



Primož Zevnik

NOVA KOMEDIJA, METAFIKCIJA, LITERARNA ZGODOVINA IN INTERPRETACIJA RAZDROBLJENOSTI

Tretje osvobojeno ozemlje je humor. (Res pa je, da ga ni mogoče priklicati z nobenim moraliziranjem, ker preveč trdno tiči v življenju; hvalabogu ga zato tudi z nobenim modrovanjem ni mogoče pregnati.)

Matjaž Kmecl, Slovenska postna premišljevnja

Postmodernizem, v katerem so se razvile forme, ki dopuščajo vsakovrstne literarno teoretske diskurze, ti postajajo vedno bolj podobni poglobljenim esejem, je pač zame edini relevantni okvir, v katerem se da danes razmišljati o vsakovrstnih rečeh, čeprav se na prvi pogled zdi, da skozi cinično prizmo. Tako je pač, da se kakor kakšen metafikcionista oddaljim od moderne estetike Vzvišenega, kar bi po Lyotardu pomenilo tudi strogo formalnega. Ne, tega nočem. Raje bi razmišljal o tej novi komediji na drugačen, niti več ne esejističen, temveč na lahkoten, nekako doživljajski način. Nikakršnih pravil več, ki bi postavljala pravila nastajanja. Viri, iz katerih sem črpal, ne bodo navedeni, niti avtorji niti ne bo tekst imel določenih besedilnih odlik znanstvenega jezika, temveč bo to doživljajsko-teoretski esej in bog pomagaj, če bi bilo ob tako zapleteni in skriti obliki humorja ali duhovitosti kako drugače. Govor bo torej o korelatu relacij v samem komičnem, o določenih retoričnih prijemih v zgodbi in v zadnji stopnji o novi komediji, ki se je ustoličila v postmodernističnem pristopu do pisanja.

Komedija kot avtohtona forma skozi literarno-zgodovinske sisteme ni uspevala na ta način kot njena sestra tragedija, ker je vedno znova ponujala v ospredje nekih zgodbenih pozicij in odnosov med posameznimi literarnimi strukturami teksta, alternativno ironije, groteske in v novejšem času tudi absurda, »vzvišeni liniji konvencionalnega ustroja sveta«. Že v času antičnega sveta se je odnos med komičnim in tragičnim, odnos, ki je bil značilen za ritual – pogoj človeške eksistence – preoblikoval v večni filozofski »Zakaj?«, kar je povzročilo v nekih končnih družbenih ravnotežjih formalno ločitev komedije od tragedije. S tem je propadel obred kot temelj antičnega pogleda na svet. V hebrejskem prostoru pa se je oblikoval individualno-mesijanski tip, kjer ima odločilno vlogo prav imaneten subjekt, s svojim preroškim modusom, odgovoren za življenje in pravo naroda, ker je sposoben prav iz tega večnega »Zakaj?« reproducirati videnje urejenosti. Subjekt se je osamosvojil in strukturne relacije v zgodbi so se tvorile v novo mrežno obliko transcendence, metafizike in drugih filozofskih pojmov filozofskega diskurza. Iz kolektivne kozmološke urejenosti starogrške družbe je torej izšel nov, popolnoma nov pogled življenja in delovanja človeka. Ta je torej v lastnem koherentnem svetu obstal kot nosilec

vsakršne kulturne ambicije in povzročil neke vrste posebno variiranost do življenja in religije. Umetnost je bila rojena, subjekt je zrasel, nastala je metafizika v današnjem smislu besede.

Relacija kot temeljna povezovalna kategorija v zgodbi se je osredotočila na povezave znotraj tekstovnega procesa, nikakor, povedano radikalno, pa se niso tvorile tudi podskupine mrež zunaj tekstovnega (zgodbenega) aparata. Te povezave bi bile mogoče še z religijo, obredom, metajezikovnimi postopki, glasnemu branju, plesu, petju, orgiastičnemu razvratu. Vendar je tekst kot nova medijska enota v zgodovini obstal in vse tisto, kar je vsebovala antična civilizacija, reflektiral v svojih zaprtih literarnih strukturah. Tako verjetno nastane v skladu s individualističnim principom življenja tragedija in komedija ali tragično in komično. In med njima se je skozi celotno zgodovino literature razvijalo stalno trenje. Komično je bilo v opoziciji do resnega in je to resnobnost ekspliciralo kot posmeh nekim uveljavljenim družbenim normativom s svojo komiko degradacije in promocije, kot bi rekel H.R.Jauß. Zato je bil komični princip nepoetičen v svoji recepciji prav zato, ker je zahteval umik iz samega toka zgodbe v večne obredne sisteme in se nazaj vzpostavljal kot karnevalsko – orgiastična projekcija primarnega (resnega) dogodkovnega toka. Tako lahko trdimo, da se je komični princip skozi literaturo vzpostavljaj (kot komedija) vedno skozi propustno sito tragedije. Paradoks, ki nastane, je ta, da se v nekih širših literarnih teoretskih nivojih postavi tragedija kot klasična konvencionalna struktura, po drugi strani pa se takoj razgradi ob projekciji komike v propustno, skorajda profano formo, ki ima širok dopustni domet za vsakovrstne prijeme degradirane ali promovirane komičnosti. Enako se dogaja s komičnim ali komedijo kot konvencionalno strukturo, samo da ima poleg projekcije tragičnosti odprte tudi relacije do vsakovrstnih metadiskurzov.

Komedija se je ohranjala pri življenju z nihanjem nešteti razmerij, z njihovimi stalnimi križanji in trenji. Po mojem mnenju pa je eno najvidnejših in gotovo tudi najpomembnejših razmerij v komediji prav razmerje med javnim in zasebnim. Funkcija med javnim in zasebnim je bila ta, da se je gledišče v sami zgodbi relativiziralo vedno do enega ali drugega. Relativizacija javnega se je projecirala skozi zasebno, zasebno pa je bilo prepuščeno javnemu zasmehu. Prav združitev teh dveh kategorij pa je prispevala k nadaljnjemu razvoju komedije. Ena izmed možnih interpretacij eksistence komedije je potemtakem tudi ta, da se je preoblikovala v formo živahnega razmerja med konvencionalnim ustrojem postantičnega sveta in kaosom, ki je zavladal med javnim in zasebnim. Poleg tega mora komedija nujno vsebovati še projekcijo tragičnega, da se izvede njen dogodkovni tok v neko celostno recepcijsko totaliteto. Naslednje zastavljeno vprašanje je bržkone tole: kakšen je pravzaprav ta recepcijski modus take projekcijske totalitete. Odgovor bo verjetno ta, da je končni rezultat smeh kot osvoboditev mentalne energije, ki je nastopila v človeku s tako relacijo. Verjetno gre še vedno za sledi ritualnega in njegovega konca, kar je bil odločilen dejavnik začetka literature v današnjem smislu besede. Kaotično, ki se oblikuje s smehom, je torej dosežen odblik predstopnje človekove družbene vloge. Smisel komedije, ki torej povzroči smeh kot proizvod percepcije kaotično sprevrženih vsakdanjih konvencij, je v svojem bistvu tragičen, ker z vsakim takim posegom ireverzibilno tvori sitasto projekcijo tragedije, in to je komediji povzročalo nepoetičen značaj in funkcijo. Bralci ali gledalci so se pač težko vživljali v dva tako različna principa življenja. Ker je tragedija v svojem poteku kontinuirana, ker pač vsebuje nek poseben red in položaj tragičnega subjekta in ker je identifikacija sprejemnika z vsemi tragičnimi konvencijami mogoča, je tragedija prav zaradi te svoje formalne poenostavljenosti tvorila neko poetično ogrodje do recepta. Ta je pričakoval

