

PROBLEMI

LITERATURA

Poljska v mojem srcu

(Bruno Schulz, Edward Stachura, Andrzej Bursa,
Marian Grześczak, Piotr Müldner-Nieckowski,
Anda Rottenberg-Zórawska, Adam Zagajewski)

6



Poezija:

Goran Gluvić: Brechtu B.	3
Alojz Ihan: 10 pesmi	10
Lidija Erčulj: Lepa Vida	16
Danijel Bedrač: Soneti	21

Proza:

Igor Bratož: De profundis	24
Lela B. Njatin: Križ	36
Franc Sever: Zapiski, zapiski	41
Vojko Stavber: Kšeftarji	45
Milan Vincetič: Pleonazem g. Harkaya	52

Esej:

Andreas Kilb: K teoriji alegorične obravnave	57
Heinz Paetzold: Simptomi postmodernizma . . .	65
Tine Hribar: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem II	76
Sergej Kapus: Interpretacija in operativni karakter slikarstva	90

Poljska v mojem srcu

Edward Stachura: Vse je poezija, vsi smo pesniki	94
Usoda neizbežna	97
Bruno Shulz: Preskušanje	101
Andrzej Bursa: Umor tetke	105
Marian Grzeźczak: Tomaž	111
Piotr Müldner – Nieckowski: Ob cesti	118
Anda Rottenberg – Źórawska: Kam vodi poljska umetnost?	121
Adam Zagajewski: Visoki zid	126

Beremo, da bi ostali tu

Tadej Zupančič: Hymnus auf die Heimkehr	136
---	-----

Front – line

Ihan/Frisch/Vuk/Fernandez/Žabot/Seliškar/Bartol/ Lutman/Krstić/Tomšič	143
--	-----

Poezija

Goran Gluvić Brechtu B.

PROSTOVOLJCI ZA UMOR

Prostovoljci za umor prežijo izza vogalov,
in so polni presenečenj, kot na primer:
ko ubijejo, ne bežijo, pač pa telo žrtve
obdelujejo in si ga nesramno prilasčajo.

Nikoli jih ne opazimo, ker so njihovi
nameni natančno načrtovani.

Prostovoljci za umor vedno, kadar hočejo,
zadenejo. Zgrešeni streli so le izraz
dobre volje in cinični opomin, da tudi,
ko ne izpolnjujejo nikakršnih nalog,
obstajajo.

Resnično so polni presenečenj, kot na primer:
prisilijo človeka, da miže strelja v mimoidoče;
ko odpre oči, opazi, da ni nikogar ubil, ker so mu
podtaknili igračo, puško, ki brizga vodo.

Prostovoljci za umor kradejo naše načrtovane
smrti in natančne življenjske smeri,
in to je tisto, zaradi česar nam ukazujejo živeti.
Da bi vsako novo rojstvo imelo svoj namen,
ki ga ne opazimo.

MNOŽICA

Medtem ko je preteklost vedno nepozabna
kar se je zgodilo je fotografija
ki je ne znam vreči v ogenj
stari zapisi govorijo o zrelem sadežu
ki nastane le iz bolečine
o zrelem sadežu ki ga sčasoma prekrije sneg
množica soglaša s tem
množica
množica se zaveda svoje preteklosti
jaz pa se trudim da bi bil njen del.

Ko se sprehajam po ulicah in se želim
srečati z zgodovino
me vedno kdo zmoti množica soglaša s tem
množica
množica s zaveda vseh naključnih dejanj
jaz pa pozabljam
da bi morali Brechta zamenjati
za njegova dela
da bi jih brezosebno vrgli v ogenj
da se ne bi nikoli nasitili zrelih sadežev
da ne bi bilo treba menjati množice
za oblast
množica soglaša s tem
množica
in jaz ki sem jo zapustil le za trenutek
da bi napisal to pesem
se ji vračam.

UGRABITEV

Ugrabljam se iz dneva v dan vedno močnejše
ne, nikoli se ne bom ugrabil
ker sem ponarejevalec svojega lika

pozabil sem kateri je resnični iščem se v katarzi

ugrabitev bo neuspešna vendar se moram ugrabiti
da bi izsilil visoko denarno nadomestilo
zase ki me več ne zanimajo razsežnosti našega stoletja
in spomin preteklosti

terorist sem svoje osebnosti čeprav vem
da z njo ničesar ne bom izsilil
upam
niti poučil skrajneže o spreminjanju prstnih odtisov
upam
v svojo nezmotljivost

Resnično živim v svetlih časih B. Brecht, nisem

Rea je ne zaslužim za preživetje. Če bi nekaj preživel bi se bom ozlekel. Rejen sem po velikih vzdušjih
in še vedno ga čutim za vratom.

KOLO NA TOVORNJAKU

ni vredno da bi uporabljal najlepše verze
za gmoto otrdelih misli ki se gibljejo
med uslužbenci ki se sesujejo iz vlakov in avtobusov
zjutraj od petih do sedmih
podobno besedam ki sem jih napisal zgoraj

kot da bi pričakovali velike čase!

ni vredno da bi sovražil kolo tovornjaka
ki me pelje tja kamor nočem
ki me pelje od koder nočem ni vredno
da bi ga zamenjal in nestrpno čakal
konec zamenjave
od sedmih do treh

najlepši verzi in sovraštva so shranjeni za upor
v katerem vse zgubiš in ti ni vseeno

kot da bi že nekajkrat preživel svojo ponovitev!

Kako rad bi bil modrec, takšen kot ste ga vi želeli,
kajti v starodavnih knjigah piše:

vmešaj se v upor sveta in svoje kratko življenje
preživi s strahom!

Mar ni tako?

Ker nismo menjavali dežele
kot stare čevlje, ne vemo ničesar.

Resnično živimo v svetlih časih!

Zamislimo si: bodimo srečni, da nimamo ničesar,

kajti vse, kar jemo in pijemo,

podarimo lačnim.

Mar ni tako?

Kakšni so to časi, ko je pogovor o slabostih nagrada!

In molčanje zločin?

Mi, rojeni po vaših vzdihih, smo zaslepljeni

s svetlimi nameni,

ki jih niste nikoli uresničili.

Resnično živimo v svetlih časih! B. Brecht, nisem kriv

za tvojo smrt.

Res je: ne zaslužim za preživetje. Če me zapusti sreča,

se bom izvlekel. Rojen sem po vaših vzdihih

in še vedno ga čutim za vratom.

LAHEK BOJ ZA PLES

na plesišču te imam nedolžno, ji pravim
pa nisem izkoriščevalec
niti suznjelastnik, fevdalec, kapitalist, B. Brecht
pač med fanti je lahek boj za ples
trditvam se bom smejal ko bom onemogel
zdaj jih ne slišim
ko plešem z njo, ki je v poletni lahki obleki, B. Brecht
vsem teorijam se bom smejal ko bom izbiral v končnici
ko ne bo druge različice
ne poznam hudih časov
popolnoma sem prevzet z lahkim bojem za ples
v tvoji pesmi o nasilju, B. Brecht
nisi omenil lahkega boja za ples
ko bobnar zgubi vojno s plesalci
nihče ne bo dobil vojne
na plesišču sva še vedno moja plesalka in jaz, o tem ne dvomim
pa čeprav vodja plesišča ni dovolil nikomur dvomiti
nam pušča lahki boj za ples
ne sporočaj mi določene vrednosti svojih misli, B. Brecht
tudi to je lahki boj za ples
na plesišču imam le njo v lahki poletni obleki
pač, trenutno sem zmagovalec v lahkem boju za ples
drugi čakajo na vrsto

Edvard Kocbek

Preprost si in brez prispodob poveš,
da je treba zaslišati čutila poslušalcev.

Vzemi se in izpoj: to je tvoje orožje!

Brez visokotečih nagonov si, zaklepajo te,
kadar hočejo, vendar v ilegali deluješ kot gverila.

Prevzemi se: ti si vodja!

In kdo ni Partija? Telefonske zveze so tako ali tako
prekinjene.

Pa vseeno, slišim, da se nočeš ničesar naučiti.

Moj sklep je: takšen si in bodi tak.

Praviš: predolgo si upal in se boril. Pravim ti:
nikoli ne boš propadel, ker je stanje nespremenjeno.

Vzemi se in izpoj: jaz sem zaseden! Daj mi to možnost.

