji ostrini tudi epistemološka vprašanja, nikakor pa ne bi mogli trditi, da v vsaj podobni meri ne sproža tudi ontoloških vprašanj.

O problematičnosti pojmov modernizem in postmodernizem je bilo v zadnjem času tudi na Slovenskem napisanega precej. Uspešno se zdi, da je bila izpostavljena razlika med postmoderno kot dobo, epoho oziroma kulturo te epohe in postmodernizmom kot umetnostno smerjo, stilom oziroma obdobjem, kot ožjim, bolj specifičnim pojmom, ki je pojmu postmoderne na nek način podrejen.⁶ Tako kot doba, za katero je značilna posebna dvoumnost — ki je »stopnjevanje nihilizma do njegovih zadnjih možnosti... in hkrati počasen obrat k zavesti o neresničnosti, omejenosti in nemožnosti nihilizma« (Kos) — tudi postmodernizem kot ena od umetnostnih smeri, ki ji pripada, odseva to dvoumnost. Vprašanje, na katerega se seveda da odgovoriti le hipotetično in glede katerega se mnenja teoretikov več kot razhajajo, je, kje je tista magična meja med modernizmom kot umetnostjo, ki nastaja v horizontu metafizičnega nihilizma, in pa postmodernizmom kot umetnostjo, ki nastaja v neki prehodni dobi in kljub nekaterim znamenjem, ki kažejo v drugo smer, še zmeraj nastaja v območju epohe, zaznamovane s prej opisano dvomljivostjo, se pravi epohe,

⁶ Glej predvsem: Aleš Debeljak: *Elementi za teorijo postmoderne kulture, Problemi-Literatura 1*, 1987.

Janko Kos: *Postmoderna doba, Sodobnost 10*, 1987.

ki je še vedno določena s pojmom metafizičnega, celo do skrajnih konkvenc priganega nihilizma. Zarisave te magične meje ne omogoča niti Barthova teza o postmodernizmu, ki ni ne odklanjanje ne imitacija svojih tradicionalnih in modernističnih predhodnikov (spet dvojnost postmodernizma!), hkrati pa poskuša biti privlačen širšim slojem. Ihab Hassan se problematičnosti te meje še kako zaveda, s svojim pojmom indeterminacija obrisno — a na žalost še ne dovolj eksaktno in praktično-uporabno začrta enega možnih kriterijev za ločnico med modernizmom in postmodernizmom. Obenem pa z opisom razmerja med obema vodilnima tendencama postmoderne epohe pa tudi postmodernizma — indeterminacijo in imanenco —, ki ni ne dialektične ne povsem antitetične narave, opozarja na dvoumnost, ki je locirana v samem temelju pojmov.

Lodge npr. razume postmodernizem predvsem kot stopnjevanje, radikalno izpeljavo tendenc, prisotnih že v modernizmu; stopnjo, ki naj bi upanje, »da se da svet vseeno udomaćiti v človeškem duhu« — to naj bi še vedno gojili Joyce in ostali modernisti — dokončno subvertirala. Postmodernizem zanj torej ni nekaj, kar je po svojem temelju drugačno od modernizma, obenem pa tudi ni nekakšna oslABLJENA varianta modernizma, ampak je njegovo stopnjevanje. Zato je logično, da je za enega temeljnih predstavnikov postmodernizma postavil prav Becketta, vse njegovo delo pa označil kot postmodernistično. Lodge vidi postmodernizem kot zadnjo stopnjo v evoluciji svetovne literature. Kot tak je negacija preteklega in pa njegova nadgraditev. Meja, ki jo predlaga med modernizmom in postmodernizmom, je zgolj formalne narave, zaznamuje jo enostavno kompendij alternativnih principov kompozicije, ki je vse prej kot uspelo identifikacijsko sredstvo postmodernistične literature.

Zarisavo meje med modernizmom in postmodernizmom, s tem pa tudi eksaktnejšo definicijo postmodernizma omogoča šele dosledno razločevanje med postmoderno in postmodernizmom ter moderno in modernizmom. Postmodernizem je hkrati umetnost ob izteku modernizma in pa umetnost v horizontu postmoderne epohe oziroma procesov, ki to epoho napovedujejo, k njej vodijo. Kot tak je — recimo — izraz človeka, ki živi »v senci velikih napovedi o koncu smisla, zgodovine, filozofije, religije... toda hkrati mora živeti tako, kot da vse to še obstaja in je zanj resnično« (Kos). Je umetnost v dobi, ki so jo vsak na svoj način zaznamovali veliki misleci s konca 19. stoletja, dokončno pa obdobje strukturalizma in poststrukturalizma s svojimi napovedmi o koncu jaza, človeka kot subjekta, zgodovine, o ekološki katastrofi... Še posebno v okviru evropske književnosti (v ZDA je bila — in je še — situacija nekoliko drugačna) se da postmodernizem definirati kot smer, ki sledi neomodernizmu in se od njega razlikuje na več ravneh, toda v bistvu ne presega temeljnih določil modernizma, se pravi metafizičnega nihilizma in tipa fluidne zavesti.

Postmodernizem lahko torej — tako kot Janko Kos — razumemo kot izraz oslabljenega, dezorientiranega duha modernizma, kot nekakšen odgovor na modernistično vztrajanje pri negaciji in destrukciji, ki sta se izkazali kot slepi ulici. Edini možni odgovor se zdi prav vračanje k tradiciji, k staremu. Aleš Debeljak je to nekoliko deleuzovsko označil kot »nomadsko potovanje skozi zavržene objekte tradicije«, potovanje, ki s pridom izrablja svobodno razpoložljivost z literarnim materialom, ga renovira (na mesto modernistične inovacije je stopila renovacija kot temeljni princip postmodernistične poetike), pri tem spoštuje »literarna pravila«, a obenem iz starega ne dela več že znano, ampak »moderno« oziroma »postmoderno« staro. Če se je modernistična umetnost morala potrjevati z neprestanim inovativnim ustvarjanjem, se je postmodernizem že zavedel slepe ulice te absolutne ustvarjalnosti, ki se mora konec koncev izteči v ponavljanje že ponavljane. Odsotnost možnosti poskuša torej zapolniti z renovacijo, imitiranjem kar se da različnih preteklih vsebin in oblik, ki lahko ustvarijo vsaj videz nečesa resničnega, smiselnega, umetniškega. Od tod hiperprodukcija transtekstualnosti, tehnike literarnih referenc (njihova očitna postavitve v središče besedil), rušenje »hard and fast lines literarnih zvrsti« (Strehovec), tehnike imitacije in pastichea, simuliranja nekih že preživetih oblik, tematik... kot temeljni postopki pa tudi že komponente, ki omogočajo identifikacijo postmodernizma in ločevanje tega od modernizma.

Beckettova prozna besedila kot korpusi modernizma ali postmodernizma?

Identifikacija Beckettovih besedil kot korpusov modernizma ali postmodernizma bo morala, če noče zapasti v površnost in esejističnost, temeljiti tako na formalni kot vsebinski oziroma duhovno-zgodovinski metodi, na eni strani upoštevati formalne značilnosti in strukturo posameznih besedil, na drugi pa jih povezati s širšimi, duhovno-zgodovinskimi vprašanji o statusu subjekta v predstavljenem svetu, tipu njegove zavesti ipd. Na nek način bo treba eklektično povezati dognanja različno usmerjenih raziskovalcev in poskušati odpraviti nekatera neskladja in protislovja, ki izhajajo iz različne teoretske usmerjenosti posameznih avtorjev, predvsem pa njihovo analizo in teorijo aplicirati na literarnem opusu, se pravi proznih delih Samuela Becketta, in ju tako verificirati.

Kronologija izdaj pomembnejših proznih del

1932 — začne pisati 1. roman: *Dream of Fair to Middling Women*, ki ga nikdar ne dokonča.

1933 — od maja do septembra napiše deset novel.

- 1934 — te novele izidejo pod naslovom *More Pricks than Kicks*.
 1935 — v dveh letih 42 založnikov zavrne njegov roman *Murphy*.
 1938 — izide roman *Murphy*.
 1943 — piše roman *Watt*, konča ga leta 1945.
 1945 — napiše novelo *Premier amour*, izda jo leta 1970.
 1946 — napiše roman *Mercier et Camier*, izda ga l. 1970.
 1947 — dokonča zgodbe: *L'expulsé*, *La fin*, *le Calmant*, izda jih leta 1970.
 1948 — piše roman *Molloy in Malone Meurt*, izda ju leta 1951.
 1948—1949 piše *Čakajoč na Godota* (*En attendant Godot*).
 1950 — začne pisati roman *L'innommable*, izda ga leta 1953.
 — piše *Textes pour rien*, izda jih leta 1955.
 1956 — napiše (v angleščini) *From an Abandoned Work*.
 1959 — začne pisati *Comment c'est*, izda ga leta 1961.
 1966 — izdela zgodbo *Le Dépeupler*, izda jo leta 1971.
 1969 — prejme Nobelovo nagrado.
 1980 — *Compagnie*.
 1981 — *Mal vu mal dit*.
 1983 — *Worstward Ho*.

Iz kronologije nastajanja ter iz prvih izdaj Beckettovega proznega opusa je razvidno, da je svoja angleška romana, pa tudi v francoščini in angleščini napisana prozna besedila pred znamenito trilogijo romanov napisal v letih 1940—1950, se pravi v obdobju, ki je po mnenju Franka Kermoda in večine teoretikov modernizma sledilo prvemu valu modernizma oziroma paleomodernizma (datiranemu z letnicama 1910 in 1930) in za katero naj bi bila značilna bodisi vrnitev k tradiciji ali pa politični angažma, ki pa je v bistvu prav tako zahteval odvrnitev od eksperimenta. Seveda je že na prvi pogled jasno, da Beckettova proza ni v nikakršni zvezi z »antimodernizmi«: socialističnim realizmom, postrealizmom in tudi eksistencializmom, iz česar lahko sklepamo, da je bila kot izrazit eksperiment pisana v času, ki je bil temu nenaklonjen,⁷ zato ni čudno, da ni naletela na nikakršen odmev. Njena odmevnost je lahko narasla šele z razmahom t.i. neomodernizma v letih 1950—1970, ko so njegov opus začeli povezovati s francoskim novim romanom pa tudi z oblikovno tradicionalnejšim eksistencializmom. Po letu 1970 je Beckett napisal razmeroma malo, njegova besedila so postajala vedno bolj enigmatična, zmeraj krajša, izrazito zgoščena, literarna zgodovina pa jih je začela povezovati s postmodernizmom, smerjo, ki naj bi se razmahnila prav v drugi polovici sedemdesetih in osemdesetih letih. Glede na periodizacijo literarnih smeri zadnjih petdesetih let bi torej Beckettov opus lahko raz-

⁷ O tem piše Peter Faulkner v svoji knjigi *Modernism*, Methuen and Company, London 1977.

delili na tri različne faze, antimodernistično, modernistično in post-modernistično, toda kaj takega je verjetno vse prej kot utemeljeno, saj je za vsako obdobje več kot očitno, da se Beckettova dela niso uvrščala med takrat prevladujočo literarno produkcijo, ampak so od nje odstopala in ji bila tako formalno kot vsebinsko celo diametralno nasprotna. Seveda to še ne pomeni, da se njegovega opusa ne da razdeliti na posamezne faze, v kolikšni meri se te pokrivajo s kakšnim od periodizacijskih obdobj, pa bomo pokazali kasneje.

Prostorska struktura Beckettove proze

Za naše potrebe bi kot delavno izhodišče lahko zadostovala na nekaterih formalnih vidikih sloneča razdelitev pisateljevega proznega opusa na tri oziroma štiri skupine besedil, ki jo je v svojem spisu *Lieu dire* izpeljal Ludovic Janvier.⁸ Glede na to, da ga v Beckettovih besedilih zanima predvsem prostorska struktura, je Janvier glede na dve kategoriji, *lieu du récit* (kraj pripovedi) in *récit du lieu* (pripoved kraja), združil najprej besedila prvih desetih let (1934 do 1945), se pravi *More Pricks than Kicks* ter romane *Murphy*, *Watt* in *Mercier et Camier*. V vseh štirih besedilih je pripovedovalčeva pozicija — kot v večini tradicionalnih pripovedi — zunaj besedila. Pripovedovalec si enostavno izmišlja zgodbo, ne da bi se pri tem pokazal. Njegova, recimo ji, vsevedna pozicija (Janvier tega pojma ne uporabi) je že v prvi zbirki kratke proze, v kasnejših besedilih pa vedno bolj očitno motena, objektivnost pripovedovalca se razkriva kot »slabo pričvrščena maska subjektivitete brez imena«. Če se v prvih dveh delih pripovedovalec še jasno distancira od svojega glavnega junaka, se razmerje med obema spremeni že v romanu *Watt*. V tretjem delu se namreč kot pripovedovalec izkaže Sam, Wattov »prijatelj« iz norišnice. Tako se prvič v Beckettovem opusu formira par pripovedovalec (*le narrateur*) in pripovedovani (*le narré*). Še zmeraj pa ostaja nejasna pozicija pripovedovalca v prvem delu romana, ko se oba še nista srečala oziroma poznala. V romanu *Mercier et Camier* je pripovedovalec natančno postavljen že z uvodnim stavkom: »O potovanju Merciera in Camiera vam lahko pripovedujem, če hočem, kajti ves čas sem bil z njima.«

V besedilih, ki si po kronologiji nastanka sledijo, se je torej izvršil prehod od pripovedovalca, ki je popolnoma zunaj besedila, do pripovedovalca, ki je bil nekoč fizično skupaj z junaki, proces, ki ga Janvier poimenuje kot nagibanje proti pripovedovani osebi.

Glede na drugo kategorijo »*récit du lieu*« razdeli Janvier prva štiri besedila na dve skupini, ki ju združuje neizbežnost blodenja ju-

⁸ Ludovic Janvier: *Lieu dire*, v: *Cahier de l'Herne — Samuel Beckett*, Editions de l'Herne, Pariz 1976.

nakov. Dogajanje v *More Pricks than Kicks* in *Murphyju* je geografsko razvidno situirano, v romanih *Watt* in *Mercier et Camier* pa se geografske reference izgubljuje, realno se zamegljuje. V neposredni zvezi s tem je po Janvierjevem mnenju tudi usoda junakov: junaka prvih dveh del prehodita naš svet, da bi v njem na koncu umrla, ostali trije pa preživijo.

Kot prehod k trilogiji romanov in *Tekstom za nič* navede Janvier štiri novele: *Premier amour*, *La fin*, *L'Expulsé* in *Le Calmant*. Lieu du récit še ni označen s samim besedilom, pripovedovalec pa je že tudi objekt svoje pripovedi. Récit du lieu: dogajanje je postavljeno v mesta brez imena, ki so vedno stilizirana. Sobe, konjski hlevi, jame in končno čoln se pojavljajo kot drugače arhetipske oblike, škatle, v kateri se počutimo varne, smo zavarovani. Poti junakov se ne končajo z odrešilno smrtjo.

S trilogijo romanov in *Teksti za nič* se po Janvierjevem mnenju izvrši odločilni premik v Beckettovi prozi. Lieu du récit je jasno označen s samim besedilom. V prvih dveh romanih (*Molloy* in *Malone umira*) je to »nepremični prostor sobe«, nekakšen balkon večnosti, v romanu *Neimenljivi* notranjost pripovedovalčeve lobanje, v *Tekstih za nič* pa je abstraktno nedoločljiv, premakljiv. Kljub prvoosebni pripovedi je récit du lieu razen v romanu *Molloy* récit du lieu drugih. V prvih dveh delih so prostori, kjer se odvija dogajanje, geografsko nedoločljivi, a prepoznavni vsaj kot mesto, soba, azil; v zadnjih dveh pa gre dosledno za abstrakten prostor bodisi krožne ali razpršene oblike. Samo drugi so še lahko tisti, ki se v izbruhu pripovedovalčevega diskurza podajajo v mitska mesta in dežele, ki si jih pripovedujoči ne more kaj več kot samo predstavljati. Distanca med pripovedovalcem in pripovedovanimi tako rekoč ni več mogoča, saj se slednji skupaj z dejanji, ki jih izvršijo, že vnaprej razkrijejo kot manična projekcija na neuspešno pripoved obsojenega pripovedovalca.