potek dogodkov, stanje subjekta in končno katharzis v Aristotelovem smislu. Komedija pa je ostajala vedno formalna neznanka, verjetno prav zaradi ireverzibilnega posega v drugačne formalne strukture odnosov v samem tekstu.

Forma komedije je bila v zadnji, torej v svoji končni stopnji v modernizmu tragična ali pa je v tem zadnjem stadiju kazala na absurdnost življenja, iz katerega je kakor njena sestra tragedija izhajala. Modernizem, pravzaprav zadnja oblika klasičnih form in tudi zadnji vagon te dolge vlečne kompozicije, ki skozi vso zgodovino, takoj po zrušitvi mita, vleče obenem Luč, Lepoto in Resnico, pravi M. Jesih, zavito v estetske, etične in spoznavne elemente, je zaradi svoje dolge zgodovinske izkušnje in tradicije zaključil neko pošastno dolgo epoho individualne zavesti in dal tekstu končen pečat. Tako se je zgodila kriza literature, kriza njene identitete, kriza vseh izrabljenih relacij v mreži individualnega zgodbenega principa. In ob vsej tej veliki paranoji je svojo pot ubrala tudi komedija, ki se je spremenila v zapleteno parodijo in temačno grotesko in se je uspela na svoj način odraziti še posebej v avantgardi kot začetku novih zgodbenih struktur. Spoznavna idejnost komedije je bila v modernizmu implikacija radikalizirane prenasičenosti individualnega oziroma na drugem nivoju izčrpanosti pripovednih načinov, tako da lahko govorimo o komediji zadnjega stadija kot o absurdni in nič več burleskni in ekstravagantni. Zadnji dve omenjeni območji je vsrkala trivialna literatura, ki je naenkrat postala odkrita in bo imela v kratkem odločilen status v postmodernistični zgodbeni strukturi. Komičen nesmiisel je postal nov indikator, s katerim so se vsa dosedanja območja literature spremenila v eno samo, v monolitno neimenovano zvrst, ki je lastna najnovejšemu obdobju in o tej monolitni zvrsti bo tudi tukaj tekla beseda. Recimo, da bom imenoval to zvrst za novo komedijo. Morda izraz ni ustrezen, a vendar spričo tako različne zvrsti, ki se klasični komediji postavlja po robu kot dejanska celota, njeno mrežno ozadje učinkuje kot nadomisljen konstrukt ironije, kot prežemanje novega sveta v funkcijo največje avtohtonosti, okrog katere se razvršča tudi metafizika celotnega sveta z novimi mitološkimi obeležji informativne družbe.

Nova komedija je nastajala dalj časa. Skrajni čas je že, da jo kot samostojno zvrst uvedemo. Vsaj njeno poimenovanje. Rodila se je v malce modificirani obliki v antiki in živela kot ireverzibilnost med komičnim in tragičnim od renesanse do umetniških avantgard in se sistemsko uveljavila takrat, ko so bila napisana temeljna dela, recimo Borgesove Izmišljije, El Aleph, Ecovo Ime rože, ali Süskindov Parfum in Golob, ali z deli magičnega realizma pa prvi nas Bratožova Pozlata pozabe, Blatnikove Plamenice in solze, Biografije brezimnih, Tomšičevi Kažuni, Jesihovi Soneti itd. Ta dela so gotovo specifična današnjemu času, o katerem tudi bolj ali manj govorijo, vendar so vsi ti teksti premišljena simulacija nešteti odprtih vezi, ki jih njihova literarna dela ponujajo navzven. Modernističnemu vidstvu postavljajo v bran tradicijo – se pravi vse napisano – in se dotikajo omenjenih literarnih obdobjih z nadčasovno distanco, ki pojmovnemu imperializmu moderne postavlja gibljivo vojsko metafor, ki jih naredijo specifična in avtohtona. Ta avtohtonost vedno znova priklaplja funkcijo v tisti del drugotnega principa, ki je bil enak starogrški tragediji – torej obrednemu, ki je bilo kakor danes tragično, za tisti čas temelj, iz katerega je izšel kasnejši ritem in gotovo tudi veliki brezusodnostni epos. Funkcijska vrednost nove (evropske) komedije ni več odvisna od intenzivitete njenih estetskih, etičnih in tudi spoznavnih prvin, ki zaokrožujejo njeno umetniško vrednost, temveč od tistega dela eposa, ki se je utelesil v t.i. velikih zgodbah, kakršno je poznala pretekla doba filozofskega, kot tudi literarnega ustvarjanja.

Novi komediji bi lahko rekli, da je nastala iz apatije ali nezmožnosti literarno teoretske prakse, da bi na formalen način zaključila z dobo vzvišenosti, tragičnosti in

v končni stopnji tudi homogenosti, ki je združevala edino slo po resnici ali zbujala terorizem, pa tudi teorijsko strahovlado. Jasno pa je, da je nova evropska komedija nastala iz predhodnih humornih oblik, bodisi v obliki parodije, travestije, komedije itd. Vse te oblike, ki so se spreminjale v svojih oblikah in prilagajale svojo opozicionalnost veljavnemu, torej tragičnemu – od tu so namreč vedno izhajale – so v najnovejšem obdobju postmodernizma izgubile svoj opozicionalen značaj in se preoblikovale v zgodovinsko razdrobljenost, kjer območje literarnega ponovno vznikne kot izrazita drobnost in prerazporejenost, kot raztresenost Ideje tragičnega, kakršna je odvisna današnjemu času industrializacije in mehaniziranih tokov življenja. V postmodernizmu je torej opozicionalnost nekaj novega in to novo, ki se v določenem idejnem (če bi sploh lahko govorili o idejnem) okviru postmodernistične zgodbe pojavlja, postaja glavna in temeljna značilnost, skozi katero se zrcali nov svet, svet postopkov, ki dajo naenkrat slutiti naključje kot veliko zgodbo in veliko zgodbo kot citat, ki se razvršča poleg vseh drugih citatov v recimo Borgesovo Babilonsko knjižnico, kjer se padli miti vseh obdobj, zlasti romantike tvorijo v nove fantastične oblike, ki jim je lastna transcendentalna neskončnost ponavljanja, katerega postmoderne poetike ne rušijo, temveč ponovno ponovijo v majhen svet, nabit, avtohton in zaradi tega tako izmuzljiv in nedostopen literarno-teoretskim okvirom. Poetični temelji izhajajo iz vseh obdobj, v nasprotju z modernistično šokantnostjo, tokrat z majhnim samostojnim citatom. Neskončen nasmeh velikih obdobj postane v postmodernistični zgodbi majhen pasus, ki se kot ironičen nasmeh (ki je hkrati samostojen) ponavlja ritmično skozi zgodbo – ta pa je tudi razdrobljena. Nastaja metafikcija, ki je vedno izza in iznad, torej je samostojna in v tem razdrobljenem okviru nastaja projekcija fiktivnega. Svet duhovitosti je ustvarjen, avtohton svet, ki se ne trudi biti prepričljiv, svet, ki se več ne opredeljuje do tega ali onega, temveč živi zase kot najbolj dognana, najbolj razbremenjujoča celota...