Ki je mi v zgodovinskih učbenikih niti
v zgodbah za otroke, o kateri ne pišejo
časopisi, o kateri molčijo radijski in
televizijski poročevalci, čeprav se vsak
dan zgodi, da reka od kje naplavi trupla
ali mrtvec obvisi na veji, da nekdo izkrvavi
iz vratne žile ali obleži raztrgšen pod
stopnico in ga obstopijo ljudje,
mrtvega vojaka, padlega soborca, ki ga nihče
neče pokriti z zastavo in mu zaigrati himno,
čeprav na ubem vsi vedo, da je bila v
resnici krvava in je morda pravkar omahnil
njihov najboljši bombnič ali ostrostrelec ter bo
poslej vsaka zmaga tuja in vsako upanje
manjše.

Lojze Han
10 pesmi

Lojze Ihan

10 pesmi

O PODARJENIH LJUBEZNIH

Zelo malo jih je. Ki po naključju kupijo
srečko in zadenejo glavni dobitek. Ki
neke noči sanjajo genialno simfonijo.
Ki med veselo igro naletijo
na skrit zaklad. Zelo malo jih je: pravih
(podarjenih) uspehov. Brez trpkega
spomina na odpor (na pričakovanje,
sumničenje; na nujne žrtve, zvižgače,
preračunljivosti; na odtekanje časa, na
pozabo). In čeprav si ne priznamo: pravo
zmago lahko doživi samo otrok. Kmalu
potem mine čas za nedvoumno srečo.
In za resnično ljubezen. Ostane nejasna
želja. In zadoščenje po izpolnitvah.
Samo to.

Edvardu Kocbeku

Potem ga začno iskati. Ljudje se s plamenicami razkropijo po gozdu in kličejo njegovo ime. Čolnarji se odpravijo na jezero in pogrezajo palice v temačne globine. Z verig so spuščeni psi. Deček čepi na drevesu in vznemirjen opazuje. Še nekaj časa in zaslišal bo jok, zazvonili bodo zvonovi, iz hiše se bo oglasila molitev. Potem bo deček neopazno zlezal z drevesa in se pomirjen odpravil proti prepadu.

O NEZNANI BITKI,

ki je ni v zgodovinskih učbenikih niti v zgodbah za otroke, o kateri ne pišejo časopisi, o kateri molčijo radijski in televizijski poročevalci, čeprav se vsak dan zgodi, da reka od kje naplavi truplo ali mrtvec obvisi na veji, da nekdo izkrvavi iz vratne žile ali obleži raztreščen pod stolpnico in ga obstopijo ljudje, mrtvega vojaka, padlega soborca, ki ga nihče noče pokriti z zastavo in mu zaigrati himno, čeprav na tihem vsi vedo, da je bitka v resnici krvava in je morda pravkar omahnil njihov najboljši bombaš ali ostrostrelec ter bo poslej vsaka zmaga težja in vsako upanje manjše.

HRAST V PERZIJI

Na severu Perzije, na vzpetini nad naseljem Madung raste ogromen hrast. Pravijo: šele ko ga vidi, dobi človek predstavo o večnosti in lahko začne zares razmišljati o njej. Pod hrast vsak dan prihajajo modreci. Dolgo vrsto let so potrebovali, preden so iz pozabljenih knjig izvedeli za obstoj hrasta. Nato so se pripravljali za pot. Dolgo vrsto let. In potovali. Dolgo vrsto let. Od hrasta so izvedeili, kako začeti. Vsak dan otroci, ki v bližini pasejo ovce, tolažijo objokane starce.

MALI VOJAK VELIKE ARMADE

Mali vojak velike armade, ne boj se, tvoja vojna bo dobljena, ne moreš storiti tolikšne napake, da bi jo izgubil in poraženi bodo vojaki majhnih armad, ne morejo storiti tolikšnih herojstev, da bi bili zmagovalci; ne boj se, mali vojak velike armade, ponosno boš korakal po ulicah osvobojenih mest, na najvišje zvonike boš razobešal svoje zastave, v krčmah ti bodo prestrašeni natakarji izpraznili najboljše mize in lepe tujke ti bodo sledile na gib roke; nihče te nikoli ne bo prisilil v beg in navajen boš samo zmagovati, vedno, dokler boš mali vojak velike armade, zato se ne boj, tvoja vojna bo dobljena, ne moreš storiti tolikšne napake, da bi jo izgubil, in poraženi bono vojaki majhnih armad, ne morejo storiti tolikšnih herojstev, da bi bili zmagovalci; ne boj se, mali vojak velike armade!

Igraje jih spoznaš, te velike igralce pokra, posebno tiste, najboljše, ki nenehno zmagujejo z asi in kralji, in če imajo po naključju povsem brezvredne karte, se to izve šele na koncu, ko brezbrizno, kot bi šlo za najpreprostejšo zabavo, poberejo ves dobiček; najbolj čudno pa je, da so jim tuje vsake analize in strategije ter z otroško strastjo verjamejo v srečno naključje, dokler. . .

. . . dokler se nekoč med igro presenečeni ne zalotijo, da s pretanjeno pazljivostjo razvrščajo karte, in ko postanejo naslednjič bolj pozorni, spoznajo svojo nezavedno zvijačo, in kmalu odkrijejo še drugo, tretjo, četrto; navduši jih njihova učinkovita preprostost, vendar je čudno, da začno potem polagoma izgubljati, najprej samo igro ali dve, potem pa čedalje bolj; nobene od odkritih zvijač ne morejo izvesti, nobenega trika ponoviti in čez nekaj časa jih najdeš sloneče med praznimi kozarci, z izbuljenimi očmi si nekaj dopovedujejo, preklinjajo, obtožujejo, vendar nihče ne razume pomena njihovih besed, nikogar niti ne zanimajo ti nespretni, slabi, mali igralci pokra.

O TESNOBNI VEČNOSTI

Ni dvoma: ko si skozi meso potiskaš iglo, ko si razpiraš pekočo rano na trebuhu in te izpolni odrešujoča potreba po stokanju in kričanju. A vedno potem: začne se ohlajanje tkiv: tvojega mesa, tvojih tekočin, tvojih kosti; in bolečina te spet boli nekje zunaj telesa, celo daleč, zelo daleč, da buta vate kot odmev eksplozije ali strela; čudno, (pravijo) krogla te ubije, predno zaslišiš tisto orožje. Ga potem vseeno zaslišiš? Ali ga čakaš, čakaš, čakaš (kot zagotovilo, dokaz). . . neka čudna (tesnobna) večnost.

Domnevam: mislili so drugačne misli, skozi zrkla so se jim sipale drugačne podobe, sanjali so drugačne sanje in nekoč (kot majhen otrok? dvanajstletni deček? mladenič?) se nisi mogel več slepiti: da nisi drugačen, da si eden od njih, da jim pripadaš, da nisi sam (zapuščen?). Od tam sanje o letenju, odtod raziskovanja (risbe, načrti, zapiski, razprave). Da bi jih spoznal (njihovo skrivnost, grozljivost, njihova skrita bodala) in bi postali manj (znosno?) tujci in manj (znosno?) nevarni (za tebe, Leonardo, samo za tebe!), tudi mrtveci, tudi živali, tudi rastline, tudi zvezde in planeti (!?), morda tudi ti sam, Leonardo da Vinci, Toskanec iz Firenc.

O KRVAVIH DETAJLIH

Območje (polje) besed (njihovega radarskega tipanja v možganovino) je vseeno zaprt (omejen) krog in naprej skozi zapleteno tkivo naletiš samo še na bliske v temi, krike, drobne, razbite koščke simfonij, zelo povečane ali zelo zmanjšane detajle pogrebov in krvavih smrti (tudi živalskih), trenutke zločinov (nestorjenih?) in nekje so (pravijo) krogi največjih laži (največjih resnic?); seveda nerazpoznavni, zakleti v molk, in odtod nevarnost tišine in skrajno globokih ljubezni, tistih, ki bolijo kot nema (grozeča) prisotnost zveri izza zavese, pripravljene, napete; zveri.

PREROKU

V zeleno praproto par rubinastih očih
in zrak pomeša lahka skok.
Počasi te doumevam, preroški starec,
nekoč si bil deček in vsa tvoja moč
je v njegovih brezbrzižnih odločitvah,
ko se za hip nag prikaže med vejami
nekega drevesa in trmasto prikima ali
odkima, hudobni, sebični deček, ki takoj
nato zbeži ali se skrije, da ostaneš
sam in zaman ugovarjaš krutemu sporočilu,
kajti oholi deček ne pozna vračanja in
nobena solza ga ne gane, niti tvoja ne,
preroški starec, čeprav potem ure in ure
jokaš od groze, čeprav prosiš, rotiš,
ponujaš odkup; deček bo ostal v temi
in njegova sodba bo dokončna, kajti sam
veš, preroški starec; nekoč si bil deček.

V zadnji zvrček zvrčev.