Zadnjo oziroma zadnji dve skupini besedil, ki pa bi ju z lahkoto združili v eno samo, sestavljajo roman *Comment c'est* in teksti, ki so mu do danes sledili. Lieu du récit je v teh delih spet zunaj besedila, struktura pripovedovalca in pripovedovanega je tukaj ravno obratna kot pri *Neimenljivem*. Namesto prigod drugih, ki jih pripoveduje tisti, ki je v središču lieu du récit, imamo dogodke, ki so se pripetili subjektu (pripovedovanemu), zapisuje pa jih nekdo drug. V *Comment c'est* je to »objektivni« pisar, zapisovalec, ki beleži junakovo prvoosebno pripoved, v delih, ki sledijo, pa se prvoosebni »jaz« skoraj brez izjeme umakne drugoosebnemu ali tretjeosebni ednine in množine. Toda pripovedovalčeve pozicije ne bi mogli niti pogojno imenovati avktorialna, kajti njegovo vedenje o junakih oziroma sploh stvareh, ki jih poskuša ubesediti, je izrazito protislovno, podoba, ki jo poskuša ustvariti o njih, se neprestano razgrajuje... Namesto ironične drže

začetnih tretjeosebni pripovedovalcev so tu obupna, a dolgočasna poskušanja pripovedovalcev ubesediti to, čemur se ne morejo, a bi se radi izognili. Récit du lieu je temu primeren, od blata onstran svetlobe, enostavno temnega prostora brez razpoznavnih obrisov, do cilindrov, kvadratov, v katerih se neprestano izmenjujeta svetloba in tema, vročina in mraz, ali pa v njih vlada nespremenljiva sivina večera.

Glede na to, da ga zanima predvsem prostorska struktura Beckettovih besedil, Ludovic Janvier ne aplicira svoje tipologije pripovedovalca na Beckettova besedila z namenom, da bi ugotavljal pripadnost njegovih del modernizmu ali kateri drugi od literarnih smeri dvajsetega stoletja. Iz njegove analize pa je razvidno, da je Beckett v teku petdesetih let, ki jih orisuje njegov pisateljski opus, glede na tip pripovedovalca razvijal različne tipološke možnosti, o katerih bo treba podrobneje spregovoriti.

Pripovedna struktura Beckettove proze

V Beckettovih prvih štirih prozih besedilih je prevladovala tretjeosebna pripovedna pozicija, katere avktorialnost (če uporabimo oznako Franza Stanzla) pa je bila ves čas motena. V *More Princks than Kicks* in *Murphyju* je bila njegova pozicija še kolikor toliko stabilna, motili so jo le pripovedovalčevi hipertrofirani ironični posegi v samo besedilo, njegovo ne več samo simulirano obvladovanje položaja. V naslednjih dveh besedilih je vsevednost pripovedovalca motena prvič s tem, ker je Sam kot tisti, ki pripoveduje oziroma obnavlja vsaj del Wattove zgodbe, zaradi svojega duševnega stanja lahko vse prej kot objektivni poročevalec, ki ima jasen vpogled v junakovo psiho in njegova dejanja, drugič pa zaradi absurdnosti tega, kar oba pripovedovalca skušata opisati in za kar tisti v romanu *Mercier et Camier* celo trdi, da je zraven. V obeh primerih tisti, ki pripoveduje, dejanj junakov ne more komentirati z zadostno mero gotovosti. Ker se je pripovedovalec približal junakom, bil z njimi nekaj časa v fizičnem stiku, je izgubil svojo vsevednost. Druga tipološka skupina Beckettovih romanov glede na pozicijo pripovedovalca namesto simulirane vsevednosti oziroma vsevednosti, ki to ni, vpeljuje jazovsko ali prvoosebno pripoved. Če gre v zgodbi *Premier amour* (Prva ljubezen) in v romanu *Molloy* še za relativno čist tip take pripovedi, saj je pripovedovalec kar glavni junak pripovedi in govori predvsem o svojih doživetjih, se pripovedna pozicija v besedilih, ki sledijo, zaplete. Malone in Neimenljivi namreč, kljub temu da to poskušata, nista oziroma ne moreta biti več eden od junakov svoje pripovedi, to pa zato, ker o sebi nista sposobna povedati tako rekoč ničesar. Kar pa ju ne ustavlja, da ne bi vedno znova in zaman poskušala. Pripovedovalec v

naslednjem romanu *Comment c'est*, ki pa, kot opozarja Janvier, ni tudi zapisovalec zgodbe, na nek način obnavlja prvoosebno pripovedno pozicijo, ki je čista vsaj toliko, kolikor junak v blatu spet pripoveduje o dogodkih, ki naj bi se zgodili pred, z in po Pimu. Seveda pa sta način, na katerega nam skuša to predstaviti, in absurdna narava dogodkov, ki se mu pripetijo, taka, da rušita to prvoosebno pripoved, ker ne rezultirata v vsaj približno koherentni podobi dogodkov oziroma sveta, ki jih pripovedovalec skuša opisati.

Kakršnakoli tipologija romana glede na tip pripovedovalca pa odpove pri tistih Beckettovih delih, ki so nastala po romanu *Comment c'est*. Glede na Stanzlovo teorijo bi v teh delih pogojno spet lahko našli nekatere značilnosti avktorialne pripovedne pozicije. Pripovedovalec na videz objektivno, skrajno hladno in neprizadeto opisuje (pretežno scensko) bodisi premike junakov (*Mal vu mal dit*, *The Lost Ones*) ali pa njihovo nepremičnost v svetu teme, sivine ali menjavnja svetlobe in teme (*Imaginez morte imagination*, *Ping*, *Lessness*, *Company*). Njihova dejanja lahko sicer tudi komentira, a ti komentarji so popolnoma odveč. Komentiranje nečesa, kar zaradi protislovnosti trditev, ki jim pripovedovalec, takoj ko jih izusti, postavi nasproti druge in s tem negira, da bi negiral tiste, s katerimi jih zanika, namreč ne more biti izraz njegove vsevednosti, obvladovanja njegovega položaja, ampak — ravno nasprotno — dokaz njegove nemoči, nevednosti o tej nemoči, ki to samo še stopnjuje. Nemožnost avktorialne pozicije pa tudi ne rezultira v nekakšni varianti tipa personalne pripovedi, saj se pripovedovalec enostavno ne more več umakniti za svoje junake in kot tak ostati neprisoten, izginiti iz pripovedi, saj se ne more gibati zgolj na ravni njihove zavesti. Ta je namreč popolnoma nesubstancialna, v hipertrofirani fluidnosti svojih stanj tako rekoč ne obstaja več. Pisanje je samo še ubesedovanje teh protislovnih in nezdružljivih drobcev zavesti.

V Beckettovem opusu ne bi mogli najti primata kateregakoli izmed tipov pripovedovalca, iz katerih je sestavil svojo tipologijo romana Franz Stanzel. Glede na pripovedno strukturo so njegova dela tipološko izredno hibridna, to pa ne v smislu, da bi se znotraj enega samega dela izmenjevali različni tipi pripovedi, tako da bi eden prehal v drugega. Odnos med pripovedovalcem in pripovedovanim je namreč do te mere zapleten, protisloven in dvoumen, da je kakršnakoli eksaktnejša tipološka označitev teh besedil s stališča pripovedovalca s pojmi, ki so na razpolago literarni vedi, vprašljiva. Zato bi bila, recimo, označitev njegovih zgodnjih del kot vsaj »pretežno« avktorialnih pripovedi, kot korpusov tradicionalne literature, še bolj pa njegovega »povratka k vsaj pogojno avktorialni poziciji« kot »post-modernistični potezi« popolnoma arbitrarna. Tipologija pripovedovalca tu, podobno kot pri Kafki, enostavno odpove. Ne more postati eden glavnih kriterijev za obdobjno označitev nekega literarnega dela.

Kljub temu pa formalna analiza Beckettovega opusa s stališča pripovedovalca lahko v vseh različnih pripovednih strukturah, odnosih med pripovedovalcem in pripovedovanim, odkrije nek logičen in linearen proces, ki vodi od njegovih zgodnjih del do proze v osemdesetih letih. Ta proces je pogojen oziroma odvisen od razvoja motivike in tematike Beckettove proze in se v povezanosti s tem odraža tudi na poziciji pripovedovalca. Za kaj gre? Ne glede na različne tipologije lahko v Beckettovem opusu zaznamo postopno spreminjanje pripovedovalčeve pozicije.

V *More Pricks than Kicks*, pa tudi v romanu *Murphy*, čeprav že nekoliko manj očitno, je ta stabilna. Svet, o katerem pripoveduje, je popolnoma v njegovih rokah, pripovedovalec lahko govori o stvareh objektivno zaradi distance, ki jo ima do njih. Distanca pa mu omogoča tudi ironijo. V romanih *Watt* in *Mercier et Camier* je pripovedovalčeva pozicija že oslABLJENA, destabilizirana. V romanu *Watt* npr. ta omeni bralcu možnost, da se »mnogo stvari, ki sem jih opisal, kot da bi se zgodile v hiši gospoda Knotta... mogoče sploh niso zgodile, ali mogoče, kot da se ne bi...«. Verjetnost tega, kar pripoveduje, je izničena kar z dveh strani. Prvič zato, ker je bil nezanesljiv Watt, drugič zato, ker je bil lahko nezanesljiv tudi sam. Proces destabilizacije pripovedovalčeve pozicije se še stopnjuje v štirih v francoščini napisanih novelah in trilogiji romanov. Dokončna izguba stabilnosti je jasno razvidna že iz pripovedovalčeve izjave na začetku tretjega romana trilogije (Neimenljivi): »Dejstvo se zdi, da bi lahko bilo... ne samo, da bom moral govoriti o stvareh, o katerih ne morem govoriti, ampak tudi, da bom moral, pozabil sem, ni važno.« Pripovedovalci v *Neimenljivem* in besedilih, ki so mu sledila, dokončno izgubljajo oblast nad besedilom. Nad zgodbami, ki jih pripovedujejo, nimajo več pregleda, niso jih več sposobni kakorkoli urediti. Kot njihovo pozicijo na začetku romana označi Neimenljivi: »Zdi se, da govorim, (to) nisem jaz, o sebi, (to) ni o meni.« Njihov položaj in funkcija v pripovedi sta paradoksalna. Prisiljeni so v to, da govorijo, nekaj pripovedujejo, toda to njihovo pripovedovanje je že vnaprej obsojeno na neuspeh. O svetu, sebi in svojih izmišljenih junakih ne morejo povedati nič več gotovega. Glas oziroma pripovedovalec v enem zadnjih Beckettovih fragmentarnih proznih besedil *Company* (1980) evocira 13 podob, ki segajo do globin pogojno še zmeraj proustovskega spomina. Toda namesto pripovedovalca, ki v romanih združi svoje spomine v neko koherentno obliko, imamo v Beckettovem besedilu opraviti, kot to označi Alfred Simon,⁹ z nejasnostjo glede števila in identitete tega, ki pripoveduje in posluša, ter tistega, ki priča s pisavo o kraju, v katerem se to dogaja. Fragmentarni prizori se s pripovedovalčevo pomočjo ne morejo več združiti v celoto, ki bi po-

⁹ Alfred Simon: *Beckett, Les dossiers* Belfond, Pariz 1983.

vedala kaj gotovega o pripovedovalcu ali junaku. Edino, kar lahko trdimo vsaj s približno gotovostjo, je, da vse, kar beremo, nastaja iz enega samega razloga: da bi si pripovedovalec delal družbo. Na koncu se tudi to izkaže kot iluzija. Pripovedovalec končno zasliši, kako se »besede približujejo koncu, . . . , kako je vsaka prazna beseda nekoliko bližje zadnji . . . kako se končuje izmišljena zgodba o nekom, ki je s teboj v temi. Izmišljena zgodba o nekom, ki je s teboj v temi.« In na koncu po zaman opravljenem delu ostaja, »kot je vedno bil, sam.« Pripovedovalec se v Beckettovem proznem opusu vedno bolj približuje pripovedovanemu, se pravi predvsem svojim junakom. Meja med enim in drugimi se zabrisuje, dokler ni v zadnjih besedilih dokončno nedoločljiva. Vzporedno s tem se ukinja tudi avtorska ironija, v besedilih pa kljub temu ostaja nekakšen izrecno črni humor, ki nastaja iz dvojnosti pripovedovalčeve in junakove nezmožnosti, da bi kakorkoli opisal svet, in njenega vztrajnega hotenja opisati svet v kar se da »zabavni in nedolgočasni« podobi.¹⁰

Motivika, tematika — modernizem, postmodernizem

Vzporedno z destabilizacijo pripovedovalčeve pozicije v Beckettovih prozih delih poteka tudi motivno-tematski razvoj, ki je za samo določitev njegovih besedil kot korpusov modernizma oziroma postmodernizma odločilnega pomena. Glavne motivno-tematske poteze nadaljnjih besedil so razvidne že iz Beckettove prve prozne zbirke *More Pricks than Kicks*. Junak *Belacqua* (ki je nebeckettovski samo toliko, kolikor se fizično še vse preveč mobilni bolj ali manj neovirano giblje po svetu, kar nikakor ne uspeva junakom po Murphyju) že tava po svetu (tu je to še geografsko določljiv Dublin z okolico), se podaja na sprehode brez cilja in namena in si sem ter tja zastavlja epistemološka ali pa ontološka vprašanja, za katera je že vnaprej jasno, da ne bo našel odgovora. Njegova zavest je fluidna, brez kakršnihkoli vidnejših znakov stabilnosti in substancialnosti. Je pač samo še skupek vedno znova nastajajočih duševnih stanj, ki se neopazno prelivajo drugo v drugega. Svet, v katerem se giblje, je svet paradoksov in zmešnjave, o katerem je njegov avtor v nekem intervjuju zapisal sledeče: »Zmešnjava ni moja iznajdba. Ne moremo poslušati nekega govora pet minut, ne da bi se je intenzivno zavedeli. Je povsod okoli nas in naša edina možnost je, da jo pustimo vstopiti. Edina možnost obnove je, da odpremo oči in vidimo nered.«

Beckettovi junaki so se prisiljeni gibati po takšnem svetu, prehoditi pot od rojstva do smrti, pot »iz nič v nič«, kot to označi Ethel F. Cornwell;¹¹ mi pa bi lahko dodali še »skozi nič.« Izguba substan-

¹⁰ Samuel Beckett: *Company*, Grove Press, New York 1980, str. 49.