Izraz metafikcija kot že omenjeni literarni postopek je torej rezultat dolgega zgodovinskega procesa kulture in družbe, kot odnos, ki je izšel iz globalnih strukturalnih družbeno-ekonomskih sprememb, kjer kultura in literatura izčrpata vse svoje ideološke kriterije in se vzpostavita – zlasti literatura – kot sistem, ki se zrcali v samem sebi z znano narativno strukturo »mise en abyme« z reduplikacijami teksta ad infinitum po Dälenbachu; to pomeni, da teme in motivi nastajajo kot vzorčaste paradigme ali celo kot žanrski stereotipi, ki so skozi pripovedni tok variabilni in se po zapletenih kriterijih nadgrajujejo in ne posegajo zunaj literarnosti v kakšne druge diskurzivne perspektive – in končni tekstovni diskurz, ki je v širšem pripovednem kontekstu avtonomen zaradi že omenjene nadgradnje samega sebe. Tako se zdi, da metafikijska literatura reflektira nekakšen narativni sistem, ki se pogojuje vedno kot žanrsko mešani tip ali kot ontološko neobstoječi citat. Tak metafikijski postopek je relevanten v tem trenutku. Sicer je ta nova komedija sestavljena iz takih postopkov in njihovih diskurzivnih enot in verjetno je malce spremenjeno obstajala tudi v vseh obdobjih klasične literature s to razliko, da je bila ireverzibilna s tragedijo, medtem ko je danes že strukturirana v določeno anekdotičnost. Prav z anekdoto v novejšem pripovedništvu ponovno postavi razmerje, ki je identično antičnemu, predfilozofskemu razmerju med tragedijo in komedijo. Anekdota se kot del zgodbe veže na večjo zgodbo, hkrati pa ločuje od take celote v smislu reproduciranja nove zgodbe, ki večji sklop parodizira in dekonstruira, po drugi strani pa tak sklop nadgradi in postavi v nove relacijske mreže do bralca in avtorja. Verjetno je temeljna struktura nove komedije prav anekdota, ki se je v današnjem času popolnoma osamosvojila in postala mala zgodba.

Karnevalskost in distanca se v območju postmodernizma srečujeta kakor dva

stara prijatelja, ki malce pobesedujeta, se pomenita in zopet zajadrata vsak k svojim potem ... Nikakor se ne stepeta ali pobijeta ... Karnevalski človek pleše dalje svoj ples v množici plesočih, oni drugi – razumski se mu smeje in ostane ravnodušen. Lahko bi rekli, da se karnevalskost in racionalnost pojavljata kot udeleženca svojevrstne duhovne slovesnosti, ko se združujeta v nov tip, ki je na videz neobstoješen prav zato, ker vsebuje lastnosti svetega in profanega, resnega in grotesknega, resničnega in zlaganega, neumnega in pametnega. In če že govorimo o ravnodušnem človeku kot produktu postmoderne dobe, potem je to gotovo človek, ki vsebuje v postmodernistični poetiki značaj prav tega na videz neobstoječega tipa. Ravnodušen človek je (mislim, da je to pravi izraz) porojen iz današnjega sveta in nima pravzaprav nikjer več zgodovinskih povezav s prejšnjimi življenjskimi okviri, človek večih plasti. Njegov »Cogito ergo sum« je razporejen v nivoje percepcije dogodka iz naslanjača, ki je danes temelj modernega življenja in na katerem se ne porajajo več ideje, temveč otopelost, mehaniziranost, avtomatiziranost itd. Njegove vrednostne norme so tako razporejene oziroma pripojene in prilagodljive zdaj enemu zdaj drugemu televizijskemu programu. J. Kos je na nekem predavanju iz Uvoda v literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani dejal, da je danes Decartesov »Cogito ergo sum«, zamenjal izrek: »Mišljen sem, torej sem«. Televizija in mediji na sploh so tisti, ki za nas mislijo in v skladu s to umišljenostjo bi se dalo po mojem razvozlati recimo delo Itala Calvina: Če zimske noči popotnik ... Torej je ta eksistenčna norma izrazito vezana na udobje, iz katerega sodobni človek varno, otopelo brez zanimanja opazuje dogajanje, zreducirano na TV ekran. In prav od tu, iz te pozicije sodobnega človeka, izhaja postmodernistična razdrobljenost. Avtorjevi postopki so namreč skoraj popolnoma identični percepcijski redukciji v sodobnosti. Avtor naredi pravzaprav korak iz naslanjača v preteklost in se je dotika tako, kot da bi jo gledal iz varne oddaljenosti. Tako nam jo približa in predstavi in umišljena resničnost je ustvarjena. Seveda sem nam takoj postavlja vprašanje zgodovine pripovednih postopkov. Verjetno so avtorji izhajali iz nekih socioloških stalnic v prostoru, v katerem so živeli. Vendar se je metafikcija do neke mere ohranjala v vseh reprezentativnih delih svetovne književnosti. Pri nas je zanimivo delo Vitomila Zupana, Komedija človeškega tkiva, kjer že od samega začetka pripovedovanja sledi dvema nivojema pripovedovanja. Prvi je samonahašajoč, drugi je pripovedni v pravem smislu besede.

Tradicionalni svet, ki dobi nevrednostno profilacijo z vidika postmodernistične poetike razdrobljenosti – ta pa je hkrati tudi paradigma postmoderne epohe – se približuje sodobnemu človeku kot nezgodovinska razsežnost ali fikcija, ki je vezana na medije. Tradicija se na tej široki ali sociološki ravni razporedi v konvencijo, ki je zdaj s tem ali onim odtenkom umišljene informacije priključljiva komunikacijski redukciji, od katere živi subjekt v postmodernistični fabuli. Dogajanje v zgodbi, ki ima kakorkoli opraviti z zgodovinskostjo, (v mislih imam vse, kar se je zgodilo do nastanka zgodbe ali filma) nam je sprejemljivo, če je le vezano na neke klasične arhetipe, ki so oblikovani že stoletja. Klasičen arhetip, ki se združuje v konvencije, je podlaga tudi fiktivni diahroniji v postmodernistični zgodbi, in to je eden osnovnih pogojev, da se je neopozicionalna komedija razvila v tako formo, da se je da vsaj primerjati s komičnostjo v modernizmu ali pa s humorjem preteklega, daleč preteklega časa.