Vzraščam iz glinenih tal

In vrglo me je na obale,
kjer dvomijo v prah
in v zvrčde na nebu,
kjer so sanje premamili zrak
in k čudno neskončno bogu
ZRELI lipa

Ta beg – strah
je bolj in strah;
kot okus po gorju rasi,
razpet čez nočno stran,
zveto straži moj posledni diš

Na tenki aliti jez, prepel
nase. Griže nevidno jo in žge.
Je sovražstvo, ki mi priha naproti
Mefistova senca – boji prokleti –
a meso je slabo in duh

za njo gre.

Lidija Erčulj
Lepa Vida

Ona poje.
V glavi travi
k nebu rase zubi lista.
Kaj nekega sladko ljubo,
se razpieta kožni pas.
On pa skloni črno glavo.
Vile visoke smrti glas.
Beli črv iz pavi glave
skrbno negovani čas.

Dan je – noč
in vse kar pride.
črna živa kača nos
v topli tropski Lepa Vida
vije srečni svoj otrok.

ČRNI PANTER

Njavami črni panter, v grozi
lasi ubijanja tako svetlo
čez gozd razlita.
Ljudska zver – in spoznost škita
v preženo bogo in tojo.

Šamone nos samono ubija.
Meseča luna grozi bole rila
in senca čez pleteno kožo.
Ljudski veter si utaja roko
z okna opazuje hile.

Lidija Erčulj

Lepa Vida

Ona poje.
V gluhi travi
k nebu rase suhi klas.
Pod napeto, gladko luno,
se razpleta kožni pas.

On pa skloni črno glavo.
Više vriskne smrtni glas.
Beli črv iz prsi gloje
skrbno negovani čas.

Dan je – noč
in vse, kar pride,
drzno živa kačja moč
v topli trebuh Lepe Vide
vije senčni svoj obroč.

ČRNI PANTER

Nevarni črni panter, v grozi
slast ubijanja tako svetló
čez gozd razlita.
Ljubka zver – in spretnost skrita
v predrzno hojo in telo.

Samotne noč samotno ubija.
Vesela luna proge bele riše
in sence čez bleščečo kožo.
Ledeni veter si utrga rožo
z okna opustele hiše.

april 1985

Tiho, tiše potaji se
v zeleno praprotno par rubinastih oči.
In zrak preseka lahno skok.
In zemlja vpija rdeči sok
daritve, žrtve in zveri.

Zrak trepeče. Strah živali
z jutrom se poleže.
Nemo črni kožuh spi
in jaz zarijem mu med dlake
ostre nohte, drobne prste in dlani.

Potihlo pridem,
ko bo ves svet spal.
V zadnji zvezdi vzidem.
Vzrastem iz glinenih tal.

In vrglo me je na obale,
kjer dvomijo v prah
in v zvezde na nebu,
kjer so sanje premamiti znale
me k čudno neskončnemu begu.

Ta beg – strašan
je boj in strah;
kot okus po gnojni rani,
razpet čez nočno stran,
zvesto straži moj poslednji dah.

Na tenki nitki jaz, pripeta
nase. Grize nevidno jo in žge.
Je sovraštvo, ki mi prihaja naproti:
Mefistova senca – bodi prekleta! –
a meso je slabo in duh
za njo gre. . .

september 1985

november 85

KDO NEKI ME UBIJA TAKO POČASI?

Kdo
toliko mi daje in jaz
njegovega dajanja
ne ljubim, ne,
ne ljubim ga zaradi tega.
A spoštujem?
Hm, da:
to utegne biti, to. Da.

Morda.

Tako močan je, vsemogočen
se zdi.

A jaz ga ne slavim
in srce
se ga ne boji.

Le včasih – ko prikrito,
v treh svitkih zvito
se v obraz mi zareži.

Le kdo me ubija
tako počasi, ovija
v ljubezni čudni,
da boli?

ČRNI PANTER

Navadni črn panter, v grobi
slap odganja tako zvalje
češ, kaj mi je, ja.
Ljubki svet – in skrivnost skriva
v praznih besedih in tihosti

Samoten več strahom ubija.
V praznih besedah in tihosti
in sancah in mislečih koda.
Ledeni veter si strga rože
v okna opaziti hile.

VELIKONOČNI PONEDELJEK

ah, vem,
nikoli ne smeš skleniti,
da boš boljši v očeh Gospodovih.

Jobia;

kako neki

se je to pripetilo

prav tebi, Sin?

Tako sem nečista,

utrujena, krivična,

čisto obličje Gospodovo

Kristusovo

in Moj Bog.

Kje si?

L'AGONIE

Kot je Bog v nebesih

zdajle, prav zdajle, zares.

Izpovedujem:

vem, kaj delam,

že prej sem to vedela.

Nihče mi ničesar ne daje.

Nihče mi ničesar ne jemlje.

Ničesar ne jemljem

in ničesar ne dajem

v tej strašni in skrivnostni uri.

november 85

(A. S.)

Ti si polna podob:
sneg, ki iz teme vrtinči se
vame.

Čakam te smelo,
morda boš moj grob:
Zemlja, to Sonce, narisano
zame!
Oblak in studenec sta krog.
Vse steka se v luč, da predira temo:
mavrica, barve, obrisi, telo
in vse, kar potihno polzi mi iz rok.
Zdaj si prišla
in za hip si obstala.
Podobe prešerne se vpijejo v tla.
To sem živela in to sem iskala,
dokler me nisi
mrtve našla.

november 85

Danijel Bedrač

Soneti

Ponujam se, utrujen od dežja,
(ujet v razdalje, ki so zdavnaj mimo)
rokam, pribitim na skelet neba,
besedam, skritim v razdivjano plimo.

Kot starec sključen, med zveri izgnan,
se plazim mimo tistih, ki molčijo,
ko klin strasti razkolje toplo dlan,
da ustnice v prezir okamenijo.

Negibna mati! zate hranim zvok
ki je oplajal, kar se danes ruši:
le vate, pesem, tkem svoj smeh in jok

hvaležen sencam, ki po smrtni suši
s krvjo napolnijo vsak tvoj obok,
da zaspi otrok, zaprt v duši!

Nedoumljivo je razkošje krika
besedi, ki izgublja svojo ost,
očem, ki jim je molk vsakdanja slika,
drobovju, ki ga ni predrla kost!

Jaz sem zadnji, ki kriči v jeziku,
neskončno tujem cviljenju podgan:
v triumfu nem, a jasen ob umiku
sem glasba, ki zveni iz svežih ran.

A včasih, kadar ptice oslepijo
in vino zlomi prazno steno sanj,
mi v ustih nočne sline sled pustijo;

takrat sem smrt, ki hrope v suho dlan
ugodje strupa, da se v molk zgostijo
pesmi, ki bi jih izničil dan.

Poginimo sledi, a belci niti
Lako torkošec, brez stamne nazaj
v zavojc jezika, kjer se da obiti,
kar nipec danes imenjuje raj.

Hirani želazo v divjih plazmi zvolal
Zelazec, v jasno kri zastal,
trajajo past. V past se stiska tokan,
naj sveta stena zgornj v ponosno smat.

Šveticne bebav na drugični sliki
Kradijo mi o najosti poplave:
bog je mrtav – zdelj smo mi svetinji

V naši kralj bodo xgnile glave,
ki jih zdelj bojijo lastni krivi
ni skrivajo prebravne zastave.

Narajca, vte se trga iz spominja
v odprti žilj jedro zvolca – kamelj
Tovarjo, ki ga zida vgovornaj,
postaja moč za nov, ostrilji plamen.

V ranoum kri oplaja tkivo stihov
z arhitekturno smrti s smehom nioj,
da se, svetlom od stotih vsehobov,
obraj razveselji udarcev deča.

A čredi njih, ki jim je traja taje,
naj bo v kosti kazidano svarioc:
za vašo smrt pomo zvoneti taje.

kot zveni, kar je nekod ubilo
odmev reznice, ki z lučjo potuje
nazaj v razum, da se spoprijme z stilo.

Zit v razmora – vitan v privide zvolaj
zakupem uram: vame lje slovelaj
Od to besed je vsaki xnan obraj
prihodnjih xmag, zaklet v razkoljeaj.

V srec razjemc ustnice plavetaj
naj ptice seba sence mirvij parj
v pazari metaraj Visk postaja krik
prebilih kamnov kri, ponosen raj.

Požigamo sledi, a bele niti
tako razkošno, brez sramu nazaj
v zavetje jekla, kjer se da ubiti,
kar slepec danes imenuje raj.

Hrumi železo v divji plazmi zvoka!
Sejalec, v lastno kri zazrt,
razbija past. V pest se stiska roka:
naj sveta strast zgori v ponosno smrt.