¹¹ Ethel F. Cornwell: *Samuel Beckett: The Flight from Self*, v: PMLA, št. 1, januar 1973.

cialnosti in stabilnosti zavesti rezultira v zmeraj znova obnavljajočih se poskusih, dokopati se do kakršnekoli resnice o svetu, v katerem se zdi, da živijo. Tem se paradoksalno pridružujejo poizkusi bega pred zavestjo, identiteto, s pomočjo samouničenja, smrti, ki jo je Beckett, spet v nekem intervjuju, imenoval »eno od možnosti«, ne izhod, »ki ga predlagajo vzhodni misleci«, ampak »zgolj prenehanje bivanja«. Smrt kot možen izhod je Beckett izbral za junaka svojih prvih proznih del, že v naslednjih besedilih pa jo je kot nezadovoljivo opustil. Izkazala se je kot utvara, slepilo tistih, ki vanjo želijo verjeti. Že Wattova pot se konča drugače, v mentalni ustanovi, njegovi popolni izgubi identitete. Pot, ki jo je prehodil, se je končala s spoznanjem, da se v hiši gospoda Knotta »ni zgodilo nič, da se je zgodil(o) nič... Toda takrat je bilo že prepozno.« Njegovo vztrajanje pri fantastično logičnih spekulacijah o tem, kaj bi se lahko zgodilo kot rezultat kakršnega že koli spoznanja o nemožnosti spraševanja o tem, kaj je neka stvar v metafizičnem smislu, se je izteklo v manično zabrisavo razlike med tem, kaj lahko rečemo o nekem dogodku in kaj ta dogodek zares pomeni. Pot v smrt bi bila v njegovem primeru že prelahka rešitev, tako kot bi bila to tudi samopozaba. Njegova pričevanja na koncu romana kljub svoji navidezni nerazberljivosti, če jih primerno prevedemo v razumljiv jezik, ohranjajo manično željo po logičnem, matematično pozitivističnem opisu oziroma razlagi sveta kot junakovi bolni projekciji. Samopozaba je tu, pa tudi v Beckettovih kasnejših besedilih že nedosegljiva. »Beg od sebe«, iz jaza, ni uspel do popolnosti. Razpad zavesti, jaza se ni izvršil do konca. V *Wattu* se jasno izrisuje tudi vloga kakršnekoli transcendence v svetu do popolnosti privedenega metafizičnega nihilizma. Bog, ki se pojavlja v romanu, je lahko samo še narobe obrnjena podoba tega, kar naj bi predstavljal. Pripovedovalec nam razloži, kako sta se z Wattom »po izmenjavi mnenj strinjala«, da sta se najbolj približala Bogu v trenutkih, ko sta z mlado podgano, »ki je počivala v njenem naročju po njenem kosilu... nahranila njeno mater ali njenega očeta ali njenega brata ali njeno sestro ali kakšnega manj srečnega sorodnika«.

Transcendencja je lahko po svojem znaku samo še negativna. Kljub zavesti, s katero je, naj to hoče ali ne, obdarovan Beckettov junak v svojih zmeraj bolj grotesknih in zreduciranih podobah, dvomi o tem, da bi se lahko imenoval človek. Kljub dvomu pa mora ugotoviti, »da si ne more predstavljati, kaj bi lahko bil drugega... kako bi se lahko imenoval, če ne človek«.

Watt pomisli, da bi o sebi lahko premišljeval tudi »kot o škatli ali vazi«. Če je Murphyju še ostala možnost umika iz makrokozmosa zunanjega sveta v mikrokozmos duha, v katerem je bila edina možna svoboda to, da se je privezan na stol zazibal v stanje, podobno fizičnemu nebivanju oziroma položaju embria, na koncu romana pa se je na ta način uspel zazibati celo v smrt, se je ta možnost v kasnejših

romanah izkazala za utopično. Malone, za katerega se na koncu romana *Malone umira* zdi, da se mu bo življenje dokončno izteklo v prenehanje bivanja, smrt, se reinkarnira v naslednjem romanu. Skupaj z Neimenljivim in njunimi predhodniki postaja še eden v vrsti projekcij oziroma izmišljenih oseb enako neizmenljivega pripovedovalca oziroma avtorja, ki si izmišlja zgodbe, da bi pregnal dolgčas. Premiki v motiviki in tematiki Beckettovih besedil vodijo od junakov, ki se sicer brez vidnega cilja gibljejo v svetu makrokozmosa, preko junakov, ki se negibni ali komaj gibni nahajajo na nedoločljivi meji med makrokozmosom in mikrokozmosom oziroma med življenjem in smrtjo, med svetom dnevne svetlobe in teme (ali nejasne, sive svetlobe ali izmenjavanja svetlobe in teme, ki ni podobna tistemu v svetu »zgoraj«, svetu teme), ne da bi se uspeli ustaliti v enem ali drugem, do junakov, ki so kot Neimenljivi onstran življenja, so pač že po tem, ko naj bi se podali v smrt, so že prešli, a se njihovo pričakovanje ni izvršilo. Njihovo trpljenje se ne konča s prenehanjem bivanja, s smrtjo. Životarjenje se nadaljuje tudi v svetu, ki ni svet svetlobe.

Ne glede na to, ali so se rodili ali ne, ali so živeli ali ne, ali so mrtvi ali samo umirajo — če parafraziramo Malonea — jim je skupno to, da »delajo, kar so vedno počeli, ne da bi vedeli, kaj je to, kar delajo, ne, kdo so, ne, kje so, ne, če so«. Ujeti so oziroma prisiljeni v govorjenje, zapisovanje tega, kar so v stadiju, v katerem se nahajajo, še sposobni povedati.

Beckettov opus je koncipiran tako, da predhodna besedila z branjem tistih, ki so sledila, nujno podležejo novim interpretacijam. Gotovost tega, kar je bilo predstavljeno v prvih besedilih, se zmeraj bolj ruši v romanah trilogije in besedilih, ki so ji do danes sledila. Pripovedi o usodah Belacqua, Murphyja, Merciera in Camiera itd. se izkažejo kot fikcija druge, tretje, četrte itn. stopnje, kot izmišljije oziroma »laži« lažnivca, ki je ujet v paradoks svojega laganja. Kot ugotavlja Raymond Federman, je Beckettovim osebam »dana iluzorna možnost govoriti o sebi in zgodbah. Toda zavedajo se neresničnosti povedanega, se pravi, da beremo nekaj, za kar vemo, da se ni zgodilo, oziroma se je zgodilo drugače...«¹² Protislovja, ki prevevajo Beckettovo prozo, ji dajejo paradoksalen aspekt, jo postavljajo na rob absurdnega, negacije in avtodestrukcije.

Vprašanje je, kako naj razumemo to specifično in v marsičem formalno in vsebinsko mejno, skrajno radikalno obliko moderne proze. David Lodge bi v skladu s svojo teorijo o postmodernizmu kot radikalizaciji modernizma tudi v Beckettovih poznih besedilih lahko našel potrditev svojih tez. John Barth bi se glede na svojo teorijo le težko odločil, da so Beckettova vse prej kot nehermetična besedila

¹² Raymond Federman: *Le Paradoxe du menteur*, v: *Cahier de l'Herne*, str. 153.

postmodernistična. Njegov opus bi zadostil tudi nekaterim značilnostim koda modernizma, kot jih razlikuje Fokkema. Večje težave bi bile z označitvijo Beckettovih poznih besedil kot literature, v kateri prevladuje ontološka dominantna. Na podlagi kriterijev za označitev neke literarne produkcije kot modernistične oziroma postmodernistične, ki smo jih navedli prej, se bomo tudi mi morali odločiti za eno od možnih razlag.

Ze na prvi pogled je razvidna metafizična podstat Beckettove proze, ki se tekom njenega razvoja ne spreminja. Njegov opus je vsekakor treba povezati z duhovno-zgodovinskimi procesi v 19. in 20. stoletju, ki so rezultirali v stanju metafizičnega nihilizma, odražajočem se tudi v z Beckettom neločljivo povezanimi napovedmi sodobnih mislecev o koncu človeka kot subjekta, zgodovine, predvsem pa jaza. V skladu s temi je tudi razvoj zavesti njegovih junakov pa tudi pripovedovalca, ki vodi od izgube substancialnosti, stabilnosti, obvladovanja sveta in resnice o le-tem k fluidnosti, zmeraj bolj nedoločljivemu, kaotičnemu prikazu oziroma poskusu prikaza gibajoče se fenomenalnosti brez kakršnekoli možnosti, a še vedno z utvaro o določitvi njenega bistva ali vsaj pojavnih oblik. In končno skoraj popolnemu razpadu jaza, kakršnekoli oblike zavesti.

Vprašanje, ki ob tej tezi ostaja še popolnoma brez odgovora, je tisto, ki si ga že nekaj časa vztrajno zastavljamo. Če razumemo postmodernizem kot izraz oslabiljenega in dezorientiranega duha modernizma in svojevrsten odgovor na modernistično vztrajanje pri negaciji in destrukciji, za kateri naj bi se do danes izkazalo, da sta slepi ulici, potem Beckettov opus nikakor ne more biti postmodernističen. Njegova prozna (pa tudi dramska) besedila so namreč vse do danes izraz oziroma rezultat radikalnega vztrajanja pri negaciji in destrukciji oziroma nekoliko drugače, manj zavajajoče povedano, vztrajanja v metafizičnem nihilizmu kot stopnji človekovega razvoja, ki se je ne da preseči.

Beckett je v svojem opusu prehodil nekoliko drugačno pot kot James Joyce, pri katerem se je izvršil prehod iz verizma v hermetizem vzporedno s prehodom iz zmernega v ultra modernizem, impresionizma v konstruktivizem. Njegova proza je v bistvu zmeraj nujno vsebovala elemente verizma, obenem pa je bila na stilni ravni izrazito hermetična. Važnejši kot prehod iz modernizma v ultramodernizem se zdi prehod iz manirizma njegovih del k enostavnosti, jasnosti in zgoščenosti njegovih v francoščini pisanih besedil, obenem pa tudi prehod k ponovni hermetičnosti njegovih zadnjih besedil, obubožanosti in hkrati gradnji novih sintaktičnih form, upoštevanju jezikovnih elementov in principov, ki rezultira v tehnopoetski inovativnosti in izbrušenosti, hkrati tudi hermetičnosti. Konstruktivizem pri Beckettu nikdar ni prevladal (tako kot npr. v novem romanu), vedno je ob njem prisotna močna ekspresionistična tendenca, rezul-

tat njegovega zmeraj ponovnega ukvarjanja z »metafizičnimi temami«. Tehnika literarnih referenc, ki se jo tako rado omenja, je precej očitna samo v Beckettovih zgodnjih delih, verjetno kot posledica Joyceove šole, v kasnejših besedilih pa je potisnjena v ozadje. O kakršnekoli vračanju k tradiciji, renovaciji razpoložljivega gradiva s spoštovanjem literarnih pravil in podobnih postopkov, ki poskušajo biti odgovor na slepo ulico »absolutne ustvarjalnosti« modernistov, v Beckettovi prozi ni sledi. Seveda je njegov opus kot dosledna realizacija oziroma radikalizacija modernistične poetike in njenih metafizičnih izhodišč že v obnebju te slepe ulice, ki se je Beckett še kako dobro zaveda. Njegovi junaki večkrat priznavajo, da govorijo zgodbe, ki so jih sami ali nekdo drug že nešteto krat povedali, a pri njih vztrajajo, ker ne morejo drugega, kot da jih pripovedujejo. Obsojeni so na neustvarjalnost, neinventivnost, v sebi so zlomljeni, a za kakršnokoli obliko renovacije v Beckettovem svetu ni možnosti. Tudi umetnost je po njihovih besedah izgubila funkcijo edine preostale transcendence, postala je breme, sredstvo pozabe, ki obenem to tudi ni.

Seveda se vsiljuje vprašanje, če kljub pripovedovalčevim izjavam v svetu, ki je popolnoma brez vrednot, paradoksalno le ne ohranja funkcije neke pogojne in iluzorne vrednote. Beckettova proza, pa naj je to še tako poskušal zanikati, je bila vedno tudi nekaj več kot samo »odpiranje oči, da bi videli nered«. Bila je in je še upodobitev vse prej kot estetskega sveta, ki pa je kljub vsemu umetniška, estetska skozi in zaradi svoje forme, sintakse, stavčnega ritma, zaznamovanega besednega reda in podobnih mikrostrukturnih lastnosti: »On say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. / Say for be said. Missaid. From now say for be missaid. / Say a body, where none. No mind. Where none...¹³ Tudi v svoji ekstremni obliki je to še vedno umetnost, ki na nek način transcendira realnost, pa naj se zdi kaj takega še tako nemogoče.

Beckettov prozni opus se da torej razlagati tudi kot stopnjujočo se obliko radikalnega modernizma, ki se časovno pretežno pokriva z neomodernizmom, sega pa tudi v čas pred in po njem. V teku razvoja je ta pripeljal do krize modernistične absolutne ustvarjalnosti, zavedanje o tej krizi se je stopnjevalo od francoske trilogije romanov do tekočih besedil, pri tem pa Beckettova proza nikdar ni prestopila magične meje med modernizmom in postmodernizmom. Kot taka danes precej osamljeno vztraja na poziciji metafizičnega nihilizma in pri razpadu jaza, subjekta, zavesti, fizisa, pa tudi narave. Na poziciji torej, ki v grotesknih potezah orisuje stanje današnjega sveta. V času, ki se s svojo senzibiliteto poskuša prestaviti v čas po moderni, tako predstavlja nekakšno grožnjo, da prestavitev v svet onstran nihilizma enostavno ni izvedljiva.

¹³ Samuel Beckett: *Worstward Ho*, Grove Press, New York 1983, str. 7.

POSTMODERNI DOKUMENTI

Harold Bloom

Zavrženi in razbiti tabli: kulturni obeti ameriškega judovstva

Ceprav sem več let premišljeval o ameriško-judovski identiteti in o kulturnih obetih ameriškega judovstva, se počutim zelo nelagodno, ko začenjam neposredno govoriti o tem. Zdi se, da je za kaj takega potrebno več kot zgolj običajno negodovanje. Nisem nikakršen specialist za raziskave o judovstvu. Čeprav bom za svoje gradivo uporabil bolj teoretsko podkrovana opažanja in povzetke judovskih zgodovinarjev, sem sam samo amater, kar zadeva študij judovske zgodovine. Navzlic temu bom razmišljal o razmerju med judovskim preživetjem in judovsko zgodovino, v tem razmerju, ki je nemara razmerje istovetnosti, pa bi lahko tičala skrivnost, ki presega pričujočo analizo. Moje besede zvenijo kot odmev Stevensovega samoposmehovanja na začetku pesmi *An ordinary evening in New Haven*, kjer o vprašanju pravi, da je veličastno samo po sebi: »Of this / A few words, an and yet, and yet, and yet.« Te strani sem začel pisati potem, ko sem se odpravil iz New Havna, da bi ujel nočni let z El Alovim reaktivcem za Izrael, in zato tem svojim nadvse plašnim osnutkom pridajam osebno noto. V New Havnu sem si zapisoval utrinke, misli, pa tudi navedke iz avtoritet na tem področju, zdaj, ko nadaljujem svoje pisanje v letalu, pa se je moje abstraktno tuhtanje rahlo spremenilo zaradi očitne radoživosti in različnosti mojih (večinoma judovskih) sopotnikov. Toda moj predmet so kulturni obeti — kako radoživi in različni od drugih bodo takšni potniki, ali še bolj odločno, v kolikšni meri bodo še Judje čez trideset let? Vračam se k svojemu »an and yet, and yet, and yet«, da bi situacijo boljše ponazoril, in potem bom začel zares.

Kar zadeva moje pomanjkljivo znanje, pomeni sociologija največjo luknjo v njem, medtem ko velja, da je kakršnakoli napoved o ameriškem judovstvu neogibno tudi že napoved o ameriški družbi. Vendar bom kljub temu spregovoril o odnosu ljudi do teksta, kar je končno tudi v moji pristojnosti. Sem namreč preučevalec tekstov in tega, kar nekateri sodobni literarni teoretiki imenujejo »tekstualnost«. V svojem lastnem delu sem se vse bolj nagibal k ukvarjanju z vplivi med teksti, z »intertekstualnostjo« in s tem, kar sam imenujem »pes-

niška utajitev« (poetic misprision) ali ustvarjalno napačno razumevanje, ki prihaja na plan med samimi teksti. Kulturno prihodnost ameriškega judovstva, njegov obstoj kot tak, je kajpak nemogoče razumeti kot literaren ali tekstualen problem v tradicionalnem smislu. Toda vsako leto poučujem na Yaleu celo množico študentov in mnogo je med njimi Judov. Gotovo je zelo problematično posploševati izkustvo enega samega profesorja, vendar sem se o teh rečeh pogovarjal s svojimi profesorskimi kolegi tako na Yaleu kot na drugih univerzah in zato lahko rečem, da s svojimi opažanji nisem edini. Gre za korenito odvrčanje sedanje generacije ameriških študentov, tako Judov kot pravih Američanov, od tega, kar bi sam opredelil za »osredotočenost na tekst« ali celo za »obsedenost s tekstom«. V tem pogledu še vedno opažam razloček med pravimi Američani in Judi, a tu ne gre za substancialno razliko in zdi se, da se še ta zabrisuje. S tem, kakšne posledice bi lahko imele tovrstno odvrčanje od osredotočenosti na tekst, še zlasti seveda za ameriško judovstvo, pa se bom ukvarjal v nadaljevanju svojega pisanja.