Da bi prikazal, kako poteka bralčeva percepcija postmoderne zgodbe, bi se dotaknil angleške besede: »virtual reality«, ki so jo prevedli z besedo namišljena resničnost, vendar bi za ta izraz uvedel svoj prevod, ki se glasi »implicitirana resničnost«.

Izraz se je pojavil v novejšem času, v svetu računalniške animacije in naglega

razvoja t.i. mikroprocesnih kartic z visoko resolucijo. Aparat, ki si ga uporabnik namesti pred oči, ima zelo kvalitetno sliko, ki nam pričara vtis trodimenzionalnosti vida in zvoka. To so nekakšne realne sanje, ki jih oblikuje predhoden računalniški program in jih skozi posebne postopke implicira na uporabnika. Program zahteva od nas absolutno sodelovanje v takem namišljenem prostoru, kjer lahko odločamo, ali bomo naredili korak v smeri točke x ali y. Če dvignemo roko, se dvigne roka tudi na ekranu, ki ga imamo tik pred očmi. Če se ozremo, vidimo na našem hrbtu perutnice. To je fantastičen svet živih sanj, v katerem, čeprav so vodene, lahko suvereno nastopamo in se premikamo ali lebdimo v prostoru. V tujini je to zelo razširjena oblika zabave. Če zdaj implicirano realnost prenesemo v literaturo in to v poetiko postmodernizma in nove komedije, vidimo, da je tudi osnovni princip takega pisanja implikacija zgodovine kot posebnega podčrtnega diskurza ali implikacija Ideje v kakšno simulirano, avtomatizirano projekcijo, ki jo moderni človek sprejema kot temeljni eksistencialni bit. Prav tukaj se namreč srečata realnost in fikcija. Realnost lahko vpliva na potek fikcije. Človek sodeluje in je predan. Izpostavljen je modernemu ritualu zabave z neverjetnimi možnostmi in razsežnostmi komunikacije.

Implikacija virtualne resničnosti pa je do določene mere videna tudi v vsakdanjem, preprostem življenju. Še posebej razvidna je v črnih kronikah, kjer včasih na hitro preberemo, da je mož na ženini glavi razbil telefon, ker mu je ta ugasnila televizor in povrh vsega potrgala tudi vso električno napeljavo. Dejanje tega razkačenega moža (mimogrede se ne ve, ali je bil njun zakon zgleden) bi razlagali na več načinov. Eden je ta, da se je vrnil slabe volje že iz službe in da je svoj gnev nad stvarstvom moral dokazati ravno na telefonu in ženi, druga razlaga, ki pa se mi zdi verjetnejša, pa je ta, da je žena na silo pretrgala globoko kulturno vez, ki jo je še imel s svetom in kateremu je bila podrejena tudi njegova avtonomija. Morda pa danes ni več lastne avtonomije subjekta, temveč široka avtonomija medijev, ki sproščajo v naših čutih določeno vrsto ugodja v smislu, da nas angažirajo pred ekran in ustvarijo neko otopelo pasivizacijo, ki nam je všeč in ki se jo daleč od tega ne branimo. Tako so ustvarjeni temelji za vodenje, za tisto implikacijo, ki nas povzdigne v stopnjo bivanja, kjer nismo odvisni več od lastnih sodb, temveč od posebnih vzgibov medijev, ki jim ponavadi pravimo množičnost. Tako se ustvari množična kultura, banalni stereotipi, ki so danes prerasli že v neslutene razsežnosti. Točno se namreč ve, kako bomo reagirali na določeno projekcijo in tudi točno se ve, da je tista navidezna ravnodušnost demitizirana metafizika, ki je sama sebi zadostna in ki si je tudi začela ustvarjati nova mitološka obeležja – to pa je svet animacije in simulacije, visokotehnoloških priprav, ki so danes brezizhodno potrebne za duhovno življenje človeka.

Če se povrnemo k tisti ženi in možu, bi iz teoretskega vidika dobili takole sliko. Mož, ki je torej globoko voden oziroma mišljen, kot pravi J.Kos, in na katerem se reflektira ta implicirana realnost, je torej v območju virtualne iluzije, ki mu ustvarja pasivno projekcijo sveta. Ob izbruhu njegove žene – ta mu očitno ukrade njegov animiran oziroma voden svet, iz katerega se virtualna iluzornost spremeni v nesluteno moč ali celo eksplozijo – se razsrdi pa jo mahne po glavi s telefonom. Če je na simbolni ravni ta mož rezultat te implicirane realnosti in žena simbol utilitarne modernistične šokantnosti, je konflikt med njima pravzaprav agresija, ki se lahko ob ponovnem priklopu televizije ali računalnika spremeni v ravnodušno apatijo. Spet je vse po starem. Žena se začne motati v kuhinji z lonci, mož pa uživa v vodenem svetu, misleč, da vodi in obvladuje tisti del postmodernega ustroja implicirane realnosti. Nova komedija, ki izhaja iz vseh teh temeljev, torej temeljev podčrtnega diskurza, apatije, implicirane resničnosti, tudi nadumišljene poetike in končne anek-

dote, je torej svoj samosvoj sistem in lahko trdim, da sistem, okrog katerega se plete postmodernistična ironija, ki ni več v konfliktu z moderno, ker je pač apatična, razdrobljena v komunikativni izkušnji in zaradi tega izmuzljiva, kajti na formalni plati vzpostavlja nov nadtranscendentalen svet tako, da ga implicirano realizira v določen problemski diskurz z mitološkim obeležjem. Vse to ima nov značaj – značaj citata, ki je dinamičen in stalno priklopljiv kakršnem koli literarnemu besedilu.

Če je bila komedija v modernizmu pripojena vidstvu in bila angažirana in je njen angažma sproščal ideološke ali percepcijske pregrade, tako da je bila njena funkcija gola opozicija ali celo projekcija tragičnosti, je nova komedija avtohtona poetološka tvorba, ki se postavlja nad ustroj postmoderne dobe prav s to implikacijo svoje realnosti, ki pa sem jo zgoraj ravnokar definiral. Nova komedija je torej nekakšno ogrodje pesnjenja in pisateljavanja, ki skozi postmoderno dobo reflektira svoje ozadje, ki je v območju posebne mimetičnosti – v območju vzpostavljene komunikacije in virtualno-diskurzivne iluzije, ki se kaže kot videz in resnica oziroma kot dekonstrukcija prave realnosti in izpostavi videz kot tisto možnost, ki naj deluje na posameznih plasteh bralčeve zavesti. Problem palimpsesta je na ta način razložljiv in tudi razumljiv.