Svetinje dedov na drugačni sliki
gradijo mit o nujnosti poplave:
bog je mrtev – zdaj smo mi svetniki!

V naši jezi bodo zgnile glave,
ki jih zdaj bolijo lastni kriki
in skrivajo prebarvane zastave.

Narašča, vre, se trga iz spomina
v odprti žili jedro zvoka – kamen!
Temelj, ki ga zida zgodovina,
postaja moč za nov, ostrejši plamen.

V zanosu kri oplaja tkivo stihov
z arhitekturo smrti, s smehom niča,
da se, utrujen od stoterih vzdihov,
obraz razveseli udarcev biča.

A čredi njih, ki jim je trnje tuje,
naj bo v kosti zazidano svarilo:
za vašo smrt bomo zveneli huje,

kot zveni, kar je nekoč ubilo
odmev resnice, ki z lučjo potuje
nazaj v razum, da se spoprime s silo.

Zlit v razmerja – vtkan v privide zvezd
zaupam uram: vame žge stoletje!
Od sto besed je vsaki znan obraz
prihodnjih zmag, zaklet v razodetje.

V srce zarijem ustnice planeta:
naj ptica seka sence mrtvih priči
v bazalt metafor! Vrisk postaja krik
prebelih kamnov kri, ponosen bič.

Ponujam se utrujen od besja,
(ujet v razdalje, ki so zdavnaj mimo)
tolažim, pridivim na skalet neba,
bedrač, škratim v razdvojen pismo

Kot slavo sklonim, med zvoni izgnam
se plazim mimo tistih, ki molčijo,
ko kila strani razkojne toploti dlan,
da ustnice v preči obamneljo.

Nežnan mali zate hranim zvok
ki je opajal, kar se danes tuji,
le vate, pesem, ličim svoj smeh in jok

Izvalčen senčam, ki po smrti zdi
s kavo napojijo vsak tvoj čok,
da zardi ostok, zaprt v duši

Prilomljivo je razkoje križa
besedi, ki izgubljajo oči,
odem, ki jim je molk veskabanja sila,
dopovsta, ki ga ni prednja kosti

Zal sem zadnji, ki kriči v jeziku,
neskončno tujem cviljenju bodam:
v krutulu nem, s jasnimi ob umiku
sem glasba, ki zveni iz svetih ran,

A vsaših, kadar ptice oslepijo
in vno zloni prazno srce sanj,
mi v vatih noče sime sled pustijo;

Iskati sem smrt, ki hrope v suho dlan
upodje strupa, da se v molk zgostijo
pesmi, ki jih izmišlji dan.

Plazma neoskrunjenih kreposti
se v znoju vek začenja lesketati,
da v blodnjah oslepe pijani gosti.

Ostajam, kjer me je pustila mati:
v refrenu ritmov, v gibanju prostosti,
kjer se smrt začenja sebe bati.

V meso zarije pesem meč ljubezni:
do marmorja kosti, do hrbtnice,
zravnane v vetru srepega spoznanja,
ki loči hrup laži od čipk resnice.

Nad Alpami sem videl vstati sonce:
trgatev je v jesen ovila plamen!
A zlat odmev srca na horizontu
se v praznih gobcih spremeni v kamen.

V negibnosti oskrunjena oblika
je edina sled, ki je ostala
tam, kjer se norost z razumom stika.

Umiram za obnovo rituala,
zaklet na čistost svojega jezika:
telo v telesu večnega zrcala!

utrujen pav: kot vreča skozi sadje v tolsto kri.
na poti čipke – blaga kompenzacija trenutka!
ko se vase vrne vrsta vlažnih kač,
strohni odeja pesmi (na golgoti kamen).

takrat so sanje tisto, kar se v stebrih dviga tja,
kjer koščena roka kreše zvezde v prah.
takrat molči bledica dvojnosti: dostojna smrt
dobi veljavo (strah se v jutro zgame).

nehote zamrzne v srcu sled iskanja,
suha blodnja v stihe svojo barvo zlije:
kar zori, naj v ogenj popkovino skrije!

zdaj sem kot drevo, potrebno spanja:
v listih kri, v vejah veter vpije,
v očeh rezilo – v molk zasanjana dejanja!

Proza

Igor Bratož »De profundis«

(Prispevek h kontinuiranemu zasledovanju šarlatanskih odklonov v teoriji in prozi besede)

Kadar se na odru tega sveta pod luno dogajajo velike ali nepričakovane reči, se človekov duh, ki je substanca zvedave vrste, po svoji naravi odpravi na polet za kulise, da bi videl, kaj je njihov vzrok in prvo gibalo.

T. Shandy, Gentleman

PROLEGOMENA

OSNOVE AVTORSKE BESEDE SO OBSEŽNA TEMA. ČE BI JO HOTELI izčrpati, bi bila prav gotovo potrebna cela knjiga. Še več – cela vrsta knjig bi bila potrebna za to. Ali pa ena sama, nalik Knjigi knjig in Knjigi iz peska obnem. Razumljivo je torej, spoštovani bralec, da pričujoče pisanje ne more biti izčrpna razlaga Besede in njene opoteče usode v času. V najboljšem primeru je potemtakem lahko le delen, jako skop prikaz avtorske Besede in pa – to nam bodi vendarle poglobitno – kritična presvetlitev enega od najznačilnejših šarlatanskih odklonov v njeni junaški zgodovini.

Ob podrobnem rešetanju zgodovine avtorske Besede smo si – vneti raziskovalci večnosti pisane in govorjene Besede – najprej osvežili duha prav pri izvornem vrelcu, pri njenem stvaritelju in edinem utemeljitelju, pri zaščitniku našega avtorstva, skratka, pri gospodu Avtorju. In rekel je g. Avtor osmi dan: »Glej, vsi so eno pišoče ljudstvo in imajo en jezik, in to je začetek njihovega početja; zdaj jih ne bo nič zadrževalo, da ne bi pisali, kar koli jim pride na um.« Te besede smo

* Ni povsem izključena domneva, da gre nemara za bolezensko stanje. Ne gre namreč spręgledati tehtnih znanstvenih izsledkov, objavljenih v strokovnem tisku, ki nesporno potrjujejo domnevo o zaskrbljujoči razširjenosti DEMENTIE PRAECOX v krogu avtorjevih sodobnikov. Navsezadnje ne more biti naključje niti to, da se oboji ukvarjajo s podobno meglenimi zadevščinami v »posvečenem, zavezujočem« območju Besede. Iz bližnje in daljne preteklosti nam je še predobro v spominu človeka nevredna usoda tako obolelih nesrečnikov.

imeli v mislih, ko smo si za predmet naše razprave izmed množstva odpadnikov od svetle misli avtorjeve Besede izbrali v nebo vpijoč primer nekega I. aus Nordlaibacher Moor, skrivnostne osebe, ki se v različnih časih in na marsikaterih prostorih pojavlja tudi kot bog Atarnatix, včasih pa tudi kot črni grof Juan-Mario Bozzini von Rosenbach. Kar nam je o delu in bivanju imenovanega šarlatana znano do zdaj, je le to, da se njegova ihtava in hudo zamerljiva literarna vasezagledanost morebiti lahko kosa edino z njegovo mladostjo, večkrat prav nerazložljivo aroganco.* Vse naštetu je dovolj razvidno iz njegovih »besednih umotvorov«, objavljenih v nekaterih tukajšnjih mesečnikih, umotvorov, ki z našo tokratno intervencijo v polje neavtorske besede neizbežno zapadejo avtorski kritiki, katere končni cilj bodi dokončno razkrinkanje temnih namenov imenovanega pisarja in njemu podobnih.

KO SPREVIDIMO, KAKŠNA NEDOPOVEDLJIVA NEVARNOST SE SKRIVA v nečistih besedah in mislih – namreč nevarnost vseobče podreditve temnim silam neavtorstva – tedaj šele docela razumemo urgentni klic sodobne znanosti o Besedi na boj. Od tod sveta nujnost končnega obračuna: treba je podrobno preučiti vsakršne zle namene Nečistega, vse akrobatske zvijače in neavtorske misli in jih na koncu – pobite s silno močjo avtorskih argumentov – vreči v ropotarnico zgodovine, v nje najtemnejši kot. Silen je g. Avtor, ki bo sodil, zakaj pisano je: In jokali bodo in tarnali neavtorji, ki so z Besedo avtorjevo nečistovali in nasladno živeli, ko bodo ugledali dim Velikega požara, od daleč stoječ iz strahu pred mogočno avtorsko vročino, in bodo govorili: »Gorje, gorje, nečista beseda, gorje, nečista misel, kajti v eni uri je prišla tvoja poslednja sodba.«

Vendar pa brez boja in ran ne bo šlo – tako nas uče g. Avtorja daljnovidni sklepi. Kakor je bilo njemu treba trpeti in tako iti »v svojo slavo«, tako in samo tako more priti tudi odrešeni avtor skozi trd in utrudljiv boj s svojo notranjo osebo v povečano življenje večnega avtorstva. Tedaj pride od g. Avtorja nova beseda z neba in začne se toliko pričakovano kraljestvo Besede, v katerem bo prebivališče besede avtorjevo med avtorji: g. Avtor sam bo med njimi; obrisal bo vse grenke solze z njih oči, otrl vse potne srage z njih čel, popravil vse napake in nedoslednosti z njih besede, in glej, neavtorstva ne bo nikjer več!