Kaj so naši največji zgodovinarji ugotovili o skrivnosti judovskega preživetja? Heinrich Graetz je menil, da je judovstvo preživevalo v diaspori zato, ker so bili Judje »ljudstvo, kateremu sedanost ni pomenila ničesar, medtem ko mu je prihodnost pomenila vse«. Obenem je Graetz dejal, da judovska literatura »sestavlja jedro judovske zgodovine«. Judovska zgodovina je bila zanj zgodovina, v kateri pomembne knjige utelešajo dejanja, ki so se postopoma uresničila.

Temu pogledu nasproti je Simon Dubnow postavil sociološko alternativo, češ da je judovska diaspora pravzaprav zgodovina družbenih tvorb. Če ima Dubnow prav, potem bi rekel, da je prihodnost ameriškega judovstva *kot judovstva* zelo šibka. Občutna razlika med ponovno organiziranimi ameriškimimi Judi in 97 % Američanov (ali kolikor jih pač že je) se še naprej manjša.

Yehezkel Kaufmann je v knjigi *Diaspora and alien lands* pisal o tem, da je zgolj religija dajala Judom tisto moč, ki jim je omogočila preživetje. »Judovska religija« seveda nikakor ni pojav sam zase, vendar kakorkoli jo že opišemo ali definiramo, imam vseeno globok vtis, da med študenti upada. Ko bodo čez kakih trideset let dosegli mojo starost, bo ameriško judovstvo bistveno bolj zdesetkano in manj vplivno, kakor je danes, če verjamemo Kaufmannu.

Kaufmann je bil sijajen zgodovinar in rad bi se še bolj oprl na njegove izsledke. Opozoril nas je, da je »zamenjava jezika, kar se je pripetilo judovskemu ljudstvu, še posebno pomembno dejstvo v tej zvezi — jezik je primarni izraz človekove etnične pripadnosti«. Za nameček je pripomnil, da je judovstvo nekaj posebnega in da je preživevalo to jezikovno asimilacijo, ter je imel prav, saj aramejščina, latinščina in yiddish, pa tudi grščina, arabščina, nemščina, francoščina in angleščina, predstavljajo osrednje judovske jezike. Zmagoslav-

je nad izgubo in zamenjavo jezika pa je Kaufmann z nenavadnim retoričnim preskokom pripisal judaizmu *kot religiozni ideji*: »En in edini razlog za Izraelovo individualnost v diaspori je bila zgolj in samo njegova religija.«

Upam, da se je Kaufmann v tem motil, in mu bom vsaj deloma ugovarjal, pri čemer bom poskušal preoblikovati njegove izraze, o katerih mislim, da so preveč idealistični in da kličejo po redukciji. Namesto o »religiozni ideji«, ki se pojavlja v njegovih formulacijah, bom govoril o ideji osredotočenosti na tekst in celo, kakor sem rekel že poprej, o ideji obsedenosti s tekstom. Toda preden bom izpeljal to zamenjavo, bi rad pretehtal misli Simona Rawidowicza, enega izmed velikih teoretikov interpretacije, kakršna se razvija vzporedno s sodobnimi raziskavami judovstva.

Rawidowicz je temeljito razglabljal o judovski obsedenosti s poslednjostjo (*lastness*): »... kako pogosto smo polni dvomov, ali bo prihodnost povzdignila učitelje, učenjake in celo čisto preproste Jude. Pogosto se zdi, kakor da ogromna večina naših ljudi bega naokrog in da jih žene panika zaradi prepričanja, da so poslednji.«

Rawidowicz je hotel v oči bijočo judovsko šibkost, ki jo izraža ta drža, prekovati v judovsko moč, vendar imam občutek, da prav ta drža učinkuje resnično dialektično v ameriških razmerah. Lahko, da se bo pojavilo občutje poslednjosti pri naslednji generaciji ameriških Judov, s čimer mislim na zdajšnje študente. Da pa bi pojasnil to mračno možnost, se vračam h Kaufmannu, pri čemer bom religiozno idejo, o kateri govori s prepričanjem, vpeljal v reduktivnejši obliki, kot tekstualno idejo. Hočem reči, da sta obsedenost s preučevanjem in stanje osredičenosti na tekst dejansko obdržala skupaj veliko judovsko diasporo. Na delu sta bila v Babilonu in Perziji, v Aleksandriji, arabskih deželah in Španiji, v Provansi, renesančni Italiji in vzhodni Evropi, v Nemčiji in Avstriji. In kar zadeva najmlajšo judovsko kulturo, nimam toliko v mislih Freuda, Kafke in Benjamina, ki so bili v neznosno ostrih razmerah bolj Judje kot Nemci, temveč Gershoma Scholema, katerega imam za največjo še živečo kulturno figuro, kar jih premore današnje judovstvo. Scholem ni dosegel Siona, tj. kulturnega zmagoslavja judovstva, prek normativne religije niti prek etnične pripadnosti, temveč prek tekstualnosti, prek ustvarjalne obsedenosti s tradicijo judovskih tekstov, ki se trdovratno upirajo interpretaciji. Tako se bom čez čas spet vrnil k Scholemu, ki me je s svojimi esejmi o Judih in judaizmu prepričal, da je boljši vodič od vseh drugih, kar jih poznamo, pri odkrivanju možnosti za kulturno preživetje Judov v Ameriki.

Zdaj pa bom nadaljeval z mračnejšim delom svojega razpravljajanja, v katerega si nikakor ne želim verjeti. Če se bo ameriško judovstvo s svojimi najbolj izobraženimi sloji popolnoma asimiliralo in če bo v tridesetih letih docela izginilo, ne upoštevajoč seveda nor-

mativni religiozni preostanek, se bo to zgodilo zategadelj, ker tekst — vsi teksti — umirajo v Ameriki, vendar ne izginjajo po naravni poti, marveč zaradi nujnosti (necessity), kakor je to kruto imenoval Emerson. Judovstvo lahko preživi brez judovskega jezika (nekaj besed o tem si bom privoščil kasneje, ko bom navezal na aleksandrinsko judovstvo in Filona), ne more pa preživeti *brez jezika*, ne brez intenzivne, obsesivne podjetnosti, ki daleč presega vse tisto, čemur po navadi rečemo literarnost.

Naj pretehtam dve alternativni, ki se zastavljata judovski tradiciji. Bolj gotovo je, da bo čez trideset let Amerika sama prenehala biti tekst v razsežnostih, ki ji jih je podelil Whitman, ko je rekel, da so *these States* same po sebi največja pesem, ali Emerson, ki si je želel videti slehernega Američana kot inkarnirano knjigo, presegačo naravo. Razen pravovernežev se bodo ameriški Judje pomešali s kvazi-inteligenco, kar se že zdaj kaže v izginjanju tekstualne razlike med judovskimi študenti, ki jih je več kot tisoč na Yaleu, in ameriški študenti, katerih število se tamkaj povzpema nad tri tisoč. Vsekakor pa niti celotne elite niti kakšne posamezne »skupine« ne bomo več mogli po pravici imeti za tekstualno elito. Nobena posebna vzgoja pod judovskim pokroviteljstvom ne more več vplivati na študente, ki jih poučujem, zato ker niso odprti zanj niti v letih pred vstopom v *college*. Iz več razlogov — družbenih, tehnoloških in bržkone zaradi zapoznelosti (belatedness) same — je brati poglobljeno v Ameriki vse težje in težje.

Obenem je tu tudi spodbudnejša alternativa, h kateri se bom vrnil kasneje, ko bom obravnaval nekatere Scholemove ugotovitve. Ali tekst Amerike torej lahko preživi spricho nove judovsko-ameriške sinteze? Nobenih znamenj ne vidim za kaj takega in ni verjetno, da bi se nova Castalia iz Hessejevega romana *Glasperlenspiel* pojavila v Ameriki. Če pa je vendarle nekaj neumrljivega v judovskem ubadanju s tekstom, potem bomo nemara le ugledali rešilni elitistični preostanek, ki bo v skladu z neko čudno mesijansko logiko naredil za »Jude« oboje, Jude in Američane, se pravi vse, ki se še bodo intenzivno ukvarjali z branjem in preučevanjem tekstov.

Vse to me vodi k naslednjemu vprašanju: na katero zgodnejšo veliko judovsko diasporo spominja ameriško judovstvo s svojimi kulturnimi oblikami in perspektivami? Tvegala bom nenavadno sodbo, da je pravi analogon ameriškega pravzaprav helenistično judovstvo, razvijajoče se v Aleksandriji šest velikih stoletij, od tretjega stoletja pred našim štetjem do tretjega stoletja po našem štetju. Nimam niti pristojnosti niti časa, da bi se posvetil vsem judovskim diasporam, ki jih je deset ali približno toliko, ter da bi analiziral tako analogije kot anomalije med njimi in ameriškim judovstvom. Kljub temu pa bom spregovoril skoraj o vseh izmed njih, še preden preidem k natančne-

mu in strašljivemu poročilu o nemškem kulturnem judovstvu, ki nam ga je zapustil Scholem.

S. D. Goitein je ugotovil, da je stoletje po Mohamedovi smrti večina Judov živela pod islamom. Vrh tega je dodal še bolj zanimivo pripombo, da je judovstvo intelektualno zacvetelo tri stoletja po vzponu islama. Kot skrben, a ne preveč prenikav učenjak si je zastavil vprašanje, s katerim se ubada tudi pričujoče razpravljanje: »Kako naj potemtakem pojasnimo tale navidezni kontrast: na eni strani visoko stopnjo asimilacije v novo arabsko-muslimansko okolje in na drugi pomlajenje in odločno samopotrditve?«

Nič nam ne pomaga ugotovitev, da je bil Goitein preveč previden učenjak, da bi lahko odgovoril na svoje lastno vprašanje. Lahko mu le štejemo v opravičilo, da ni imel na razpolago zgodovinskih podatkov. Vse, kar lahko iztržimo iz navrženega paradoksa, je spoznanje, da je obsesivno judovsko uživanje pri preučevanju tekstov *kratk čas šlo vstric z arabskim*, kolikor se že nista zlila v en sam tok. Če bi v Emersonovem času obstajalo živahno, krepko in razcvetajoče se ameriško judovstvo, potem bi se bržkone dalo narediti koristno primerjavo, vendar pa je judovstvo v Ameriki kulturno zapoznelo, kar je naslednja stvar, h kateri se bom še vrnil.

Zanimiveje ga je mogoče primerjati z velikim obdobjem judovske kulture v Provansi in južni Franciji, trajajočim približno od leta 1000 do 1400, kajti tedaj so bili Judje v isti sapi dejavni v rabinstvu, kabalizmu, filozofiji, poeziji, esejizmu in gramatiki. Vendar je tu, če se lahko sklicujemo na Twerskega in druge zgodovinarje, šlo za popolnoma na *Toro* osredotočeno skupnost, ki se je namenila kultivirati discipline, nezaobsežene v *Talmudu*. In če vse to pogledamo poblize, se nam bo razodelo, da so bili provansalski judovski učenjaki razen Gersonida večidel kulturni posredniki, popularizatorji večjih kulturnih figur, kot sta bila Maimonides in Alfasi. Z današnjega stališča pa se nam ti kulturni posredniki iz Provanse, ki so bili ukleščeni med cerkev in manihejstvo in na katere so skrivnostno vplivali tako katarji kot nastanek trubadurskega pesništva, prej kažejo za melanholične prerokovalce španske katastrofe kakor za predhodnike sodobnega ali prihodnjega ameriškega judovstva.

V zvezi s tem bi kdo lahko pomislil na renesančno italijansko judovstvo, ki ga je preučeval Cecil Roth, toda to ni bila prava kultura v diaspori, dokler je ni papež Pavel IV. getoiziral z bulo iz leta 1555. Zato se bom pomudil pri Judih, ki so zagotovo bili Judje v eksilu, tj. pri nemško govorečih Judih, pri čemer bi analogije z ameriškimi delovale moreče, če ne bi bilo različnosti med enimi in drugimi še več, kakor bom poskušal pokazati. Tako bom zdaj končno navezal na Gershoma Scholema.

Če je danes med Judi kdo, ki bi ga lahko prepoznal za moralnega preroka, potem je to Scholem, čeprav sam zavrača to vlogo in vztraja

pri tem, da ga moramo imeti izključno za zgodovinarja. Značilno je, kar iskreno pripoveduje o svoji mladosti: »Tedad sem si prizadeval najti pot k prvotnim virom judovstva. Ni mi zadoščalo, da bi samo bral o vseh teh rečeh.« Toda ko spet z iskrenostjo nadaljuje, češ, »nič ni judovskega, kar bi mi bilo tuje«, tedaj se s tem postavlja v vrste prerokov. Neko drugo Scholemovo spoznanje pa se mi zdi zares najboljše in najbolj z upanjem prepojeno geslo, ki bi ga lahko postavil na čelo svojega pisanja: »Ne moremo si razložiti, kakšne iskre se netijo in dajejo življenje tistemu, kar ni zamrlo v teku vseh teh dogodkov. Ostaja uganka, na kakšen način sta se judaizem in judovsko ljudstvo ohranila. Velik del judovskega ljudstva je skoraj vedno odpadel stran. Zato je pomembno, da raziščemo, zaradi česa smo se obdržali.«

V svojem odličnem eseju *Jews and Germans* nas Scholem prepričuje, da so bili nemški Judje žrtve stoletja zaradi svoje lastne čustvene zablode. Tu navaja globoko misel Charlesa Péguya o Judih: »Biti drugje — to je velika stiska te rase, velika skrivna krepost, veliko poslanstvo teh ljudi.« Scholemov komentar pa je tale: »Ta ‚biti drugje‘ se je na intenziven, ustvarjalen in hkrati razdiralen način spojil z željo po ‚biti doma‘. To je ključ za razmerje Judov do Nemcev.« Péguy in Scholem si nista pomišljala citirati dveh nemških romantičnih misli, ki se bijeta med seboj, in to bržčas zato ne, ker sta menila, da ju vsi poznamo. Prva misel je idealistična Novalisova apoteigma, češ da nas študij filozofije uči, naj se povsod počutimo doma. Druga je Nietzschejeva nenavadna definicija umetnosti kot hrepenenja po drugosti oziroma po biti drugje. Judovskoneški intelektualci so se spotikali ob konfliktnost teh dveh definicij, obe pa so proti njim izrabili Nemci.