Pa si pogledjmo našega Milana Jesiha. V mislih imam njegove Sonete. Eden izmed njih je tale:

*Ko berem Süskinda Parfum, si mislim,
prvič izrazov za vonjave ni,
saj rabi se le kup metonomij,
opišemo jih s 'temnim', 'svežim', 'kislim',*

*in drugič, skor nobene ne poznam,
niti rastlin, v katerih dozorijo;
slastim se z dekadentno bogatijo –
besed brezciljnih prenabit je hram:*

*naj pevec drug prevzame to zalogo,
popiše nepospravljeno skladišče
in v kaosu, igraje, red poišče,*

*izražen s formo, jasno, čisto, strogo –
če Bog ni proti, bo pognalo seme
najvišje pesmi: pesmi o ničemer.*

Začetni verz, *Ko berem ...*, nas postavi v posebno metafizično sfero, kjer se problem sarkastične ironije Süskindovega starca, ko ta iz mladih deklic izdeluje čudovite parfume (ta je mimogrede že označena za postmodernistično ironijo, ali po novem, projekcijo nove komedije), sprevrže v Jesihovo občutenje svežega, temnega in kislega – kategorij, za katere pa ne ve čisto natančno, od katerih rastlin so izšle. Morda je to parodija Süskindove postmodernistične poetike ali implikacija nekakšnega svojevrstnega reda, ki bi ga morali poiskati, če bi hoteli priti do prihodnjih estetskih kvalitete, ki jih B. Paternu poimenuje »biološka metafizika«. Hkrati z iskanjem te »biološke metafizike« – stanja, ki naj bi še vedno izžarevalo Luč, Lepoto in Resnico, pa Jesih razigrano ugotavlja, da te več ni, da ni več niti izraza forme, jasne, čiste stroge in da se ob najmanjšem iskanju le te pojavi pesniški nihilizem, ki je

zadnje in ponovno rojstvo semena pesmi o ničemer. Celostno je pesem eno samo poigravanje, en sam avtohton prikaz igranja in ironije, videza in iskanja posebnih kvalitete, kar v končni stopnji povzroči prav tako metafikcijsko ozračje, da smo spet lahko samo nemočni opazovalci universuma, mišljeni tudi takrat, kadar beremo in kadar gledamo in resnični samo takrat, kadar smo osupel videz, razpotegnjen preko estetskega loka v raztreseno in poigravajočo bitnost. Tako smo paradoksalno ujeti v dokončen univerzum (dokončen zato, ker je to univerzum raztresenih situacij, ki pa se vedno tvorijo v take oblike, do katerih ima dostop samo videz).

Jesih tudi na formalni ravni prikaže, da mrežna struktura znotraj individualnega ni več mogoča in da je na površju le intertekstualna igra, ki v končni stopnji tvori le neko družbeno aktualnost ali pa fabulativno relevantnost v Ecovem smislu besede. Ta namreč pravi, da se knjige pogovarjajo med seboj. Prav gotovo tudi neskončna ponovljivost igra zelo posebno vlogo v območju Nove komedije. Neskončnost oziroma odslikavo neskončnih struktur v metafikcijsko poetiko, bi lahko na nek način povezovali z ciklično podobo življenja ali celo z mitološko osnovno življenja, kjer je bila definicija univerzuma podrejena božji odločitvi, se pravi sili, ki je usmerjala podobo tega stvarstva oziroma v zgodnjih časih tudi večni položajnosti bogov, ki so na nekem višjem nivoju posebej vso dinamiko življenja s svojimi boji, prijateljstvi in nasprotstvi.

Kje se pravzaprav začena obdobje razdrobljenosti in igre? Jaroslav Hašek, ta enkratni potepuh in anarhist, je imel v policijskih dokumentih goro papirja, ki nam danes izpričuje njegov stalni konflikt z družbo in svetom. Zakaj ga pravzaprav vlečem v to premišljevanje? Zdi se, da je s svojim Švejkom začel ta velikanski filozofski sestav prav z navadno apatijo. K. Košik lepo ugotavlja, da Kafka beremo, da bi ga interpretirali, medtem ko Haška zato, da bi se ljudje smejali. In končno se sprašuje, kakšen je pomen anekdotične pripovedi pri omenjenem delu in ali je sploh mogoče, da bi se ob Haškovem delu spraševali o problemu časa, komike, tragičnosti, grotesknosti?

Zdi se mi, da problem časa dejansko obstaja. Švejk je namreč prav tako relevanten današnji dobi, kot je bil relevanten dobi, v kateri je bil pisan. Švejk kot subjekt, verjetno prvi subjekt v danes relevantni literarni zgodovini, vsebuje natanko take žanrske stereotipe, kot jih desetletja in desetletja kasneje v čisto drugačnih socioloških okoliščinah odkrije metafikcija. Švejk je pravzaprav tista ključna oseba, ki pokaže svojo avtohtonost, svoj položaj, kakršen se mu izoblikuje skozi poetiko nove komedije. Razdrobljenost njegovih stanj poteka na dveh nivojih: na nivoju udejanjanja in na nivoju ubesedovanja. Nivo udejanjanja je navidezen. Če Košik trdi, da se giblje Švejk med ekstremi od nikomur nevarnega idiota ali prebrisanega norca pa do cinika in upornika, od poštenega in občutljivega človeka pa spet do lojalnega državljana, se je zmotil. Švejkovo gibanje je konstantno. Njegovo obnašanje je tako, da združuje različne vrste stereotipov; to pa se kaže v zgodbi kot tista anekdotičnost, o kateri smo že govorili. Švejkovo obnašanje je skoraj identično Stvaritelju v pravem pomenu besede. Njegove anekdote so tiste, ki ga določajo; lahko bi rekli njegovi lahkotni diskurzi v kontekstu tragične in vzvišene linije dogajanja. Švejkova dikcija je izjemno avtohtona in v skladu s položajem ustvari tisto občutje, ki se zdi, da je nihajoče. Drugače je to zveličavna avtohtonost: pripoved v obliki kratke anekdote, ki se zdi, da je spontano ljudska, čeprav to ni, avtohtonost, ki ustvarja pogoje za novo razumevanje literature. To ni več pretekla komičnost, ki bi bila opozicionalna, čeprav deluje tako, temveč je to anekdotično – diskurzivna samostojnost, ob kateri se zdi klasična linija ozadja, v katerem deluje Švejk, opozicionalna oziroma nasprotna. To je roman, ki je zgrajen izključno na

dialoški bazi in skozi to dialoško vrednost, ki definira stik inferiornih oseb s Švejkom, se potemtakem zgradi samostojen nesmisel, kateri je pač smiseln, tako kot je smiseln v metafikijski poetiki. Pa si oglejmo primer, ko Švejka, ki smo ga postavili v vlogo Stvaritelja, sprašuje skupina psihiatrov.