ŽE PISCI AVTORSKIH LISTOV SO DALI SLUTITI, DA SE BO IZVIRNA misel g. Avtorja kmalu znašla v boju – morda na življenje in smrt – z mogočimi nasprotniki Besede, to je, z lažnimi mistiki, poklicnimi odreševalci, reakcionarnimi nejeverneži, nerazumnimi zaklinjevalci, sektaši najslabše vrste in vsemi drugimi podložniki neavtorstva. Nad mogočimi posledicami njihovih temnih besednih pletenjenj in natezanj se zgrozi tudi ostra znanstvena misel da nič kako. Saj, ako celo zadevo zapopademo širše, pogledamo nanjo z višav avtorske misli, se nam hipoma prikaže grozljiva slika, ki se o njej niti ne bomo usodili pisati kaj več, tako strašljiva in, da, neznansko heretična je. Naj le še enkrat – in to ne more

biti odveč – omenimo tisto, kar smo že zapisali: ko kritični duh z besedičenja blodnih odpadniških čvekačev strga razkošno nadnaravno oblačilo in odbrusi vso stilistično pozlato, se mu prikaže vsa razsežnost nedopovedljive nevarnosti, katera ždi v nečistih besedah in nestrpno pričakuje svoj zgodovinski trenutek, svoj strašni danse macabre – nevarnost oskrumbe nežne tvarine čistega otroškega duha, nevarnost omadeževanja rosne deviškosti mladih deklet, nevarnost zblaznitve jezika in njega fines neveščih pol-avtorjev, in končno, vseobče podreditve temnim silam, kar bi v zadnji konsekvenci pomenilo izgubiti se v labirintu večne teme neavtorstva, v brezmejnem kaosu par excellence. . . *

Seveda je metoda zgoraj omenjanih zavdajalcev avtorskemu duhu že preverjena: namesto kot iz enega kosa ulite teorije Besede – nasprotujoče si neavtorske teze in odlomki, grobo odtrgani od telesa živega, revolucionarnega boja avtorskih množic in spremenjeni v zdavnaj preperete, vase sesipajoče se dogme. Zaradi lepšega kajpak omenjajo g. Avtorja pravo teorijo Besede, toda le zato, da ji s svojo poceni metodo iztrgajo njeno živo utripajočo, revolucionarno dušo. Tak, dobrovoljni bralec, je način, s katerim so ti blodni odpadniki samovoljno začeli umazano, zvijačno partijo odprtega pokra, ki še traja. Obremenjeni z dvomljivo preteklostjo, napakami in številnimi grozodejstvi, zaradi katerih so odgovorni tako g. Avtorju kakor avtorski množici, se niso ne mogli niti hoteli sprijazniti z vračanjem na temeljna izhodišča teorije avtorske Besede. Tako so se ti okoreli dogmatiki krčevito oklenili starih, preživelih form in zavrženih metod neavtorskega ustvarjanja ter pri tem omalovaževali vse, kar se poraja in kar izhaja iz višjega interesa obče teorije avtorske besede. Tako pač je, temne sile so na delu venomer.

Pa vendar, ni še vse izgubljeno, kako bi tudi lahko bilo. V svoji zaslepljenosti odpadniki očitno pozabljajo na misel g. Avtorja, ko pravi: »Svoje veliko ime in teorijo Besede, splošno in posebno, kar oboje je bilo omadeževano, kar oboje je bilo poteptano, kar oboje je bilo omalovaževano, kar oboje ste oskrunili sredi temot neavtorstva, storim zopet sveto. Tedaj spoznate, da sem JAZ gospod Avtor, ko se med vami izkažem avtorja. Vzamem vas in zberem iz vseh dvomljivih krajev ter vas nemudoma pripeljem nazaj v nedrje prave Besede. Dam vam novo srce, nove domišljije vlijem v vašo šibko notranjost; odstranim kamnito neavtorsko srce iz vašega trupla, pošljem vam globoko spanje in vam potem – ko bo dopolnjen prvi čas – podelim avtorstvo Besede. In boste srečni. In boste pisali in častili.«

* Ne moremo si kaj, da na tem mestu ne navedemo primera zasebnega docenta ekskluzivne verske psihologije Eberharda Schlepffussa iz Halleja ob Saali, ki je – po besedah zanesljivega kronista – namreč dialektično vnesel bogoskrunstvo v božanskost Besede, pekel v kraljestvo Avtorjevo in izjavil, da je (neavtorska) brezbožnost neki potreben in začasen korelat svetosti Besede, ki nenehno izkuša Nečistega in skoraj neubranljivo izziva oskrumbo. Kakšna podobna perfidnost, kakšna nič spoštuječa drznost, kakšen sprijeni klic Atarnatixu in njemu podobnim odpadnikom, in kako slastno vabljliva misel: Kaznivo nehumano bi bilo trditi, da nečista duša s samim pogledom (kaj šele z besedo, se vprašamo! – avt. op.), bodisi namerno ali tudi nehote ne more povzročiti pri drugem telesu (duši) škodljivih učinkov. Sie!

SODOBNA ZNANOST O BESEDI KLIČE NA BOJ, – KAKO DOBRO SLIŠIMO odmev trobent in rogov – zato, spoštovani bralec, kar brez odlašanja in sprenevedanj k stvari sami, k predmetu naše razprave. Kot smo že neke zapisali: kritično nam je jedkati temno neavtorstvo poprej imenovanega I. aus Nordlaibacher Moor alias Atarnatixa alias J. M. Bozzinija, črnega grofa von Rosenbacha. V vsestranskem razlikovanju njegovega duhovnega in fizičnega bivanja se nam je spustiti globoko, analitično do konca – to nam bodi geslo – dokler se našim očem in občutljivi misli ne razkrije popoln moralni propad pisuna in na žarki svetlobi kritičnega uma klavrno ne poginejo vse, prav vse sprevržene izmišljije neavtorstva. Zaradi tega se ozrimo v duhu nazaj do knjige našega blodnega zapi-sovalca, do neavtorskih, lažnih obljub in kvazi-preroških napovedi.*

Prvo srečanje I.-ja aus Nordlaibacher Moor (takrat v preobleki Atarnatixa, boga lažne besede ali lažnega boga Besede) z Nečistim se je imelo pripetiti v Besednem vrtu. Tam so Atarnatix in z njim vsa banda njemu podobnih lažnih mistikov, reakcionarjev, dekadentnih nejevernežev in drugih služabnikov neavtorstva, padli v popolno ničevost – v brezumje besednega nereda. Niso se poglobili v misel g. Avtorja, ki jo je bil razložil svojim vernim ovčicam deseti dan po mogočem stvarjenju Besede: »Pomnite, v moji Besedi je neskončno mnogo raznih bivališč in varnih prostorov sploh. Če bi ne bilo tako, bi vam bil povedal, zakaj odhajam, da vam prostor pripravim. In če odidem in vam prostor pripravim, bom zopet prišel in vas k sebi vzel, da boste tudi vi vsi tam, kjer bom jaz z Besedo. In kam grem, veste, in za pravo pot veste. Ako že od prej ne, potem zdaj in tu: JAZ SEM POT IN RESNICA IN ŽIVLJENJE. Nihče ne pride v Besedo, razen po meni!« Drugo in odločilno srečanje med Atarnatixom in Nečistim se je imelo – po pričevanju dopisnega člana samostojne Katedre za kontinuirano zasledovanje šarlatanskih odklonov v teoriji in praksi Besede (katere zaupni ud smo tudi mi, pisec pričujoče razprave) – pripetiti na križišču Muindi Street in Bazaar Road, v središču mesta, ki mu pleme Masajev pravi Nairobi, kar naj bi pomenilo toliko kot hladna voda. Oglejmo si ga pobljže:

– Midva govoriva v različnih jezikih, kakor vedno, ampak reči, o katerih govori-va, se s tem ne spremenijo. Torej?