Scholem ni nikoli napravil napake, ko je med seboj primerjal nemško in ameriško judovstvo, in če si priključimo pred oči njegova dialektična spoznanja, mislim, da nam bo takoj jasno, kako je dosegel svojo modrost. Zavedati se je treba, da je mesijanska ideja v Ameriki (bodisi v zgodnji Winthropovi in puritanski ali pa v Emersonovi in transcendentalistični različici) zbledela, ravno tako kot je zbledela med sekulariziranimi ameriškimi Judi. To je ena izmed mnogih prvin, ki povezuje probleme ameriškega judovstva s problematiko Amerike in nič manj s problematiko diaspore. Nemški Judje so se asimilirali v Nemčiji, ki je premočrtno napredovala od svojega barbarskega, mitološkega in pravljničnega zasnutka k precej neuravnoteženi, idealizirajoči postrazsvetljenski viziji o sami sebi. Po drugi strani pa je Amerika zasnovala samo sebe tako teološko kot filozofsko, pri čemer ima ta samozasnova v svojih koreninah marsikaj puritanskega, a zato neznanen delež etnične mitologije, kar — to se nekoliko čudno sliši — pomeni, da v svojih koreninah nima skoraj nič političnega. Dolgo časa je bila judovska asimilacija v Ameriki proces, v katerem je Jud postal vse bolj Jud prek asimilacije v puritanski hebraizem in njegovo

teologijo izvolitve (election theology). Nemara trdim samo to, da se kalvinizem zelo razlikuje od luteranstva in da je za nianso bolj soroden duhu judaizma. A nemara hkrati trdim nekaj tako pretencioznega, kot je tole: če je mogoče »rešiti« Ameriko, potem je mogoče rešiti tudi ameriško judovstvo. Kar dela takšno izjavo še zlasti pretenciozno, pa je naslednje vprašanje, prežeto z žalostjo: kaj se je porodilo iz ameriškega judovstva, kar je absorbirala vase višja ameriška kultura? Odgovor bi se najverjetneje glasil, da se je ameriški humor od judovskega navzel določenih oblik samoposmehovanja. Vendar razen *Miss Lonelyhearts* antisemitsko nastrojenega Nathanaela Westa (ali Nathana Weinsteina) in prgišča dragocenih pesmi, kot so *Spectral emanations* Johna Hollanderja, in zgodb, kot je *Usurpation* Cynthia Ozick, Judje niso veliko prispevali k visoki literaturi. Tu je seveda še komično delo Saula Bellowa. A čeprav hoče Bellow predstaviti avtentično duhovno ozračje, njegov junak Mr. Sammler prebira Meistra Eckharta, pripovedovalec njegovega teksta *Humboldt's gift* pa Rudolfa Steinerja, kar slej ko prej pomeni odpadništvo celo znotraj tega pristnega ameriškega ozračja. S temačnejšim tonom bi lahko rekli, da Amerika kljub svoji velikosti in virom ta hip ni zaprepašujoče produktivna v kulturi — tako tudi ne ameriško judovstvo. Vendar bi z vedrejšim tonom lahko rekli: prezgodaj je še. Ameriška renesansa ne sega dlje kot sto let nazaj in tudi precejšnje število judovskih družin ne živi v Ameriki več kot sto let. Ali so torej moji ugovori zavoljo izginjanja osredotočenosti na tekst pri ameriških Judih samo različica kontinentalne, predvsem galske trditve, da anglo-ameriška pragmatična in empirična tradicija preprečuje dostop k dialektiki, metafiziki, heroičnosti sistema in grandioznosti *synthesizerja*?

Mož odgovor je, da se tu, čeprav skromno, ukvarjam samo z moralnim preroštvom; ali bo ameriško judovstvo ravno tako agresivno, živahno in zavedajoče se svoje identitete, kakor se je zaveda zdaj, tudi še čez trideset let? Da bi poiskal ustreznejšo analogijo, se bom napotil daleč nazaj, tja do Aleksandrije, čeprav ta samo deloma služi v ta namen, potem pa bom sklenil svoje pisanje z nekaj pogledi na nekatere naše prave preroke — na Jeremijo, Ezekiela in Drugega Izaijo, na Jehudo Halevija in Gershoma Scholema.

Aleksandrinska analogija nas bo le stežka razvedrila, saj je normativna judovska tradicija diskreditirala Filona in njegovo kulturo, to pa najbrž zato, ker je, kar je zgodovinska ironija, tako veliko pripomogel k utemeljitvi krščanske teologije. Filon ni bil, kakor je dejal veliki jeruzalemski učenjak Hans Lewy, samo prvi teolog, temveč tudi prvi, ki je sistemiziral biblijsko teologijo. Nihče, razen morda harvardskega profesorja Wolfsona, ga doslej še ni obravnaval kot globokega in izvirnega misleca. Bil je krona dolge tradicije aleksandrinskih judovskih alegoristov in kot takšna krona je imel nenavadne hibe. Imel je osupljivo majhno vedenje o judovstvu — hebrejščine v resnici najbrž

ni znal nič ali pa jo je v najboljšem primeru znal le malo. Vendar je bil — kot vsi helenistični Judje — osredotočen na tekst; kakor drugi je tudi sam verjel, da je grški prevod *Svetega pisma*, ki ga je opravila sedemdeseterica prevajalcev, ravno tako navdihnjen, kot je bil navdihnjen Mojzes. Navajam Lewyjevo povzetek Filonovega religioznega sveta, ker ga je mogoče aplicirati na napovedujoči se religiozni kaos večine ameriških Judov: »Zavedati se moramo, da v Filonovem času ni obstajalo nič podobnega, kot je avtorizirana, kanonizirana tradicija religioznega vedenja. Judaizem ni bil nikoli bolj prost pred dogmatskim omejitvami kakor v tistem času. Vsakomur, ki je verjel v razodetje *Tore* in se držal njenih napotkov, je bilo dopuščeno, da goji svoje lastne poglede na 'duha' razodete črke in na njeno religiozno vsebino.«

Lewyja lahko dopolnimo: če je na Filona vplivala ustna postava (oral law), potem smo lahko gotovi, da je to najpoprej bilo izročilo, izhajajoče iz Platona, in ne izročilo iz Palestine. Filon je brez težav pojmoval grščino kot judovski jezik, in to v tolikšni meri, da je marsikdaj zapisal, recimo, tudi takšen stavek: »To ime se v hebrejskem jeziku glasi tako in tako, v našem jeziku pa se glasi tako in tako.« Grščino je jemal za svojo tako močno, da je junakom hebrejske *Biblije* brez pomislekov pripisoval poznavanje grške etimologije. Na ta način naj bi Abraham in Bog vedela, da je določena stvar istovetna z drugo stvarjo, saj sta obe besedi imeli skupen grški koren! Toda to je bil, tako vsaj mislim, izraz aleksandrinske gnostične modernosti, ki je nastala kot obramba proti bolehanju za zapoznelostjo. Elias Bickerman in njegova šola sta vztrajala pri trditvi, da je *Tora* preživela samo zaradi prevoda literature, ki jo vsebuje, v svetovni jezik, tj. v grščino. In medtem ko čustveno težko sprejemamo domnevo, da Akiba in farizeji ničesar ne dolgujejo platonski in pitagorejski misli, je po drugi strani še vedno res, da farizejska predstava, da bi moral vsakdo v Izraelu doseči svetost prek preučevanja *Tore*, ni ideja, ki bi izvirala iz *Biblije*. Izaija in Ezekiel nista bila prepričana, da bi se moral judovski narod rešiti s preučevanjem teksta: to je Platonova ideja o odrešitvi. Platon je bil mnenja, da bi izobraževanje lahko tako preobrazilo vsakega posameznika in vse ljudi, da bi narod sam zmožni izpolniti božjo voljo. Farizejem, kot je to Saul Liebermann prepričljivo dokazal Bickermanu, se *deloma* pozna helenistični vpliv, a medtem ko je Bickerman zatrjeval, da ideja o »preučevanju *Tore*« izhaja iz Platona, je Liebermann pokazal, da naša ustna postava ni platonski nenapisani zakon (unwritten law). Mislim pa, da je poanta v tem, da bi grščina kot svetovni jezik uničila judovstvo, če ne bi iznajdljivo, prek čudovite utajitve Platona, prišel do izraza Akiba. Pri Platonu nenapisani zakon pogosto služi za negacijo napisanega zakona, medtem ko so farizeji poudarjali, da je iz ustnega izročila treba zgraditi nasip, varovalno ogrado okoli zapisane *Tore*.

Danes je angleščina svetovni jezik, ravno tako kot je to bila grščina v helenističnih časih, in zato angleščina v nekem čudnem smislu postaja judovski jezik, saj jo Judje kot svoj prvi ali drugi jezik uporabljajo bolj, kakor bi lahko uporabljali kateregakoli drugega, bodisi hebrejskega ali francoskega, yiddish ali španskega, kateregakoli že. To postavlja ameriško judovstvo v jezikovno situacijo helenističnega judovstva. Vračam se torej k svoji retorični zamenjavi »osredotočenosti na tekst« za Kaufmannovo »religiozno idejo«. Ali moje zamenjave ne upravičujeta kot bolj verodostojno prav Aleksandrija in Amerika, ki nas lahko odvedeta nazaj k prvi in najbolj kulturno produktivni izmed vseh naših diaspor?

Prva judovska diaspora je kajpak babilonska diaspora; Jeremija je bil Ezekielov starejši sodobnik, in ko se je Ezekielovo preroštvo končalo (po letu 571 pr. n. št.), se je najbrž že rodil Drugi Izaija. Reči, da se je prva diaspora ohranila zaradi »religiozne ideje«, pomeni preveč poenostavljati stvari. Gerhard von Rad sodi, da je potem, ko so bili višji sloji severnega in južnega kraljestva odpeljani v Babilon, mnogo Judov dobilo negativno mnenje o Jahveju. Lahko navedemo tudi *Jeremijo 44 : 15 ff.*, kjer Judje, ki so pobegnili v Egipt, Jeremiji pripovedujejo, da je bilo v času njihovih očetov vse dobro, ko so ti v Jeruzalemu darovali kadilo kraljici na nebu. Von Rad pa pravi: »Ko pretehtavamo vprašanje o skupnih elementih pri teh treh prerokih — Jeremiji, Ezekielu in Drugem Izaiji — se moramo zavedati, da pripadajo času, ko so ljudje postali bolj neodvisni od religioznih spon, kot so bili poprej.«

Lahko rečemo, da so bili ti trije veliki preroki v primerjavi z Amosom in Prvim Izaijo modernisti in vneti subjektivni individualisti. Jeremija in Ezekiel sta bila pravzaprav avtobiografa, neodvisna človeka, ki sta se obračala na kritične in skeptične Jude. Veliko sočudenje teh poznih prerokov je bilo dejansko soočenje s problematičnim statusom judovske osredotočenosti na tekst, s preživetjem preroške besede. Zapoznelost se je potemtakem kot judovski literarni, duhovni in politični problem rodila že zdavnaj pred Aleksandrijo.

Se zadnjič bom citiral Scholema zaradi globoke kabalistične modrosti, s katero obravnava patos judovske zapoznelosti: »Vemo, da se celo iz najgloblje odtujitve znova in znova poraja nagibanje k judaizmu — spontano in preobražajoče vse tiste, ki so na ta način prizadeti — pa če to imenujemo vrnitev ali kako drugače...«

Da bi »razbite table« zamenjali za »prostost pred tablami« zakona, si moramo, kakor namiguje Scholem, prizadevati za »table«, za osredotočenost na tekst in obsedenost s tekstom. Judovska literatura se piše v neverjetno različnih jezikih, a samo pod pogojem, da pri Judih obstaja »osredotočenost na tekst« prav v tem jeziku. Če pa bi lahko glasoval za katero izmed postbiblijskih del, čeprav nobeno izmed del poznejše judovske literature ne zmore nadkriliti jahvista, Jeremije ali

obeh Izajj, potem bi glasoval za vzvišeni dialog, za *Kuzari* Jehude Halevija, katerega ne morem brati v arabskem izvirniku. Halevi je bil kajpak jezikovni genij; kritiki, ki so veliko bolj kompetentni za sodbe o poeziji, napisani v hebrejščini, kakor sem jaz sam, imajo Halevija za daleč največjo krono postbiblijske hebrejske poezije. A tudi če bi izbral hebrejščino, arabščino ali kastiljščino, bi Halevi zastopal na tekst osredotočeno judovstvo, kot so ga zastopali Filon, Gersonides ali — naj se še tako čudno sliši — Benjamin in Kafka, čeprav slednja sploh ničesar nista hotela odkrito napisati o judovstvu. Tudi antisemitski judovski pisec, kakršen je Nathanael West, še vedno lebdi v avri judovske osredotočenosti na tekst.

Jehuda Halevi je končal svoj dialog *Kuzari* z naslednjim stavkom: »Jeruzalem bo mogoče zgraditi znova šele tedaj, ko bo Izrael zahrepenel po tem tako močno, da bomo sočustvovali celo z njegovimi kamni in prahom.« Kar navdihuje to veliko preročstvo, je ideja »hrepenenja«, ki se je ohranila samo zaradi judovske ljubezni do teksta, kakršen je *Psalm 102*, ki ga Halevi tu namenoma posnema. Ameriško judovstvo, ki je izgubilo svojo ljubezen do teksta, kakršen je *Psalm 102*, bi si v teku časa lahko znova pridobilo takšno ljubezen, če bi bilo poprej zmožno ljubiti kak tekst, katerikoli tekst. Če pa se bo ta ljubezen razpršila v nič, kar se najbrž tudi bo, potem druge ljubezni ne bo več.

Harold Bloom, profesor judovskega rodu na ameriški univerzi Yale, si je ugled pridobil v sedemdesetih letih s svojim močnim branjem anglo-ameriške postrazsvetljenske poezije. Za razloček od trojice proforskih kolegov na Yaleu, Geoffreya Hartmana, Johna Hillisa Millerja in Paula de Mana, ki svojo tehniko branja opirajo na derridajevski dekonstrukcionizem, se raje sklicuje na Freuda, Emersona, Nietzscheja in *Kabalo*. Pojma zapoznelost in pesniška utajitev, ki ju Bloom uporablja tudi v tem eseju, prvotno objavljenem v knjigi *Agon: Towards a theory of revisionism* (1962), sicer sodita med stebrne pojme njegove teorije pesništva, kakršno je razvil zlasti v zgodnejših knjigah *The anxiety of influence* (1973) in *A map of misreading* (1975).

Bloomovo teoretsko delo spada na področje intertekstualnih raziskav, saj so njegova dognanja o vplivih med pesniki in o psihologiji pesništva vselej vezana na razsežnosti tekstov in ne na biografske podatke, h katerim se zateka tradicionalna pozitivistična metoda. V eseju, ki ga objavljamo, govori Bloom o Judih kot o narodu, ki je izšel iz knjige, v tem pa je treba razbrati tudi argumentiran klic zoper barbarstvo masovne kulture in vladavino množičnih medijev, zaradi katerih judovski metafori grozi nevarnost, da bo dokončno zbledela.

Prevedel in opombo napisal
Vid Snoj

FRONT-LINE

Aleš Debeljak

MELANHOLIČNE FIGURE

Knjižna zbirka Krt 55

Knjiga **Melanholične figure** s podnaslovom *Eseji o književnosti* je prva esejistična knjiga Aleša Debeljaka, sicer uveljavljenega pesnika, esejista, urednika in člana uredništva nekaterih slovenskih revij v času, ko njegova generacija v njih skoraj ni bila zastopana.

Ze ovitek z Dürerjevo grafiko *Melanholija*, po kateri je nameraval Sartre nasloviti svoj *Gnus*, nas postavi v miselno okolje knjige. Debeljak je dosledno zavezan klasičnemu humanizmu in tisti intelektualni poziciji, ki združuje erudicijo in zavezo, vse redkejši spoj v zadnjem času. Kot priznavajo celo njegovi vneti nasprotniki, je »Debeljak eden redkih med slovenskimi literarno-humanističnimi intelektualci, če ne res edini pravi med njimi, ki številnim starejšim vliva upanje, da naša generacija vendarle ni krdelo ciničnih in nerazgledanih pobalinov« (Crnkovič). Upajmo, da je med nami še kdo, ki ni ciničen in nerazgledan, pobalinstvo pa včasih ni tako slaba stvar. Debeljak nadaljuje tradicijo pesnikov, ki so bili hkrati tudi javni delavci, res pa je, da pri tem s svojo zahtevo po »etični držji in eksistencialni skušnji« pozablja, da je takšna pozicija bolj stvar »usode« kot pa odločitve.