„Verjamete v konec sveta?“

„Najprej bi ta konec moral videti,“ je vnemarno odgovoril Švejk, „zanesljivo ga pa jutri še ne bom dočakal.“

„Bi znali izračunati premer zemeljske krogle?“

„Tega, prosim, ne bi znal,“ je odgovoril Švejk, „ampak sam bi vam, gospodje, tudi zastavil uganko: Imate trinadstropno hišo, v tej hiši je v vsakem nadstropju osem oken. Na strehi sta dve lini in dva dimnika. V vsakem nadstropju sta dva najemnika. Zdaj mi pa povejte, gospodje, v katerem letu je umrla hišniku babica?“

Sodni zdravniki so pomenljivo pogledali drug drugega, toda eden od njih je zastavil še tole vprašanje:

„Ali veste za največjo globino v Tihem oceanu?“

„Tega, prosim, ne vem,“ se je glasil odgovor, „vendar mislim, da je gotovo večja kakor pod višehradsko skalo na Vltavi.“

Predsednik komisije je na kratko vprašal: „Zadostuje?“, pa vendar si je eden od članov zaželel še tole vprašanje:

„Koliko je 12897 krat 13863?“

„729,“ je odgovoril Švejk, ne da bi trenil.

„Mislim, da to popolnoma zadostuje,“ je rekel predsednik komisije, „tega obtoženca lahko spet odpeljete na staro mesto.“

„Hvala vam, gospodje,“ se je spoštljivo oglasil Švejk, „meni to tudi popolnoma zadostuje.“

In prav ta nivo komunikacije med bralcem in Švejkom se dogaja skozi celotno Švejkovo zgodbo in logiko tako, da so stranski liki (oficirji, čudne dame, policaji, skratka, predstavniki represivnega aparata) opisani iz popolnoma obrnjene mimezis. Hašek jim podeli prav s Švejkovo avtohtono igro bebca in genija pečat večnih ujetnikov v že omenjeni represivni aparat, kjer se njihovo kričanje in vpitje, skratka, njihovo avtoritativno udejanjanje – to se navadno v družbi zdi pravilno in pošteno – spremeni v komunikaciji Švejk – bralci, v absolutno norost in smešnost. Kot taki postanejo ti ljudje montipajtonske figure, vredne posmeha in zanimanja.

Če so se gospodje psihiatri zanimali za Švejka kot bebca in niso pazili na njegove izjave in če oficirji zmerjajo Švejka s kronanim oslom, potem se bralci v istem trenutku začenjamo zanimati za psihiatre kot bebce ter oficirje in ostalo podobno družbo, za kronane osle. Prav take uganke (eksemplične strukture) bralec z lahkoto dešifrira in reši; prav ta rešitev pa omogoči razumevati položaj Švejka kot absolutnega Stvaritelja v kontekstu katerekoli vojne. Problem obstoja teh oficirjev kot ironiziranih figur je mogoč le s Švejkom, kot skromnim bebcom – genijem, ki vzpostavlja potemtakem dve različni komunikaciji: prvo v samem besedilu s sogo-vorniki, drugo z bralcem. Tako smo vključeni neposredno v dialog vojne, kajti ko jo beremo, hkrati živimo z vojno in v takem dialogu se (hvalabogu) gremo uganke sami s seboj in Švejkom. Percepcijski obrati, ki se prav s to udejanjeno konstantno dogodljivostjo kažejo v svoji avtohtonosti, se naslanjajo na ubesedeno vrednost Švejkovih izjav, ki pa niso logične, temveč abstraktne oziroma logičnost abstrahirajo na nivo kvazispopada in nam celotno podobo vojne spremenijo v borbo za anekdotičnost, to pa pomeni za razdrobljenost in igrivost, ne meneč se za reakcije inferior-

nih subjektov. Švejk kot Stvaritelj se torej reflektira skozi kvazispopad razdrobljenega, ki še nima svoje baze v filozofskem smislu Sistema, kakršen je zveličaven in še vedno oziroma vedno prisoten. Zato o funkciji Švejka kot Stvaritelja lahko govorimo v kontekstu odsotnosti, ki pa je nesmiselno smiselna in ki nam na koncu zgodbe (v kolikor lahko govorimo o zgodbi v Prigodah dobrega vojaka Švejka iz 1. svetovne vojne) pusti enako sliko o Švejkju kot tipu posebne eksemplične strukture, temelječe na samosvoji in samostojni odsotnosti regularnemu. Švejka lahko prištemo za tipičen anekdotičen subjekt – takih pa ni malo v najnovejši literaturi. Ker vsebuje ta odsotnost, ki se kaže v samostojni eksempličnosti, tako karakteristike spopada in trajanja, ki je neskončno, lahko vidimo Švejka kot samostojno, avtohtono tvorbo, ki se nastavlja v tistih časih (to so časi, ki imajo zgodovinsko obeležje popolnoma raziskano. To pa je bilo takrat na koncu ranjke Avstrije na moč podobno današnjemu položaju v bivši Jugoslaviji, kjer je kvazispopad, ki je posledica padlih mitov moderne dobe, postal realen spopad, ker se je ustvarila zavest naroda, da bodo miti postali razvidni šele v vojni in ta obsedenost z vojno, ta dolgoletna frustracija naroda, ki terorizira ostale, ni nič drugega, kot novo oblikovanje mitološkega, koherentnega odnosa znotraj nacionalne strukture, ki je bilo umetno porušeno kot nekakšna tempirana bomba, ki se ustvarja zdaj v takšni obliki, zdaj v drugačni.

Pa si zdaj še mi dovolimo kratek eksurz nazaj v zgodovino k najbolj vsemogoči avtoriteti realizma: Fjodorju Mihajloviču Dostojevskemu in njegovem delu, Bratje Karamazovi. Dostojevski, ki je kasneje zblaznel in s tem seveda neposredno potrdil svoje pisanje, je napisal ta skrivnosten lik Ivana, ki se pogovarja z vsemi mogočimi osebami. Pa preskočimo nekaj desetletij in v knjigo Bratje Karamazovi vnesimo kratek pogovor Ivana Karamazova z Josefom Švejkom, znamenitim češkim vojakom. Tako verjetno nastaja zgodba v območju nove komedije. Vse metafizično, filozofično, kar bi utegnil nositi v svojih pomenskih sferah tak traktat, se z uvedbo nekaterih novih postavk druge zgodbe, dopolnjeni traktat spremeni v neko kompleksno anekdotičnost, v simulacijo v pravem pomenu besede. Če ne upoštevamo vseh komparativnih metod in postopkov, je tako priklopljanje seveda čisto mogoče, zlasti če se držimo Lyotarda in njegove definicije kvazispopada, dobimo zanimivo situacijsko sliko, kjer zagonetni Ivan Karamazov pripoveduje eksemple Švejkju. Recimo o generalu, ki je bičal svojega mladega služabnika, ker je po pomoti vrgel kamen v njegovega najljubšega psa.