* Morda velja opozoriti, da se pogostoma pojavlja v vlogi dogmatičnega samo-razlagalca le njemu dostopnih zapisov g. Avtorja, o katerih avtentičnosti pa znanost še ni izrekla dokončne sodbe. Pravzaprav je vznemirljivo dejstvo, da tukajšnje knjižnice – tudi največje med njimi – začuda ne premorejo niti enega rokopisa, za katerega bi se lahko zagotovo trdilo, da izvira izpod peresa samega g. A. Kakorkoli, problem še čaka zadovoljive rešitve. Naj zgolj informativno omenimo, da se je na to težavno pot že pred časom – zdí se, žalibog, precej ne-uspešno – podal neki Ivan Nikolajevič Ponirev, znan tudi kot Bezdomni, ki pa je njegova nadaljnja usoda žal prav tako neznana. Šušlja se, da je podlegel vplivu skrajno skrivnostnih sil, o katerih vemo toliko kot nič.

- No, zdaj so stvari precej drugačne, messire, da, da, zdaj se pogovoriva. Kaj drugega niti ni mogoče. . . napisal bom. . . seveda. . .
- Stvar je taka, tu je nastala majhna zmeda. . . po vaši krivdi. No, ne tajim, naše zmožnosti so precej velike, veliko večje so, kakor domnevajo nekateri ne posebno bistroidni ljudje. . . ampak napake, napake, dragi moj. . . te motijo . . . morijo. . .
- Ubogam, messire; če menite, da je zadeva nujna, takorekoč neodložljiva, se brž pridružim temu mnenju. Kakopak. . .
- Lepo. Sicer pa: kakšen pomen bi vendar imelo delati tisto, kar je nadležno drugi oblasti? Torej, tega ne bom storil, to boste storili vi sami.
- Tako je! Popolnoma prav imate, messire, tako je tudi treba! Sam. Sam! Prevdano se vam zahvalim. Da, da, seveda, razumem, razumem. . . čas je. . . hvaležen sem. . . neskončno hvaležen. . . pozdravljeni. . .

Dopisni član Katedre iz ekvatorialnih krajev prepisu zvočnega zapisa pogovora ni dodal posebej pomembnih opazk, ki bi – priznajmo – malce misteriozni pogovor bistveno dopolnjevale in tako pomagale raziskovalcu pri vsestranski analizi, pozornost pa morda vendarle zbuja dramatična pripoved pričevalca o tistem, kar se je imelo pripetiti kmalu po koncu besedovanja Atarnatixa z Nečistim. Navedimo njegovo opažanje:

Na zahodu se je vzdignil črn oblak in odrezal pol sonca. Potem ga je pokril popolnoma. Postalo je hladneje. Nekaj nato se je stemnilo. Tema, ki je prišla od zahoda, je veliko mesto pokrila. Izginili so parki, palače. Vse je izginilo, kakor da tega ne bi bilo nikoli na svetu. Čez vse nebo je šinila ena sama ognjena nitka. Potem je mesto stresel tresk. Ponovil se je, začela se je silna tropska nevihta. V njeni temi Nečistega ni bilo več moč videti.

Tako, to je skoraj vse, kar nam je bilo poročano o dogodku s strani dobro obveščениh virov, odkritje pa, ki sledi, je v vseh pogledih plod opazovanja avtorjevega duha, torej le rezultat naše podrobne raziskave primera. Naprej!

PRED SILNO UJMO, KI SE JE HIPOMA RAZBESNELA NAD MESTOM, SE je od temnih sil obsedeni Atarnatix zatekel v skrivnostno stavbo na Malik Street, v katere kletnih prostorih je tiste čase še delovala ilegalna tiskarna in knjigovoznica, Black Submarine po imenu, specializirana za tisk temne neavtorske literature. Kot taka seveda ni mogla ostati dolgo neopažena, še posebno budnemu očesu avtorske misli ne. V tem, od g. Avtorja pozabljenem kraju, Besedi za hrbtom, smo njegovi zvesti vojščaki zasegli skoraj vso naklado zloglasnega Atarnatixovega dela SACRVM PROMPTVARIVM, ki že pogled na njegove zlovesče z zlatim obrobljene črne platnice lahko nepopravljivo zavda nežni možganovini prenekaterega avtorskega telesa. Kot nam je znano, je nekaj primerkov te zlatočrne knjige neavtorskih blodenj našlo lastnike tudi v naših krajih, so pa jih posebne enote samostojne Katedre – udarni odredi Raybrad/F-451 – v najkrajšem možnem času izsledile skoraj vse, še preostalim apostolom neavtorske besede pa preti isto vsak čas. Tako lahko rečemo, da bo kmalu, prav kmalu napočil

čas, ko bodo vsi neavtorji javno razkrinkani in jim bo enkrat za vselej onemogočeno podtalno rovarjenje proti g. Avtorju, proti avtorski Besedi, proti kraljestvu Besede, proti sreči, ki prihaja. . . Bliža se srečni čas, ko bomo požrli še zadnjega besedožerca.

OMEMBE IN OBSOJANJA VREDEN JE TUDI NAČIN, KAKO SO ATARNATIX in njegovi pomagači pritovorili omenjene heretične bukve v naše kraje. Še v Nairobiju so vsak posamezni izvod zavili v trd kartonski ovitek, na katerem je bilo – Schwarz auf Weise, kot se reče – natisnjeno, da gre za katekizem iz delavnice, ki ji je v severnih krajih svoje čase načeloval neki Primvs Trvbervs Carniolanvs, za bukve, ki jih je tisoč primerkov nepreklčno naročil Juan-Mario Bozzini, nekakšen grof Rosenbaški. Kot je razvidno iz spisov odločitev Stola sedmerice – ki jih vsled zanesljivosti uporabljamo na istem mestu – je zgodba potekala takole:

Novembra 1918 je prek Mombase, Freetowna, Palerma in Dubrovnika v Trst priplula trojambornica Survival, z določenim številom zgoraj omenjenih »katekizmov« v podpalubju. Po ladijskem manifestu naj bi šlo tisoč izvodov knjige grofu Bozziniju, še desetkrat po sto pa drugemu, anonimnemu kupcu. Ker se je po zasidranju pri carinskem pregledu ladje na prvi pogled videlo, da na krovu ne more biti dva tisoč knjig, in ker je kapitan D. Mackaveeff obvestil luško Odpravnništvo, da je – kot vse kaže – prispela le ena partija tovara, je le-to (povsem upravičeno) menilo, da je prišla pošiljka, namenjena anonimnežu oziroma njegovemu zakonitemu predstavniku, zato so tovor predali njemu. (!?) Pri natovarjanju knjig na vlak, ki naj bi jih nemudoma prepeljal na varno, se je ugotovilo (šele tedaj? – op. avt.), da je prispelo več kot tisoč izvodov; še kasneje, ko je bil tovor že odpravljen, je prispela »polica«, iz katere je bilo moč razbrati, da je neimenovani kupec v resnici naročil manj od petsto izvodov dela. Anonimnežev trgovski zastopnik je tedaj priznal, da je sporni tovor zmotno prejel in torej nesrečno poslal dalje tudi izvide, namenjene grofu Bozziniju. V prisotnosti grofovega predstavnika je anonimnežev zastopnik sporazumno predal pismo svojemu poslodajalcu, z nalogom, da izroči njegovemu grofovemu Bozziniju določeno število izvodov knjige – kar pa se, žal, ni zgodilo tako kmalu. Zadeva se je torej hudo zavlekla in zapletla in bila kot taka s strani grofovega odvetnika predložena v razrešitev Stolu sedmerice, ki je nato primer nepristransko prisodil s pravnega vidika. Ugotovil je, da – PRIMO – spor spada v področje privatnega pomorskega prava. SECONDO – treba ga je presojati po določenih dvorskega odloka z 2. novembra 1919, s katerim je bil uveden trgovski zakon po črki II. knjige Napoleonovega Code de Commerce iz leta Gospodovega 1807, uvedenega v naših krajih leto kasneje v prevodu z naslovom Codice di Commercio di terra e di mare, v kolikor ta knjiga vsebuje ustrezne rešitve materialne narave o pomorskem pravu, poleg tega pa še po Editto Politico di Navigazione Mercantile Austriaco, spisanem po ukazu ckr. veličanstva Marije Terezije, še posebno po drugem členu tega edikta; po kasnejših posebnih predpisih trgovskega zakonika, subsidiarno še po predpisih splošnega zakonika. Končna odločitev Stola sedmerice je bila, da je tožba Bozzinijevega zastopnika »zastarela in torej neutemeljena.«