Debeljak je pripadnik generacije, ki je »premlada za ideologijo in prestara za računalnike«. Je v poziciji »tistega neznosnega vmes«, med brezbržnostjo in terorjem ideologije, med Evropo in Balkanom, med Vzhodom in Zahodom, med poezijo in politiko. Pripada »novi izgubljeni generaciji« (Štefančič mlajši), tisti, ki je najbolj boleče občutila prehod od starega v to medvladje, v katerem smo zdaj in za katerega je značilna izguba globine in nenasedanje ideologiji. Debeljak gleda na izgubo globine predvsem kot na negativno posledico razvoja, pri tem pa pozablja, da je ravno odpoved globini tista, ki onemogoča manipulacijo in brezrezervno zastavljanje telesa, da je izguba globine nujna za ugledanje in priznavanje alternativ. Hkrati ideologija predstavlja delno mišljenje, res pa nudi trdno oporo, saj nam nudi lažni blesk Smisla. Izguba tega oziroma vere vanj ima za posledico *melanholijo*, ki nastopi ob izgubi zelenega objekta in hkratnem soočenju s smrtjo. Melanholija pa je vedno povezana z nostalgijo in *uzvišenim*, ki se pojavi ob propadu

nečesa visoko vrednega in je nasprotje vsakdanjega, nepomembnega, humornega in fantastičnega. Ravno melanholični občutek izgube, izrinjenosti in osamljenosti, pa je izredno produktiven, omogoča občutek za lepo in etično, hkrati pa je vedno povezan s hrepenenjem in pesimizmom, z izločenostjo in občutkom tujstva kljub splošnemu priznanju okolice. Ni čudno, da so Židje in heretiki pogosta Debeljakova metafora.

Vrnimo se h knjigi. Začenja jo uvodni esej o melanholiji, sledijo majhna branja, literarne kritike iz daljšega obdobja ukvarjanja s slovensko literaturo, esej o eseju in Adornu, spisi o Slovencih in Jugoslovanih, trije daljši eseji o postmoderni in paraesej o Kiševi *Enciklopediji mrtvih*. Kritike in ocene so posledica ugotovitve, da »negacija ni več ustvarjalna«; povedano drugače, da ni več možna. Neverjetno je, kako Debeljak poišče drobne, prezrte lastnosti ocenjevanih del in s kakšno hekersko lahkoto prodira v avtopoetike. Prepuščanje učinkovanju prebranega ga postavlja med tiste, ki dosledno *razlagajo* dela, ne da bi jih napeli na svoje kopito (kot to delamo nekateri in se tolažimo, da je vsako pisanje že ideološko).

Eseji o postmoderni so pomemben dokument vrveža okoli določitve pojmov postmoderna/postmodernizem, hkrati pa predstavljajo dragoceno in precizno informacijo. V času od njihovega nastanka so se stvari spremenile, prevladale so teorije, ki obravnavajo postmoderno z manjšim pesimizmom. Če je pred dvema letoma res kazalo, da je »postmodernizem umetnost benignega značaja«, kot so se veselili »reakcionarji«, so danes teorije o kontinuiteti moderne in postmoderne oziroma o preseganju in prebolevanju moderne vsaj tako številne kot tiste, ki se navdušujejo oziroma svarijo pred omaganjem projekta. Debeljakovi eseji so vrhunski izdelki, kakršne se je dalo pisati pred dvema letoma. Zelo dober je esej o Adornu, avtorju, ki seveda ni »in« in se ga da obravnavati z vso kritično distanco, kar bi bilo treba storiti tudi z Lodgeovim esejem o literaturi med metaforo in metonimijo.

Eseji o slovenstvu spadajo med esejistična besedila, ki jih pišejo pisatelji v času, ko politika ne deluje, ker se seli bodisi na ulice ali pa v intimo (dokaz so politični procesi na podlagi intimnih dnevnikov). Ker upam, da je slovenska politika dovolj alternativna in da bo taka tudi ostala, je prepustiti iskanje narodove identitete zgodovinarjem.

»Melanholične figure: vsekakor knjiga, ki je več kot stoprocentno debeljakovska. Dobro se ve, kdo je njen avtor.« (Crnkovič) Da ugotovimo, kdo je njen avtor, pa je dovolj, da odpremo katerokoli stran, in prepoznamo značilni individualni stil, jezik, spoj znanstvenega in pesniške senzibilnosti, pojmovne preciznosti in metaforičnosti. Splošen vtis je akademski, kar je posledica dejstva, da Debeljak ne bi zastavil telesa za nobeno ideologijo več, bi pa to storil za besedo. Zato mora biti ta izbrana tako, da se da za njo stati in jo braniti, izbrana mora biti

tako dobro, da so vnaprej izključeni vsi nesporazumi. Zato deluje suho, precizno, akademsko, vsaj v primerjavi z jezikom nonšalantnih piscev. Hkrati je pisec eden zadnjih častilcev Besede, verjame, da tisto, kar ni izraženo v jeziku, sploh ne zasluži, da bi bilo izraženo. Takšen danes redkejši odnos do jezika mu omogoča vzpostavitev in ohranjanje *individualnega stila* in *enotno* izpeljavo daljših esejev. Izjema je parasej o *Enciklopediji mrtvih*, v katerem je povzemal tuj govor, kar je *značilnost* mlade slovenske proze, v katero se je s tem uvrstil, hkrati pa prenesel Hassanove ideje o paraesejstiki in Fiedlerjeve o tem, da se da po izgubi metažanra o literaturi pisati samo še literaturo.

Prisotnost vzvišenega Debeljaka oddaljuje od večine pišočih pripadnikov generacije, hkrati pa mu podeljuje dragoceno pozicijo, ki združuje današnjo in prejšnje generacije.

Končajmo tam, kjer je Debeljak začel, z *melanholijo*. Ko piše o tej in o saturnovskem znaku kot sestavnem delu zahodne umetnostne izkušnje, bi lahko namesto Meduzine glave videl pravi Janusov obraz, obraz ključarja pred vrati, ki so hkrati odprta in zaprta, v saturnovskem temperamentu bi lahko ugledal saturnalije v njihovi preporoditeljski vlogi ali pa melanholijo prepoznal iz alkemične simbolike. Njegova ugotovitev, da je »prihodnost že tu«, se da razumeti tudi iz drugega zornega kota, tistega, ki pomeni *preseganje* melanholije in nostalgije po preteklem, hkrati pa omogoča srh in lepoto pri prečkanju pokrajin, ki so bile v času velikih zgodb »od nekdanj in hkrati za vedno izgubljene.«

Matej Bogataj

Samo Simčič

PSOMAR IN NJEGOVI HLAPCI

Mladinska knjiga, 1988

Knjiga o pesjanu in njemu podložnih je podnaslovljena kot pravljčni roman za odrasle. Če so značilnosti pravljice fantastični in neverjetni dogodki, čudežne metaformoze in mitično okolje, potem je Simčičeva zgodba prav gotovo pravljica. Nejasno in nerazumno pa ostaja avtorjevo vztrajanje na romanu kot literaturi za odrasle; takšna oznaka ob prijetno zapiti in mračni družini na Tisnikarjevi sliki samo odganja boljši in manj kritičen del bralne publike — otroke.

Na prvi pogled je podcenjujoče knjigo, ki hoče biti več kot samo otroška literatura, priporočiti otrokom; pa vendar je to edini način, ki lahko reši knjigo ostrih kritik, ki bi jo hotela brati kot resno čtivo.

Simčičeva zgodba je kar se le da pravljica; govori o neznanecu, ki lahko reši knjigo ostrih kritik, ki bi jo hotela brati kot resno čtivo. to pa tako, da jim prenese skrivno vedenje ter jih spremeni v pse oziroma pesjane. S skrivnim vedenjem in s pomočjo svojih polpasjih služabnikov hoče zatem zavladati svetu, predvsem pa se hoče polastiti vse oblasti in bogastva. Seveda mu to ne uspe; kot v vsaki pravljici tudi pri Simčiču zmagajo dobre sile, trije najpametnejši Psomarjevi služabniki si najdejo tri brhke dekle in se prepustijo ljubezni, redu, delu in miru, Psomar zaradi svojih hudodelstev znori in umolkne, dokler ga ne naučijo moliti; takrat lahko umre spovedan in s križem na grobu. Ostali se srečno valjajo v blatu ali v obilju znanja.

Zanimivo je, da je Simčičevo delo »moderno« kljub temu, da je kar najbolj tradicionalno, tako v jeziku, ki je primeren otrokom, tako je enostaven, hkrati pa na trenutke deluje, kot bi imel avtor do svojega pisanja ironičen namen. Psomar in njegovi hlapci je torej delo, ki je kar se da tradicionalno pravljico, celo tako, da se nam zdi, da se iz svojega žanra norčuje; pa vendar je pisano zares. Ravno tako je polno z vseh vetrov znešenih elementov, kar je v času eklekticizma lahko samo dobro. Tako bi lahko v Psomarjevem učenju prepoznali slabo prebranega Castanedo z »notranjim vidom«, »močmi duha« in »posvetitvami v znanje«, poštene in njihove skromne kolibe so Kranjčevsko ganljive, imenovanje pokrajin in mest je Tolkienovsko; Prag, Stari in Novi svet in podobni izrazi so postavljeni v skladu s svojo funkcijo in so ena od stvari v knjigi, ki učinkujejo.

Presenetljivo je, da v romanu najdemo tudi tisto, kar bi najmanj pričakovali; njegovo lastno refleksijo. Če še tako bežimo od metafikcije nas ta zaloti na vsakem koraku, pri Simčiču čisto na koncu romana, ko avtor razmišlja o sami literaturi, njenih zakonih in načinih pripovedovanja. Pri Pojasnilu, ki ga napravi Simčič, pa si lahko oddahnemo; ne gre za visokoleteča vrtavanja v prozo, pač pa za opravičevanje avtorja, da »je vsaka povest tudi pomanjkljiva, ponazarja namreč dogajanja svetovnega reda z različnih vidikov njegovega smisla in proti smisla, in ker je vsako umetno ustvarjeno delo v določeni zvezi z njim, se tudi nobena povest v resnici ne konča.« »Posebno drugi del povesti je (...) le nakazana celota in zato razumljivo pomanjkljiva, saj je zgrajen na drobcih, ki ponazarjajo skupek različnih ravni svetovnega dogajanja. Bralec je prisiljen k temu, da se ne zadovolji s tem, kar je napisano, ampak mora sam odkriti in domisliti mnogo obsežnejšo vsebino, h kateri ga je pisec usmeril, ni pa je v polni meri izrazil.«

Simčič se nam opravičuje, da iz črk ni napravil popolnega sveta, ampak je v njem pustil luknje, v katere naj bi padel bralec! Tudi

metafikcijski del je že zaradi misli na ponazoritev »svetovnega dogajanja« v celoti in ne le »drobcev« primeren mlajšim bralcem.

Vendar pa je metafikcijski del tisti, ki daje knjigi preroški ton; grožnje avtorja, da »je neudobno, da mora bralec sam iskati, kar je skrito«, skrito pa je verjetno še kaj več kot tisto, kar manjka »natančnemu odvijanju dogodkov«, merijo višje. Verjetno do spoznanja vseh »plastih vesoljnega toka sveta«. Če je to res namen knjige, pa bi morali preklicati vse besede, ki govorijo o knjigi kot o literaturi, saj je očitno, da je njen namen drugje, da hoče biti hermetično delo, ki bralcu pojasni skrito znanje (ali vero).

Stos se skriva v razliki med dobrim knezom in pesjanom; če so razumnost in razsvetljenska logika ter neskončna dobrota lastnosti prvega, je drugi lažni prerok, ki uporablja znanje za pridobivanje moči in bogastva, to pa tako, da govori, »da je ta svet edini; če je kje kak drug svet, je ta samo del tega, enega samega«. Za prenos »skrivnega znanja« uporablja Psomar izreke, ki so banalni in odpirajo (seveda samo v pravljicnem svetu) duše njegovih učencev kot ključ za konzerve; knez pa se raje poslužuje knjig iz svoje knjižnice. Ker je Simčičeva »povest« pravljica, je jasno, kdo zmaga; Psomar preda knezu skrivno znanje, vendar ta ne »pozabi nase«, ne pristane na »praznino«, ampak se spomni lepe zgodbe iz otroštva in postane močnejši od pesjana. Faustovski motiv se izteče v zmago dobrega nad zlim, sam postopek, na katerega nam Simčič popisuje preobrazbo, pa kaže na to, da je njegovo pisanje podobno Psomarjevemu učenju; hoče nam dati tisto, česar nima.

»Prebral sem veliko knjig, ki govorijo o življenju. Od njih nimam samo polne glave, ampak lahko tudi jasneje mislim.« To ni samo knezovo mišljenje, ampak verjetno tudi Simčičevo, ki ostaja zvest tradiciji evropskega humanizma in razsvetljenstva, obsoja vsak spust na predracionalno življenje, ki mu pomeni že kar obuditev pasje narave. »Čovjek naoružan znanjem, nepobediv je«, zato se je treba »učiti, učiti, učiti«, hkrati pa brskati po knjižnicah po skrivnih knjigah ali po spominu za pravljicami o Zlatokrilu, mitskem bitju iz pravljic, ki ima isti efekt kot Zlata krogla v Plamenicah in solzah, le da so Plamenice napisane za odrasle.

In kaj potem sploh ostane od Simčičevega pisanja? Zelo prijetno branje za otroke, ki bi brez težav razumeli vse, predvsem pa avtorjevo agitacijo za sile ljubezni, razuma in zdravega racionalizma. Ker ni s preobrazbo nič, bi lahko na Psomarju trenirali iskanje tiste točke, v katero je avtor položil svoje plemenito »skrivno znanje«, kar bi jim čez leta gotovo prav prišlo, saj kaže, da je takšna literatura v prodoru. Brezmejno bi lahko sočustvovali ob okrutnih in srce parajočih prizorih davljenja »naše« grlice s kapljico krvi na kljunu in brezmejno uživali v kazni, ki doleti njene morilce, ko jih razjarjeni kmetje potolčejo in speštajo s priročnim orodjem. Preobrazbe ljudi v pse in krte

so dober uvod v branje Kafkove preobrazbe, podobno kot je Pepelka prikaz morilskih sredstev in plačanih morilcev, ki postanejo glavne zvezde v kriminalnih romanih.

Verjetno bi edino otroci lahko verjeli v to, da v deželah sreče govorijo v verzih, da »človek z vsem svojim bistvom ve, da sta svet in on dvoje in da mora vse previdno spoznavati«, da je dobro in zlo res tako točno ločeno, kot ju ločuje Simčič, ki ves čas trdno drži resnico o dobrem in slabem. »Povest« o pesjanih priporočamo otrokom.

Matej Bogataj

Igor Bratož

POZLATA POZABE

Mladinska knjiga, 1988

Bržkone ne povemo prav nič novega (pa torej prav zato), če zapišemo, da je trinajst pozlačenih zgodbic pozabe bratoževsko-machiavellistično uresničevanje poetik, ki jih z ene strani prav gotovo zaznamuje pisec *Izmišljij* in z druge ameriška paleta metafikcionistov. Pripomniti velja, da oba vpliva ne oplajata dela na ravni golega posnemanja ali prevzemanja, temveč sta tu radikalno izvedena v polju vpliva zgodovine, ki je, ecovsko rečeno, ni moč ukiniti. To spoznanje ter danes povsem legitimno in modno, mogoče pa tudi še edino možno pisanje literature iz literature postavita preteklost kot gradivo, »s katerim vedno znova tkemo veliko mrežo, v kateri bi radi razpostavili svoje majhne zgodbe«. In prav to, pisati zgodbe, ki jih tke zgodovina kot fikcija, pisati posnetke literarnih svetov in ne realnosti same, se zdi, da je Bratoževa glavna obsedenost.

V prvi spozabi MARCHE FUNÉBRE ZA NEDELJO (remake nekih sanj), ki po svoji zgradbi najbolj spominja na tehniko novega romana, kjer nikoli ne vemo kdaj dejansko je in kdaj ni prisoten pripovedovalec, med elementi tesnobe in groze Bratož še zapiše: »Ni drobca vsebine, kot da se je vse, kar se je imelo zgoditi, pač že zgodilo.« Pošastna skušnja, spoznanje o nezmožnosti iskanja novih svetov, novih rešitev v literaturi, spoznanje o svoji lastni ujetosti, neangažiranosti v svetu, ki razpada na svoje delce, pripelje Bratoža do tega, da zgradi svoj lasten, vase zagledan in sebi zadosten literarni svet, neodvisen od drugih. Znotraj tega sveta se sedaj razprši njegova lastna pozicija, spozaba pa postane igriva. V mreži pripovednih postopkov in stilov

je potisnjen na sam rob, zavestno vržen iz središča, zanemarjen in izginjajoč. Zato je ves čas ponarejen in skrit drugje. Avtor-Junak nima več nobenega namena oblikovati ali ogroziti pojma resničnosti. Literarni svet kot tak resničnosti ni več zavezan, obstaja sam s svojimi lastnimi pravili. Tako tudi Bratož zgradi svoje lastne zakone, njegova proza pa prične govor o svoji lastni fiktivnosti. Znotraj pripovednih postopkov je akcija sedaj razpeta na relaciji literatura-umetnost. Vsebinska proza postane proza sama.