Dostojevski piše takole:

General ukaže, naj slečejo dečka; in res sleko otročička do nagega; ves se trese, od strahu je kar iz uma, niti pisniti si ne upa. ,Gonite ga! ukaže general, ,teci, teci! mu kričijo pastirji in deček steče. . . ,Drži ga! zatuli general in spusti nanj vso tropo hrtov. Tako ga je gonil vpričo njegove matere in psi so strgali otroka na kose! . . . Generalu so potem postavili skrbnika. No . . . kaj naj bi storili z njim? Naj bi ga ustrelili? Ustrelili v zadoščenje npravstvenemu čutu? Govori, . . . Tukaj je Ivan nagovoril Aljoša, pa recimo, da Aljoša zdaj brišemo in namesto tega vpišemo v dialog Švejka.

Torej: *Govori, Švejk!*

Še preden pa pustimo spregovoriti Švejkju, pa omenimo, da je bil Aljošev odgovor: *Da ustrelili!* in da mu je brat Ivan nato vzkliknil bravo in mu zaploskal.

Končno Švejk spregovori s svojim eksemplom nekako takole. Mimogrede je Švejkov prvi stavek: *Dovoljujem si vas opozoriti, gospod oberlajtnat!*, pa recimo spremenimo prvi stavek. Torej:

„Dovoljujem si Te opozoriti, bratec Ivan,“ je skrbeče rekel Švejck, da bi moral general na te pse zelo paziti, kajti če so bili ukradeni, se jim utegne stožiti po pravem domu in lahko bi mu pokazali pete, če bi jih general spustil z verižice...“

V trenutku stvarjenja te simulacije ni več pomembno, da so hrti vpricho matere raztrgali njenega otroka, temveč se začenja s to eksemplično razrešenostjo Švejcka logični diskurz, ki nas kot neprizadete bralce popelje v svoje stvarstvo, kjer pomemben realističen prispevek Fjodorja Mihajloviča o smrti nekega dečka, ki so ga umorili hrti, dobi konotacijo skrbi za te pse in to znižuje možnost prizadetosti, ker nas Švejck popelje na pot razmišljanja, ko se v svoji zavesti ukvarjamo samo še s hrti in nič več z mrtvim otrokom. Dejansko smo vodeni in namišljena resničnost dokazuje, da je Hašek, nevedoč za J.F. Lyotarda, Adorna, Borgesa in druge, pravi postmodernist. Skrb za hrte je videz, ki je hkrati nov sistem, drugoten in v katerem tudi smrt zavzema konotacijo zdaj logičnega diskurza zdaj kvazispopada med logičnim, vitalnim in abstraktnim. Vso svojo avtohtono govorico, ki smo jo že opisali, podreja principu nove komedije, pa čeprav še ne pozna podčrtnega diskurza. Ta je vsebovan v glavnem tekstu in je enako strukturiran kot današnji podčrtni diskurz. Je torej nova komedija že obstajala v preteklosti ali pa kot taka forma, ki smo jo odkrili že zgoraj, še ni bila vidna. Vidi se, da obstaja neko ogrodje že v samem vrhuncu modernizma, ki se je odslikavalo drugače. Ogrodje, ki je postalo temeljno tudi postmodernističnim poetološkim tvorbam. Če je ta neskončna samozavest, ki je ubesedena in udejanjena pri Švejcku prav s tistim znamenitim reklom: „Pokorno javljam, da sem bebec“, samo del velikanske stvaritve igre, potem učinkuje to samostojno in neodvisno. Afirmacija Švejcka v kontekstu Sistema je vzpostavljena prav s to igro, ki, kot smo že videli, stoji sama zase. Absurd v kontekstu Švejcka kot literarne umetnine je pač določena konfrontacija dveh svetov: totalitarno ubranega in pa igrivo samostojnega, kjer se zaradi drugačne estetične in spoznavne strukture slednjega zgodi popolna nemoč pri profilaciji razmerja med enim in drugim, kar v končni stopnji ponizja prvi totalitarni sistem, ker se zaradi konfrontacije z igro porušijo atributi in ta propade v obremenjujočo ponavljivost in mehaniziranost, medtem ko se igra razvija po vseh pravilih, ki so ji lastna, in iz tega vidika Švejck zablesti kot eksemplična struktura, ker se njegova samozavest sprevrže v igrivo obredje in to ga naredi samostojnega in avtohtonega in bržkone tudi osamljenega Sistem, v katerem je deloval in se gibal. Švejck ni pavliha ali norec, temveč Stvaritelj, ki zavestno ustvarja raztresene svetove, skozi katere razpoteguje lok žlahtne distance in svojega vseobsegajočega etosa.

In zdaj iz zgodovine v zdajšnjost. Ena veja, ki je veljala v literarni zgodovini za avtorsko – v mislih imam seveda Marjana Tomšiča –, je nastopila v času naših največjih modernistov: Lojzeta Kovačiča, Petra Božiča in drugih. Nočem se tukaj spuščati v točne razvrstitve, ki jih lahko dobimo v vsakem učbeniku. Bolj zanimivo je to, da Tomšiča ne omenja nobena šolska literarna zgodovina, čeprav se je odlikoval s svojimi Kažuni ali Šavrinkami itd. Njegova avtopoetika ni sledila modernističnim zakonitostim, temveč je avtor ustvarjal čudovite zgodbe o Istranih in njihovi mitologiji. Beseda bo tekla o mitološki sferi, ki jo vsebuje ogrodje postmodernistične zgodbe, okrog katere se vrti celotno dojemanje in življenje Istrana. To je posebna sfera, ki ima korenine v hispanoameriški prozi z Austuriasom, Argedasom, Fuentesom in Marquezom ter drugimi. Tomšiča je šele v zadnjih letih videla slovenska javnost – dobil je celo nagrado Prešernovega sklada za Oštrigecco.

T. Kermauner je v svoji razpravi (Sodobnost 4/91) zapisal: „Ker je edina družba, ki jo Tomšič opisuje, vaška, uborna, v nji ni močnega kmeta, kakršnega je

opisoval Finžgar, so vaški socialni obrobneži še posebej revni; ločijo se celo od najrevnejših. Ti marginalci so čudaki, posebneži, po običajnih pojmih neumni, neprilagodljivi; nemalokrat ali pretežno pijanci, ki so v stiku z onkrajnim, – kot čarovniki –, a se da njihov stik razlagati tudi psihološko, medicinsko: da imajo kot alkoholisti – umirajo od ciroze jeter itn. – privide, prisluhe, more, blodnje, prikazni. Ne nazadnje so ti božci ne le ubogi ljudje, ampak tudi božji otroci.