Naključje oziroma nepričakovana sodna kolobocija je tako srečno pripomogla

posebnim oddelkom Katedre pravočasno odkriti vse imetnike že razpečanih heretičnih knjig, še posebno pa zadati težak udarec temnim poslom zblaznelega Atarnatixa alias grofa Bozzinija v naših mirnih krajih.*

SPOŠTOVANI BRALEC! ZDAJ, KO NAM JE USPELO – VSAJ UPAMO – ZA silo predstaviti nekatere bistvene tehnične okoliščine, zadevajoče Atarnatixovo zblaznelo delo, je morda najpravšnji trenutek, da se poglobimo v od sprijenih idej vibrirajočo knjigo blodnega apostola lažne besede. Hočeš nočeš se bomo morali v pričujoči razpravi dotakniti pisunovih »esejističnih« zapisov, s pomočjo tega temnega legla še temnejših izbljuvkov neavtorskih idej bomo poskušali z vso hladno nepristranostjo znanstvene metode kakor tudi s prenikavostjo neobremenjenega iščočega duha kar se le da temeljito, z različnih plati osvetliti njegov imanentni credo, njegovo kompleksno, a že v izhodiščih napačno misel v vseh pojavnih razsežnostih; pre-svetliti nenavadni obrat, ko pisun brezobzirno izkoristi svetlo idejo g. Avtorja in ko zatrjuje, da naj bi ravno njegove bolne fraze in lažne obljube vodile posvečene »kot deco varno mimo vseh strašljivih prostorov večne teme neavtorstva«. (Citat je pisun seveda nasilno iztrgal iz nekega fragmenta g. Avtorja. – op. avt.) Bržkone se moramo ob trudu, ki je pred nami, vprašati, ali z resno zastavljeno obravnavo Atarnatixovih spisov v kontekstu temeljnih vprašanj novoveške filozofije Besede morda le ne precenjujemo a priori tudi samo vrednost dela, ki je – žal – milostno deležno naše avtorske pozornosti. Naš odgovor bodi v načelu takle: gre nam za že omenjeno razkrinkavanje zlih namenov s strani našega praskača, za sprotno vztrajno razločevanje med duha in telo težečim Temnim in sijočim Svetlim, med besedo in Besedo, navsezadnje pa za že kar pregovorno javnost dela pomembnih raziskovalnih ustanov, v našem primeru samostojne Katedre za kontinuirano zasledovanje šarlatanskih odklonov v teoriji in praksi Besede.

Kritična analiza Atarnatixovih temnih zapisov je težaško, muk polno delo. Najprej se mora raziskovalec vprašati o zvrsti, v katero bi se dalo strpati pisunove zmedene zapise in tako vsaj približno zakoličiti polje dela. Gre za besedno-

* Mimogrede – ko zapišemo, da so bili odkriti v s i imetniki razpečanega gradiva, mislimo s tem tudi one nesrečnike, ki so se za kratek čas izognili zasluženim kazni, potem pa ni bilo nikoli več niti glasu od njih. Stvar je namreč taka, da so se s preostalimi izvodi heretičnega Atarnatixovega dela bili zatekli na Zahod in na nekakšnih Flea Markets/Flohmärkte vsiljevali mimoidočim državljanom avtorskemu duhu najbolj nevarno robo. Prav kmalu so jih »red handed« vse zalotili in diskretno odstranili posebni oddelki Katedre, prej omenjeni udarni odredi Raybrad/F-451. Tako so zdaj razločljive tudi nepojasnjene izginitive nepomembnih prodajalcev nekakšnih »antikvarnih« knjig, o katerih je zaskrbljeno – kot zna to le on – poročal zahodni tisk. Bürkliplatz v Zürichu, Hamburg-Eimsbüttel, Münchenska Belgradstrasse, Neuer Schlossplatz v Stuttgartu, Carnaby Street in Petticoat Lane v Londonu in Marché aux Puces v Parizu so očiščeni zla neavtorske besede. Pest pravice udarja nezizprosno.

politični program? Zbirko morbidnih esejev? Zbirko kratke proze? Zgodovinski roman z dodano interpretacijo? Vprašanja postavljamo zaradi avtorjeve (namerne?) nedoslednosti: vse kaže, da je vsled neprenehnega blodnega sprevrčanja svetlih rešnic g. Avtorja v nekaj tretjega izgubil sposobnost kontroliranja zvrsti in sloga svojih bednih spisov. Takšno »premajhno zbranost, pomanjkanje zavesti o potrebi po dosledni obravnavi tematike in s tem tudi zanemarjanje zaupanja in notranje zgradbe« najdeva nek preučevalec že v prvih, delnih objavah.*

Svojo hibo skuša pisun prikriti z zanj značilno nonšalantnostjo stila, še posebno bolešno pa posveča pozornost svojemu bistvenemu orodju – jeziku. Bodi kakorkoli že, nič ne pomaga; skozi komaj vidne razpoke v strukturi tekstov mu vedno in povsod silijo na plano temne misli, bedni izrodki izprijenega duha. Nehotena razkrinkavanja ga ne rešuje niti ». . . neprikrita in neprenehna ironija nad svojim početjem,« ki jo ugotavlja eden od sodobnih ustvarjalcev, publicistov in raziskovalcev pisane in govorjene Besede.*

Po vsem zapisanem smo torej na točki, ko omahujemo o smeri, v kateri naj se nadaljuje naša študija proti neizbežnemu koncu. Zadrega je tem večja, ker nam kot resnim, v sijočo resnico avtorstva globoko verujočim raziskovalcem ne gre za nikakršno modno sprenevedanje ne za ustvarjanje novih mitov ali z avreolo okinčanih trpečih mučenikov, ampak za omenjeno sprotno in vztrajno razločevanje, za z dokazi podprto razkrinkavanje zlih namenov v omočju Besede. Krute resničnosti zapisanih trditev o veliki nevarnosti Atarnatixovih sprijenosti za avtorsko možganovino ne moremo in ne smemo pustiti v nemar. Spoštovani bralec naj torej razume našo zadrego in se sprijazni z odločitvijo, da v finalu razprave ne navajamo obširnejših navedkov iz Sacrvm Promptvrvrivrvm – v nasprotnem primeru bi sicer tvegali nekontrolirano razširjanje zavajajočih idej, kar ni v skladu z duhom splošnih zakonov o svobodi tiskane besede, nikakor pa ne more biti tudi v interesu sodelavcev Katedre. Naš namen seveda tudi ni pisati novodobno verzijo bizarne chronique scandaleuse – vse zapisane pridržke naj vzame dobrohotni bralec v obzir, ko se trudoma pogloblja v malce vprašljivi, a na vso srečo ne predolgi finalni del našega prispevka. Zgodovina Besede odpušča bogatim na duhu in ponižnim v srcu!

POJDIMO OD SPLOŠNEGA K POSEBNEMU, OD MAJHNEGA K MANJŠEMU in od manjšega k ničū. Kot nam nazorno kažejo doslej opravljene interdisciplinarne raziskave predmeta naše razprave, si je avtor za nekakšen tekstlocirajoči motto enega od zapisov, objavljenih v knjigi, zlovesče naslovljenega

* Francis L. Ferry, neodvisni raziskovalec pisane in govorjene Besede, častni član Katedre;

* Andrew Mudguard, pisec številnih razprav na temo pisane in govorjene Besede, predstojnik elitnega oddelka za mišljenjske odklone na Inštitutu, častni član Katedre;

Krila kondorjeva kot znanilec novih časov (Hommage à Th. L. C.), po daljšem oklevanju (kar je evidentno iz prve, delno ohranjene verzije rokopisa) izbral popolnoma nič pa tudi vse razlagajoč stavek evropskega romanopisca s preloma XIX. stoletja, stavek, ki ga ne tem mestu navajamo sine nomine:

Bila je tista dvomljiva ura, ko gre noč proti koncu in hudič napravi svoje račune.