Vprašanje, ki ga odpirajo pozlačene spozabe, tako ni več vezano na uvrščanje pisanja v izme, še posebno ne zaradi njihove udobnosti in ohlapnosti. Seveda lahko v *Pozabi* odkrijemo elemente, ki jo uvrščajo v prozo po modernizmu, kot so spremenjena pozicija subjektivitete, njena razpršenost, odnos do realnega in fiktivnega sveta, ki se kaže kot kvaziodnos, samorefleksija, ironična igrivost, citiranje iz že realiziranih literatur... Bratož nikakor ni več prizadeti pisec, njegova želja, pisati pisanje samo, izhaja iz konkretne skušnje in sedaj postane eksistencialni prestiž. Pisec, vsaj tako se zdi, ne kaže več svoje ujetosti v prizadetost, paranojo, utesnjenost, grozo... Je igriv, čeprav ne nedolžno, odlično obvlada svoj posel in lepi blagozvočne besede, v njih samih neskončno uživa, pušča bralcu pogled čez ramo v svoje pisanje, si piše svojo lastno recenzijo. Tako v trinajsti spozabi-kazalu ponudi celo zapis vplivov, ki jih prevzema in jih abecedno začenja z žrtvijo prvega morilca, nesrečnim Ablom, in končuje z Rdečepilotovcem Živadinovim ter zapiše, da cilj upravičuje sredstvo.

Da je danes pisanje literature torej na točki, ko zaradi pomanjkanja inovativnosti (čeprav bi lahko rekli, da gre za že razvrednoten pojem oz. da manko inovacije pomeni prav inovacijo samo) črpa iz že napisane, večji del mimetične literature, da se potemtakem to pisanje zopet vrača k svojim začetkom, kaže tudi ena od najboljših spozab IMITATIO MUNDI (triviapis). Tu svet postane večno vračanje istega: v času, kjer je »potopljenih ogromno besed«, se dogajajo posnetki sveta. Junak *Viaggiatore*, ki mu iztakniti se iz časa pomeni mladane poklic, ki mu njegov lastni čas postane »čas poslušanja, prisluškovanja pozabljenim fragmentom«, omogoči čudaškemu Mozartu, da s pomočjo ponavljajoče se zanke na svoji klaviaturi doseže možnost, da se skladbe ponavljajo v neskončnost, da neskončno posnemajo svet. Celota razpade na delce in nastopi »nenavaden občutek, da gradiš z drobci in jih zmeraj nekaj zmanjka«. Velike zgodbe, sinteze niso več možne, čas pa postane fragment, vržen iz središča, in le še večna ponovitev. Spozaba ATASKILSKE KNJIZNICE (pasticcio) »idejo« o posnetku sveta še stopnjuje. Tu se zgodba gradi sočasno z gradnjo knjižnice, sinonima babilonske biblioteke, ki ob svoji dovršitvi potrebuje le še knjigo kot univerzum, Knjigo knjig, ki je konec koncev »vsebinska« Bratoževih spozab. Iskalec te knjige najde zapis

svojega lastnega razmišljanja o usodi, svojo lastno usodo in hkrati podobo sveta. Vrhunec se vrne v svoj začetek in ponovitev se nadaljuje. V malce nasičeni in dolgovezni spozabi DE PROFUNDIS (prispevek h kontinuiranemu zasledovanju šarlatanskih odklonov v teoriji in praksi avtorske Besede) pa se fascinacija obrne v parodijo in proizvede hudomušne besede: »Zgodovina besede je zgodovina nikoli končane revolucije besede.«

Seveda Bratož ne verjame v revolucijo besede, vsaj tako se zdi. Jezik jemlje kot inštrument, s pomočjo katerega bo igral svoje spozabe. Tu naravnost briljira, njegov stil je izpeljan do popolnosti, gladek in tekoč, potujoč preko arhaičnega, pogovornega, znanstvenega, tujega in mrtvega jezika, ki sestavlja dolge, obložene, pa tudi kratko suhoparne stavke; njegovo igranje pripelje do užitka pisanja in branja, do užitka besede. Mirno lahko zapišemo, da je to glavna vrednost njegovih spozab. Prav to, vedeti, da beseda, jezik ne moreta biti več inovativna, da sta bila razgrajena v svoje atome, da nista več iskalca resnice, zato pa bolj kot kdaj koli prej elementa za parodirano kombiniranje na svojstven in ustvarjalen način, je tisto spoznanje, ki danes še omogoča pozicijo ustvarjalca. Ta ustvarjalec je ločen od vseh drugih svetov: »... in zamislil se je gospod Avtor nad tekstom in ugotovil, da bo dober, in ga je ločil od vseh drugih opravil svojih in mu dal naslov O sprevrjenih spominih...«

Prvenec Igorja Bratoža *Pozlata pozabe* je tekst, ki s svojo ograditvijo dejansko pripelje do skrajne točke nekega pisanja, ki ne išče več (ali pa je ne more najti) nove usmerjenosti, nove intence. Samorazglasitev manka identitete lahko sicer pelje kamorkoli, lahko pa tudi nikamor. Trinajst spozab s svojo lahkotno igrivostjo bralca pritegne in zabava, vendar pa ima nostalgija moč, da nas pusti na istem mestu. Globina sveta je razpršena na delce, ki se neusmiljeno ponavljajo v neskončnost, brez možnosti (ali pa tudi namena), da jih zopet sestavimo. In kako umestno je potem vprašanje v spozabi CAFÉ DO BRASIL (jutranji impromptu), ki po opisu krvave zgodovine vrečke s kavo Café do Brasil preseneti s svojim nenadnim obratom: »... zdaj, ko je skodelica z opojno vsebino, ki sem ji dodal malo mleka, na pisalni mizi in je 7 : 15, pa se zbegano sprašujem, ali naj jo kljub vsemu neprizadeto spijem — kakor da ostalo ni pomembno — in začnem s pisanjem lepih kratkih zgodb.« Zopet je čutiti potrebo, naj »stavki vodijo v smer, kamor si ne upam več«, naj zopet brskajo po neizrekljivem. Naj nas udobnost »domače knjižnice« ne naredi varne, naj nas vrže ven, v brezno slanega morja.

In če se boste nekoč resnično napisali sami, se spomnite, da se je nekdo pred vami trinajstkrat spozabil, in zaželimo mu le to, da to niso bile njegove zadnje besede. Sic.

Zenja Leiler

Vida Mokrin-Pauer

MIK

Mladinska knjiga, 1988

Definicija »poezija med zgodbo in sliko«, s katero je Vida Mokrin-Pauer v podnaslovu zbirke *Mik* sama označila svojo poezijo, opozarja na poetiko, ki zavestno usmerja tehnologijo pisanja. Čeprav bi to lahko poimenovali tudi formalna ambicioznost, je poezija Vide Mokrin-Pauer daleč od utesnujočega formalizma. Je izrazito dinamična, večplastna in netipična poezija. Zato tudi prepoznavanje ljubezensko-erotičnega tkiva večine pesmi, vsaj v prvem delu zbirke, ne omogoča njene enostavne označitve, recimo s pojmom »tipično ženska« in »ljubezenska« poezija.

Gibanje je vtis obeh sestavin pesmi, »zgodbene« in »slikovne«. Zgodbena prinaša dogodkovnost, situacijsko dogajalnost, torej gibanje pripovedovanja. Pri tem avtorica velikokrat posega po neposredni doživljajski resničnosti, prepoznavni celo v banalnih podrobnostih, ki pa niso končni cilj te poezije. So le eden od elementov pesniške resničnosti, ki jo v osnovi določa jezik oziroma avtorski kod. Ta ima pri Vidi Mokrin-Pauer dva izvora. Šokantna banalizacija motivov, ki ji je na ravni jezika enakovredna uporaba tujk, pogovornih fraz in žargonizmov, torej pesniško diskvalificiranih jezikovnih plasti, izhaja iz avantgardne poetike in pomeni rahljanje visokega koda poezije. K temu sodi tudi sprostitvev metaforičnega repertoarja na področja urbanega, tehničnega in drobno vsakdanjega sveta. To za ekstremni modernizem značilno rušenje poetoloških dogem se tudi v tej poeziji udejanja še z razmahom fantazijskega skozi podobe in besedne igre. Ze to je avtorici omogočilo mehčanje grobo realističnih delcev, njihovo prevrednotenje ter uravnoteženost s psihološko, refleksivno in metaforično utemeljitvijo pripovedovanega. Prav težnja po uravnoteženosti z izvenjezikovnim pomenom besedil in njihova bogata metaforična asociativnost pa pomeni odpoved avantgardistični poetiki. Tudi opazna avtoričina skrb za »slikovno« obdelavo, za oblikovanje vidnih, a tudi drugače čutnih predstav besedila ne učinkuje eksperimentalno, analitično, temveč sintetično, kot eden od potrebnih pogojev za totaliteto besedila. S tem se ta poezija približuje klasičnemu načelu skladne umetniške celote. Naj to ilustriram s prej omenjeno težnjo po čutni polnosti besedil, in sicer ob nagovoru z začetka prve pesmi v zbirki, *Montaže domovanja*: »Ali vidiš mojo ljubezen, kako / leti čez najino hišo in ti meče / letake? Ali vidiš, ali čutiš, ali slišiš?« Fantazijska podoba iz prvega vprašanja se nadaljuje z vprašanjem, ki opozarja na čutno dožemanje. Ob vezanosti na pojem »ljubezni« je to opozorilo na čutno plat erotičnega odnosa, ki je v zbirki predstavljena enako-

vredno kot psihična. Senzorična izrazitost besedil pa temelji tudi na širši zavesti o svetu kot stalnem stimulatorju naše čutne aktivnosti, ki je vir človekove samozavesti. Nenaslovljeno pesem v drugem delu zbirke začinja s tem motivom: »Preko razmetane sinje jate streh. Kar tako. Slišiš, / nešteto bivanj je, ki klepetajo. Jaz, mene, tebi, ti, / mi, one, oni, mi, dva, tri . . . Živahni so motivi, figure / dneva, vonji sliv. Samo, samo nikar nagiba v večnost, v pomen.« Barve, glasovi, vonji so dinamični, spremenljivi in zato, se zdi, nezdružljivi z idejo večnega smisla. Razcepljenost, ki je v tej pesmi skoraj kot prošnja odrinjena, opozarja na dvom v sicer vitalistično podobo senzualnega, spreminjajočega se sveta.

Poleg te notranje usklajenosti izraza in pomena je težnja po klasičnosti besedil še bolj razberljiva iz ritmične, zvočne in kompozicijske organizacije pesmi. Vendar tudi v teh pogledih le kot težnja; raje kot končne ima avtorica notranje rime, metriko nadomešča s skladenjskimi razmerji in napetostjo med običajno in inverzno rabo, kompozicijsko strnjenost in zaključenost, ki jo vpeljava v »zgodbe« in »slike«, dojetih z avantgardistično sproščenostjo, spodnaša, doseže ponekod s kritično delitvijo pesmi in z uporabo vodilnih motivov. Z njimi ne združuje le raznovrstnosti, ki vlada besedilom, temveč oblikuje tudi pomensko dinamiko pesmi, njeno vertikalno. Toda tudi horizontalna raznovrstnost ima dvojen značaj. Kadar nadvladuje posameznika in se mu vsiljuje, ga ogroža, je negativiteta. Kadar pa pomeni neobičajno raznovrstnost, fantastičnost in energijo, je kvaliteta, odraz tiste intenzitete, ki jo avtorica poudarja z ekspresivnimi glagoli in kopicenjem elementov, potrebo po njej pa izraža kot željo, voljo ali ukaz. To je tista provokativnost, ki jo priklicuje tudi v poezijo, ko pravi: »Naj že enkrat poezija se raztrešči, bomba iz vsega. Naj še pokajo rakete zraven, da te v svetlobnem ognjemetu fantastično prevzamem.« Sposobnost prevzeti, osvojiti, usmeriti pozornost popolnoma nase je v tem poetološkem izvlečku mogoče razumeti kot težnjo poezije, ker pa je to iztržek iz pesmi, v kateri prevladuje erotični motiv (*Vojak in ženska*), jo je mogoče vezati tudi na erotični odnos. Poezija Vide Mokrin-Pauer ga prikazuje kot možnost za slast take osredotočenosti, ki poudarja izjemnost in je zaradi svoje polarnosti dinamična. To so tudi tiste življenjske kvalitete, ki jih avtorica v pesmih iz zadnjega dela zbirke *In vmes zorenja* sooča z neenakovredno obtežitvijo, ki jo vsiljuje življenjska zrelost. Verjetno ni čudno, da prav v teh pismih prvoosebno-edninski, v svojem izjemnem doživetju utemeljujoči se govor nadomesti s prevladujočim prvoosebno-množinskim izrekanjem, manj izrazita pa postaja tudi erotična tematika, vsaj v njeni čutni opisnosti. Okrepljena refleksija erotičnega odnosa pa je še vedno lahko izredno natančen merilni instrument bivanjskih občutij in razpetosti. Refleksivno tehtanje moči »svetlih in temnih danosti«, kot je zapisano v eni od zadnjih pesmi, se ne prevaga na stran tragičnega, prinaša pa ob-

čutek absurdnosti, ki v začetku zbirke ni tako izrazit, in začetku popolnoma neznano elegičnost.

Tega zapisa se namenoma nisem lotila kot obravnavo erotične poezije, kar sem pojasnila že na začetku. Nedvomno pa je to prevladujoč referencialni okvir zbirke, uporabljen tako v smislu t. i. »ljubezensko-erotične poezije« kot v vrsti drugih vlog, o katerih sem govorila v tem prispevku. Pa tudi v drugih; tematika lahko postane politična (*Vojak in ženska, Še za dan mladosti moj vojak bil je na dopustu*) ali kulturološka (*Souvenir de Bled ali oživljanje kiča*), in sicer na ironičen način. Ta je seveda odraz subjektive moči, ki preigra tudi tradicionalne, krščanske pomenske obrazce. Oblika križa je oblika erotično združenih teles: »Čista bolečina v razpiranju telesa brez križev, le s prekrižanimi, drug v drugega položenimi prijemi.« (*Na sredi prigođna*) Povsem drugače pa je isti motiv uporabljen v pesmi *Slika*, ki ne temelji na erotičnem motivu in govori o človekovi nemoči, ob kateri je tudi krščanski zgled manj znak optimističnega upanja kot znak nerazrešljivosti človekove usode. Ta desubjektivizirana pesem je iz zadnjega dela zbirke, v katerem ljubezenska referenca ni prevladujoča, zmanjša pa se tudi občutek subjektive moči. S tem se nam ponuja ena od razlag erotike v tej poeziji kot znaka suverene subjektivnosti. Sklep o prestopu v elegičnost in refleksivnost zato ne bo težek.

Vita Žerjal

Lela B. Njatin

NESTRPNOST

ALEPH, 1988

»Dobili smo Lelo B. Njatin!« »Lela B. Njatin at her best!« Ni dvoma: odmev proznega prvenca Lele B. Njatin je v kritiški senzibiliteti njene generacije še vse kaj drugega kot slišen; zdi se, da res težko prezremo panegirični ton komentarjev oziroma zavihkovnih metatekstov. Recimo torej, da se — če preidemo takoj k jedru njene vznemirljivosti — izpisana tekstna mreža ovija okrog imaginarnega, vselej izmaknjenega središča, tišine, ki je paralelna z ničem v srcu stvari. Ta »negativni odmev jezika« pa je s svojo vsrediščenostjo, centralnostjo izrazito pozitiviran — učinkuje kot vse druge povzema-joča formalno vsebinska komponenta *teksta*. Na tem zastavku temelji vsa estetska sugestivnost NESTRPNOSTI, tako njena — grobo rečeno — tehnična izvedba kot njen ontološki status. Vprašanje, ki ga

ponuja njeno razmerje oziroma utemeljenost v tišini, je kajpak neizogibno bodisi za vsak »resen« interpretacijski približek bodisi za modno instant (kvaziemocionalno) reakcijo.