Ne gre zameriti Tarasu Kermaunerju, ki je zelo dober poznavalec Tomšičevega opusa, te izjave, kajti na prvi pogled je Tomšičevo okolje res uborno in obrobno, vendar je v funkciji popolne predanosti puhteči zemlji – vdovi tožni, kakor jo poimenuje Tomšič. Marginalci so člen tega velikega vseobsegajočega kolosa neskončne ponavljivosti in niso prav nič posebni in v tem je dikcija Tomšičevega magičnega realizma. Junaki so vneseni v območje mitološkosti. Srečujejo se z lednimi ženami, krsniki, štrigami itd. Vsaka preizkušnja je lovljenje popolne mitološke zakonitosti in zasuk od nje, pomeni gotovo nesrečo. Sploh ni pomembno ali so Tomšičevi junaki srečni ali ne, pomembno je, da sledijo nekemu narativnemu redu, ki je pogojen z zemljo in njenim utripanjem. Če se zdi Tarasu Kermaunerju in Ines Cergol-Bavčarjevi to opis obrobja, je to gotovo zato, ker začenjata razmišljati z neke distančne literarno-zgodovinske pozicije, kjer se zdi vsaka mitološkost, z izjemo mitološkosti nje same, samo neka kvazipojavnost – nekaj, kar je obstojno samo na papirju. Tomšič ne opisuje marginalcev. To so splošni tipi subjektov, ki niso zreducirani na realno bitnost, temveč v širok spekter popolne zemeljske igre in njenega puhtečega patosa. Vsak dan se v njegovi pripovedi zgodi kult, ki je povezan z vinom. Tu ne gre za opijanje ljudje, temveč za vitalno moč, za čudovito energijo, ki ljudem da vzdržati v tej gromozanski naelektrenosti in nabitosti. To je svet, ki se giblje v krogu – od zemlje k zemlji. Konflikta v samem dogajanju ni – ta je podrejen bežanju od urokbe ali spoštovanju te in srečnemu življenju. Vse je ciklično v okviru rojstva, smrti in novega rojstva. Ta mitološki okvir je hkrati edina spodbuda, kjer je mogoče prav vse in kjer je mogoče v enem dnevu umreti in v se v tem istem dnevu ponovno roditi. Zemeljska mitologija je tu ustvarjena, ker je v tostranem svetu, v svetu realnega dogajanja primanjkuje in je podrejena samo splošnim življenjskim konvencijam. Ustvarjena je kot narava v različnih profilih in rezultatih in kot narava fantastične pozicije. Tu ni nikakršnega človeka, ki bi bil vezan na svoja zavestna stanja ali celo nek družbeno-zgodovinski kontekst – tu je slika človeka, ki se giblje po natančnem urnem kazalcu, ki določa tako njegovo eksistenco kot tudi njegovo razpoloženje. Kmet Kozlovič, ko mu letalo spusti strup z neba, poseje najprej žito ter ga, ko dozori, zažge. Šele nato posadi nov nasad trte (beri zgodbo Vinograd v zbirki novel, Kažuni).

Ko sem bil pred letom v Ceturah v Istri, smo imeli tudi koline in je neki mesar iz Marežig pripovedoval, kako prašiča nekje po starih kmetijah, preden ga zakoljejo, posujejo s slamo in ga osmodijo. Tu je še zasledna ta stara mitologija, ki pa žal z vse večjo industrializacijo propada. Tako se zdi Tomšič že samim Istranom nerazumljiv, čeprav piše o njih.

In če nazadnje vse to povežem v ogrodje nove komedije in preko nje v postmodernistično pisanje. Ker se zdi, da je temelj postmodernistične poetike tudi neskončno ponavljanje, ali narativna struktura samonanašanja, bi lahko Tomšiča uvrstili v ta kontekst. Neskončno ponavljanje pri Borgesu, Bratožu, Blatniku, ki ima predvsem logično konotacijo na nivoju igre, je pri Tomšiču neka splošna človekova ubranost, ubranost, ko je dobesedno pod vplivom štrig in krsnikov, dobrega in slabega, ubranost mitoloških dimenzij, ki jo pogojujejo. Ve to ima pridih cikla od rojstva preko smrti do novega rojstva. Logična igra je tu spopad med štrigo in

kršnikom v območju religioznega in svetega. Človek je kot v dobrih starih časih grških bogov podrejen njihovi volji. Če se vživimo v delo Tomšiča, se štriga, ki se nam zdi navidezna, spremeni v čisto pravo štrigo s čisto pravimi nameni.

Nova komedija je torej neke vrste obogatena anekdota, ki postavlja pred bralca neke vrste simulacijo, ki dekonstruira pripovedne tokove kakšne zgodbe ali romana ali pesmi. Na eni strani se ta kaže kot tekstualna razdrobljenost z nekimi novimi kvalitetami ali igra z neskončnimi mrežnimi relacijami med bralcem in avtorjem, v katerem ima določen status metafikcija. Odnos v klasični komediji je bil odnos med projekcijama tragičnosti in komičnosti in njuno izmenjavo med javnim in zasebnem. V novi komediji pa se postavlja tak odnos izključno kot zapletena mrežna struktura anekdotičnih odnosov v samem komičnem. Rezultat je postmodernistična zgodba. V magičnem realizmu Tomšičevega tipa pa nova komedija nastopa kot ubranost ali zbranost mitologije v nove pojmovne in zgodbene sklope oziroma kot ponovna prisotnost virtualnega obredja.

Z veseljem bi si ogledal predstavo življenja tako kot bogovi Olimpa. Sproti bi kot eden izmed njih srebal nektar in božal lepa stegna kakšne Afrodite, z drugo pa čvrste prsi kakšne Atene in se naslajal ob slikah tiste pravadne izbire trpljenja, simbolizirane skozi Prometejev ogenj. Čudno je, da je prav ogenj tisti, ki je tako razburil bogove... Seveda zatrt kult mita itd. Ko je bilo človeku toplo, ko si je lahko kuril v mrzli votlini, takrat je začel za gotovo razmišljati... Mar ne bi bilo lepše, ko bi se zbral v gručo in zaplesal, da bi se ogrel... Takrat bi se mit razživel, namesto tega pa je propadel, morda prav v kakšni topli in razsvetljeni votlini že veliko prej pred Grki...

Pa smo na koncu spet pri mitu.

Vendar... Mit je danes v najnovejšem času igra in diskurz, prav tako kot je igra in diskurz tudi vse drugo. Mit postaja sama zgodba, in to je konec konec tudi prav. Zdi se, da brez mitoloških referenc celostna umetnina ne more obstajati.

Če je res postmoderna doba, doba videza, je potemtakem tudi mit videz. Edini mit, ki ni videz, je mit vsakdana, je kult istosti in ponovljivosti. Mit, ki pa je videz, kakršnega vidimo iz naslonjača, pa je razdrobljena igra, v katero smo vključeni v vedno enaka pravila in pozicije. Ali je to legitimno preteklosti in prihodnosti? Kot odgovor se nam ponuja nova igra in prav je tako.