Da: »Lela B. Njatin at her best!« »And so what?« bi morda kdo pristavil in takšno vprašanje bi najbrž ne bilo izrečeno nujno brez premisleka; nasprotno: neko simpatijo bi morda vzbujala že vpraševalčeva treznost v seriji malone evforičnih vrednostnih opredelitev. Vprašalcu pa velja še posebej pritegniti, ker se zdi, da je — ne da bi nasedali ceneni možnosti objektivnosti — NESTRPNOST knjiga, ki kljub zanesljivo modernističnemu poreklu svoje tehnike (kaotično konfiguracijo kadrov iz skrajno osebnega življenja doživljamo kot popolnoma depersonaliziran tok dogodkov, kot golo dogajanje brez subjekta) teži k intimnosti, k izrazito doživljajski in potemtakem osebni afiniteti. S tem pa se seveda neizbežno znajde na ostrini dvoreznega meča: igra namreč na občo učinkovitost svoje posebnosti, ki naj bi postala zgledna, arhetipska posebnost, nekako splošno določilo ali identiteta vsega posebnostnega. Na tem mestu bi sicer lahko postavili tezo, da dvoreznosti ni preseгла, ker je umanjalo za izpolnitev takšne tendence bistveno, paradoks, vendar prihranimo opis te manjkavosti za bolj izpostavljeno mesto, za prizorišče najintimnejšega in za literaturo najusodnejšega stika, za prostor medsebojnega prehajanja besede in tišine.

Kar se je pri problematizaciji izkazalo za temeljno, bi lahko zdrobili v množico fragmentarnih vprašanj, s čimer bi bržkone potrdili izhodiščno in manevrsko širino teksta. Orientacijske točke, ki jih predstavljajo fragmenti, iztrgani, svojski meandri dogajanja, pa so v prozi *Njatinove* nekakšne zaprte line, ki niso niti bežni vtisi predpostavljene celote sveta niti v neskončno notranjost odzrcaljeni dogodki; preprosto nas vračajo na začetek (ker nimajo klasične »postmodernistične« strukture labirinta in so med seboj neprehodni). Določljivost točke največje izzivalnosti neizogibno subvertira Adornov boj za veljavo in nezvedljivost parcialnega — iz neučinkovitosti fragmentov tako spet vznikla osnovna (o)pozicija, ki ohranja strukturo hkratne transcendentnosti in imanentnosti. Namesto fascinacije z bogato parataksno variant dogajanja se ves čas radikalizira temeljno vprašanje, ki predstavlja nadnivo vstopajočih in izstopajočih kadrov. Ves čas se torej gibljemo na meji (vprašanje je torej vprašanje biti in nebiti) in najbrž lahko to mejo brez slabe vesti interpretiramo tudi kot mejo sanjskega in resničnega v vseh njenih tovrstnih razsežnostih, ne da bi pri tem nasilno in z nedopustno *licentio philosophico* izvajali podvprašanja, pač pa samo ekstenzificiramo ali, bolje, poglobimo problematični topos. Ta se nekako potroji: je točka med besedo in tišino (belino), med fikcijo in resničnostjo (pri čemer je treba fikcijo razumeti v dvojnem pomenu angleške besede *fiction*, torej kot fikcijo in kot prozo, kar je člen, ki omogoča povezavo prve-

ga in drugega statusa tega mesta) in mesto problematizacije resničnosti oz. instance zavesti.

V svoji domiselno oblikovani spremni besedi govori *Tomo Virk* o praznem mestu kot temeljnem mestu, h kateremu se usmerja literarna interpretacija in poudarja praznino kot »osnovni konstrukcijski element Nestrpnosti«, kot prostor, ki omogoča bralčevo sokreacijo. Gre za misel o kontekstualni funkciji molka, v kateri se nadaljuje življenje besed, o literaturi *post litteram*, kjer doživlja senzibilen recipient glasove in tišino, bit in nič. Zdi pa se, da je povezava te misli s teksti (fragmenti) NESTRPNOSTI precej zapletenejša in da razvidnost takšne tendence še ne zagotavlja, da je le-ta v njih tudi realizirana. Eksplicitno vnašanje praznih listov v tekstno strukturo, poskus čutne prezentacije prisotnosti odsotnosti same, ozaveščanje »prisotnosti« niča v srcu stvari pomeni vključiti *neizogibni kontekst* (tišino, fenomenalno odsotnost umetnine, ko pač odložimo knjigo, ugasnemo kasetofon ali odidemo izpred zaslona) v sam umetniški organizem, se pravi ga invocirati in inkorporirati na čisto določen način. Ta način je kajpak rezultat umetnostnih, v danem primeru torej literarnih postopkov.

S funkcionalizacijo praznih mest (tudi če »opustimo najbanalnejšo interpretacijo«, da gre za simboliziranje presledkov med sanjami, in se preselimo na polje filozofije in predvsem tedaj) s pritegnitvijo *molka* v izrazni register, se v bistvu ukine njegova kontekstualna neizogibnost; *molka*, ki ga molči *tekst*, je pravzaprav samo še retorična figura ali morebiti stilna varianta. In to je zelo značilno za besedila *Njatinove*: njeno pisanje je ne ravno radikalno, a povsem nedvomno nadaljevanje modernistične tradicije, ki se kaže v nehierarhično strukturiranem dogajanju (striktno izpuščanje velike začetnice) in predvsem v akavzalni kompoziciji prizorov. Še bolj pa se takšna naravnost potrjuje v ustvarjalni perspektivi, ki je pravzaprav parafraza Hegla: Vse, kar je realno, je izrazljivo. To pomeni — ker sta subjekt in predikat zamenljiva — stvari so, če imajo svoj znak. Tako je poimenovalna manija (modernizma) privedla literaturo na spolzka tla — gre namreč za prej omenjeni paradoks, ki je umanjkal — in kolikor ji NESTRPNOST sledi, je to seveda šteti v njen minus. Prazna mesta v tekstu, simbolizacije neizgovorljivega, so namreč isto kot pavze v partituri — samo še del zvočnega in pomenskega kontrastiranja. Na neki način se je torej prav obsesivno opevanje lepega lahko izkazalo za adekvatno: kolikor je računalo na neizgovorljivo in znalo potegniti mejo tistega, kar je označljivo, in s tem dopustiti, da se *molka molči*. Kolikor je vedelo, da je najvišji napon besed najbolj drastičen izziv molka.

Bržkone je podoba sveta kot knjižnice in obratno vsaj nekoliko pretirana, če ne kar povsem utopična (kvazi)aleksandriška domislica. Kljub temu pa preseneča kristalna razdvojenost literature in življenja,

življenja in sanj... »Kar pišem v zgodbah, ni res. Hočem reči, tega ne počnem v realnosti... to so moje sanje... razgaljam moje sanje, ne pa svojega življenja med štirimi zidovi.« Kot da bi bila stvar preprosta in kot da ne bi bilo nikdar Calderona: »... saj vse življenje naše je le sen / in tudi naše sanje so le sen« (*Življenje je sen*, II. poglavje). Kaj torej? Sanjska alogičnost nanizanih dogodkov je torej za hip prekinjena z zelo odločno gesto. Toda od kod nenadoma ta trdna tla, možnost nedvoumne, resnične izjave? Kako je mogoča intervencija predcalderonovske zavesti? Je to nič manj kot evidenca? Mogoče je seveda, da gre za izjemno prefinjeno, komaj zaznavno ironijo, za avtoričino persiflažo, ki jo je skorajda nemogoče prepoznati, vendar pa ta potencialna metapozicija prav zaradi svoje odlikovanosti pozablja na to, da je princip ironije retroaktiven; razmerje med resničnostjo in sanjami je nezvedljivo, v bistvu problematično prav zaradi negotovega statusa zavesti in možnosti, da resničnost vsak hip prebije njen navidezno neoporečni kalup. In čeprav je NESTRPNOST pravzaprav serija tematizacij tega položaja, vendarle pogrešamo neko pravo, izvorno vznemirjenost, ki bi iskala svoj izraz onkraj literarne manire. Osnovne slabosti pri izpeljavi sicer premišljeno zastavljenih tém izhajajo iz sunkovitega preskakovanja med strastnim formaliziranjem (izvajanjem v stilu modernističnega manirizma) in nekoliko nedorečno, dilematično vsebinsko težnjo: razkrivati raznoliko izzivalnost sanj in jih nikdar odkrito ne priznati za fatum (čemur pravi *Tomo Virk* »ignoranca avtoritete Subjektive zgodovine, avtoritete instance nezavednega«, »brezbrižnost«). Zato je na eni strani razočarujoče dejstvo skromni besedni in retorični ornat (preprosto klasična leksika in prav nič bogato sintaktično fluktuiranje jezika) in na drugi neavtentičen (in zato skoraj gotovo manj dosleden) korak k stvarjem. Ne nazadnje pa za to ni potreben zgolj pogum pričakovanja. Ne zadostuje reči zgolj: »Počakal bom, da pride svoboda pome.«

Brane Senegačnik

Rade Krstić

NA SRCU ZEMLJE

ALEPH, 1988

Nedvomno je ena od posebnosti današnjih dni tudi to, da imaš enake možnosti, da srečaš pisatelja, ki sovraži poezijo, pesnika, ki prezira prozo, in pisca, ki ljubi in se ukvarja z obojim. Ker je v ob-

dobju vehementne parcializacije vendarle teže najti avtorja, ki bi vrh vsega širino svojega izraznega spektra povezoval z nespremenjenimi kvalitativnimi apetiti (in ti obstajajo seveda brez kakršnihkoli zadržkov), je Rade Krstić v resnici izzivalen pisec. Prav nenavadna je *harmonična linija* dosedanje geneze njegove literature: iz pesniškega mikrosveta, ki mu je prinesel začetno afirmacijo, so se razvile daljše (npr. sonetne) forme, ki so sčasoma omogočile preskok, raztegnitev pesniškega v prozni duktus. (To kajpada velja za njegov razvoj, kot se je odvijal *coram lectoribus*; zasebnosti, čeprav morda — kot po navadi — odločilne, se nas ne morejo tikati.) *Vrememar*, ki je prizadevno tipal pulz kozmosa, je sedaj skrbneje vpogledal v lastni (brez)temelj, čeprav ga tudi sicer za takšno nonšalanco ne bi mogli obtoževati; izrazitejša predmetnost, stvarnost proze je v zbirki kratkih tekstov NA SRCU ZEMLJE artikulirala predvsem intimna razmerja med človekom in njegovim okoljem; pred nami je torej seizmografija, ali bolje, deskripcija temperaturnih, agregatnih in — zdi se — tudi psiholoških sprememb, zapis, ki ga beleži avtor, narekuje pa ga bodisi sam bodisi stvari...

Gre za zbirko kratkih tekstov, ki večinoma obsegajo dve in pol do tri strani; izrazito izjemo predstavljata zgodbi *Delirij* in *Na srcu zemlje*, katere naslov seveda sugerira osrednjost, nosilnost osnovne poante. Osrečujoče dejstvo je, da z lahkoto prepoznamo stilno zaveznanost pesniškim paradigmam, in sicer v takšnem smislu, da je lahko to samo pozitivno: zgoščenost, pomenska napetost in evfonični *glamour* nabijajo miniatura besedila s pogosto neubranljivo sugestivnostjo; zato, denimo, ne preseneča, ampak samo potrjuje učinek teksta označba vrstic — tipična poteza predvsem pesemskega kritiškega aparata — v tekstu *Na srcu zemlje*. Logično je, da spričo obsega Krstićeva proza ne gradi na dogajanju, prav tako pa se izogiblje že stereotipnemu sproščanju domišljije s pripovedovanjem bizarnosti ali izmišljij. Neprestano natrpavanje z emocionalnim nabojem ohranja v bistvu pesniški horizont, kar pa ustvarja točko nevarnega spopada s prozno formo in hkrati veliko priložnost. Nikakor ne gre za to, da bi pripisovali vso estetsko vznemirljivost samo tipično pesniškim elementom, pač pa, nasprotno, za izraznost *prave* proze (ne zgolj preobleke, kakršno predstavljajo npr. pesmi v prozi), za vprašanje, koliko je danes sploh mogoča *izpovedna proza*, ki seveda izhaja iz lirskega impulza in ga skuša prezentirati ekstenzivno, se pravi, ga na široko opredmetiti. Krstićeva amplituda ni zanemarljiva, tudi če jo opredelimo za literarni uspeh; številne kompozicijske razpoke in mesta zgrešenega učinka (zlasti v dveh začetnih zgodbah: *Skok*, *Vez*) kažejo na težavnost lirizacije (temeljnega principa) izrazito »epskih«, zgodbenih elementov, na nesinhronizirane odklone bodisi v eno bodisi v drugo stran. Čeprav nedvomno govorimo o eni najboljših slovenskih proznih zbirk, je več kot očitna izjemno težka pozicija takšne

formalne preokupacije, ki torej danes zahteva čisto specifično avtorjevo poetiko in afiniteto.

Siceršnja vsebinska določila ostajajo — recimo tako — še vedno *krstičevska*; zvestoba osnovnim eksistencialijam je vstavljena vseskozi v na novo literarizirane situacije. Prozna sproščenost (ki se je najbrž niti ne da vseskozi presegati z vpeljevanjem »visoke napetosti«, kakršna je značilna za lirski verz) omogoča več elegantnih ironičnih odklonov, s čimer pa se osnovna tematska konfiguracija ne preobrne. In *Krstić* misli in piše o tem, da se sploh ne da globalno preobrniti mesta govornice (»Nismo na Marsu, ampak na Zemlji, jebenti, in to je še kako važno dejstvo«, 20 : 19). Pomembno pa je, da počne to na najboljši možni način: dobro namreč ve, da *smrt* ostaja *smrt*, da pa bi na ravni literature kaj hitro izgubila identiteto, če ji ne bi vztrajno iskal *imen*, se pravi, nujno neuspešno artikuliral neizgovorljivega. Knjiga NA SRCU ZEMLJE nas torej napotuje (v bistvu pa tudi zavezuje) k pripravljenosti na molčanje, na molčeče doživljanje in komuniciranje; ostane nam, da si za začetek preberemo njene zaključne vrstice, ki eksplicite povzemajo njen intimni ton: »Zaključek je torej nekakšno opravičilo bralcu v času, ko je knjigo (pre)listal ali (pre)bral. Vrednost je lahko samo ena: zemlja, iz katere vlečemo sol, ne da bi pri tem pozabili nase!«

Brane Senegačnik

POJASNILO

Spoštovane bralce obveščamo, da je med tem, ko izhajajo *Problemi-Literatura* številka 7, že prišlo do formalno-pravne realizacije razcepa starega tripartitnega uredništva in da je njegov literarni del dobil status samostojne revialne edicije. Bivši literarni del *Problemov* se je torej prelevil v samostojno literarno revijo, ki bo odslej nosila samo ime *Literatura*.

Tekste, ki so objavljeni v pričujoči številki, se pravi zadnji številki pod skupno streho *Problemov*, je zbralo in uredilo uredništvo *Literature* v novi sestavi.

Uredništvo

POPRAVEK

V *Problemih-Literaturi* št. 5 je prišlo do grobe napake. Avtor pesmi, objavljenih pod naslovom *Ostanki, delci*, ni Bran-ko Knežević, kakor je bilo pomotoma natisnjeno, ampak Dar-ko Dretnik. Avtorju in bralcem se za spodrslijaj opravičujemo.

Uredništvo