Kakor nam bo pokazala podrobnejša stilna in kvalitativna analiza, precej ponesrečena izbira, ki pa še predobro razgali nekatere od številnih zahrbtnih namenov našega pisca že takoj na začetku zapisovanja. K temu se povrnemo še kasneje. Zdaj naj nam gre najprej zgolj za predstavitev odlomka izvirnega besedila, različembo njega geneze in osvetlitev ustvarjalčevega sprevrženega miselnega sveta po nadvse uporabni maniri uveljavljene *bottoms – up* metode:

Izkaže se, da je imela blodnega zapisovalca k nastanku prvega poglavja zapisa Krila kondorjeva. . . napeljati vizija neke povsem določljive in dosegljive likovne umetnine – gre seveda za scenski prizor iz drugega dejanja opere *Il fuoco custodito dalle vestau*, ki ga je imel nekje sredi XVII. stoletja srečno ustvariti Ludovico Burnacini. Podrobna raziskava ni mogla odkriti, kako in od kod je pisec prišel do omenjene umetnine, sicer pa za namene naše razprave to niti ni tako pomembno.* Oglejmo si določujoč vpliv kompozicije Burnacinijevega prizora na besedilo, kot se kaže v uvodnem, »literarno« obarvanem odlomku:

... ko hočeš prepoditi razpotegnjeni nočni nemir. . . nezaupljivo na pot . . . potovanje v prazno. . . ob steni . . . iz zaklepajoče sobe je zapleteno, moraš preglasiti orkester sredi srditega allegra. . . ven. . . med prebujena drevesa vlažnih vej. . . pod podrtim drevesom bel kamen. . . svetlikanje kamna, ki vpije v praznino. . . bi omagale opletajoče sence prevrnjenih spominov. . . veter vsesal kamen. . . odvrigel na knjigo. . . brez platnic. . . brez naslova. . . kamen v vodo. . . čakati, da se dotakne dna. . . bi natančno opazoval, prisluškoval – taka obsedenost – blodnjam. . . utripu maščevanja . . . ponesrečene ljubitve. . . prelomi. . . izmikanja. . . zbrati se. . . zrcala se izmikajo. . . ujeti. . . zasledovati. . . znova igrati. . . predvsem opazovati. . . krivenčiti. . . poljubljeni . . . pozabljeni. . . opazovati, opazovati, opazovati . . . je zagovor. . . izmislek, ki tiho skoti nove povezave. . . zapik. . .

* Po daljšem preučevanju dosegljivega pisnega in slikovnega materiala se je izkazalo, da je izmišljevalec Kril kondorjevih. . . v času pisanja prvega poglavja besedila često doživljal travmatične vizije najmanj štirih umetnin; ene od le-teh nam ni bilo moč najti, dozdevno naj bi šlo za plakat A. Warhola; pri drugi naj bi domnevno šlo za upodobitev (inkovskega?) božanstva TLAZELTEOTL, boginje čutnih slasti in nečistovanja (le da se ni dalo zanesljivo

Kaj nam je ugotoviti po vsej tej aboti, kaj dodati? ». . . je zagovor. . . izmislek, ki tiho skoti nove povezave. . . zapik. . . « – nedvomno ključna misel uvoda. Več kot očitno je namreč, da (se) omenjeni stavek predstavlja (za) eno od komaj vidnih razpok v strukturi teksta, prezrto ustvarjalčevo napako, rekli bomo še več: stavek SAM je razpoka, reža, skoz katero nam je dano uzreti vso demoničnost piščeve misli, vso strašljivo temotnost večnih prostorov neavtorstva, ki se jih hoče avtor na vsak način izogniti. Misel, ki razkriva večno mrakobnost tudi za nazaj. Popolnoma je zdaj tudi razumljivo, da je bil ravno Burnacinijev scenski prizor s svojo patetično kompozicijo tisti odvečni presežek, tista kaplja čez rob, ki je že tako ali tako obnorelo pero pravzaprav loreleijevsko prisilila na pogubno krivo pot. Ali, če povedano podkrepimo še z izjavo avtorjevega lirskega subjekta iz zgodnjega obdobja, ko še ni povsem zapadel hudobiji nečistega: ». . . in ko sem poln, se glasno zlijem po tleh.«

Potem imamo pred sabo še za lase privlečeni ». . . zapik. . . «, piscu tako všečni deus ex machina, ki ga privleče iz mračne ropotarnice takrat, ko mu zmanjka štrene, ko se nedoločno zave nesmiselnosti svojega šarlatanskega početja v območju Besede, in ki ga moremo in moramo razumeti kot neizbežno posledico nečiste obkolitve. Nenadni zapik – v izogib avto-blokaži? Nikakor! Zapik kot pogodba z glavnim nosilcem ostudnih idej neavtorstva osebno? O tem pač ne more biti dvoma. Iz strukture besedila ostro štrleči ». . . zapik. . . « je vsekakor uslužnostni poklek hudobiji Nečistega, je sramotna predaja kraljestvu izrabljanja svetlih idej v gnusne namene,* je posvetitev zla, je posmehljiva skrunitev revolucionarnih dosežkov avtorskih množic, je blasfemično blatenje trajnega spomina na veliko misel in plemenito delo g. Avtorja na širokem polju obvladovanja Besede.* Sicer pa bodi dovolj nizanja temnih idej Atarnatixa in njegovih. Privoščimo si le še en temen madež neavtorstva na svetli zgodovini Besede, še eno packo na polnokrvnem telesu nikoli končane revolucije Besede – potem pa poskušajmo načelno skleniti našo tokratno intervencijo v sferi kontinuiranega zasledovanja šarlatanskih odklonov v teoriji in praksi pisane in govorjene besede.

razbrati smiselne povezave prizora z vsebino teksta, konec koncev pa je treba pri vsem upoštevati tudi izkazano pisunovo nepoznavanje starih srednjeameriških kultur); tretja naj bi bila Dalijeva Trajnost spomina iz leta 1931, je pa bilo na koncu poglobljene raziskave treba vse prejšnje hipoteze in posamezne nedoločne namige v različne smeri le zavreči; vsled blazne baročne kompozicije koncentričnih pravokotnikov se je kot resnici najbližja varian-ta pokazal zgoraj omenjeni Burnacinijev prizor.

* G. Avtor grozi v svojem temeljnem delu z izobčenjem tistih, ki bi kadarkoli pristali na poraz. Na nekem mestu tudi jasno pripominja, da noben član avtorske množice ne more in ne sme podpisati kapitulacije.

* Za nadaljnje raziskave v smer, ki smo jo zgoraj delno nakazali, priporočamo pazljivejšemu bralcu, posebno znanstveniku, še sledečo literaturo in mu ob tej priliki zaželimo veliko sreče pri iskanju navedenih del. ANONIM: O genezi besede drugače, IV. del – Kako je potekal 9. dan; Ch. WOLFF: Rational Ideas Concerning God, the World and the Soul of Man, also All Things Altogether; Nekateri problemi sodobne filozofije Besede, pogl. Različne interpretacije Nečistega v Besedi; H. ASBURY: The Great Illusion: An Informal History of Prohibition; FZ: Titties and Beer, a popular concert event;

NAŠ STANOVSKI KOLEGA, PREDSTOJNIK ELITNEGA ODDELKA ZA mišljenjske odklone na spoštovanem Inštitutu** – organizaciji, sorodni naši Katedri – je v posebnem poročilo ob rob prvi objavi teksta, ki smo iz njega navedli skupke blasfemij, pravilno zapisal, da besedilo ne funkcionira le na način »lahko-bi-se-zgodilo«, temveč so posamezni drobci »povsem faktografsko preverljivi, če bi bila taka reč seveda potrebna ali zanimiva«. Je potrebna, dodajamo. Zato smo šli po nakazani nam poti, in glej, v zaprašenih letopisih, varno počivajočih v kleti stavbe, kjer domujemo, smo odkrili sodni primer brez precedensa, arhiviran pod naslovom Zdenka N. N. v. I. aus Nordlaibacher Moor. Kot nam je uspelo razbrati iz napol preperelih listin, je Prvo sodišče tožbeni zahtevek zavrnilo.* Prizivno sodbo, ki je tožbenemu zahtevku ugodila, pa je Stol sedmerice potrdil s tole odločitvijo: »Stroške, ki so nastali radi ugotovitve izvenzakonskega rojstva otroka, morata povrniti soprogu nezvesta žena in njen ljubimec.« Kot vidimo, gre torej tu za še en beden izpljunek izprijenega duha – smo pa tega pri Atarnatixu in njegovih že navajeni. Prizivno sodbo je Stol sedmerice potrdil iz naslednjih, v komentarju navedenih razlogov: Prizivno sodišče ni v nobenem primeru/pogledu sporne stvari pravnopomotno presodilo. Istotako je povsem pravilno naziranje prizivnega sodišča, da je podana vzročna zveza med spolnim občevanjem tožencev in nastalimi pravnimi stroški. Saj četudi med zakonolomstvom in pravnimi stroški ni direktne kavzalne zveze, marveč samo vzročna zveza sploh, ta okolnost tožitelju še ne jemlje opravičenosti, da bi omenjenih stroškov ne mogel iztoževati, ko zakon vendar nikjer ne predpisuje, da je za tak odškodninski zahtevek potrebna direktna kavzalna zveza z oškodovančevim dogodkom. Za odškodninski zahtevek zadostuje, če nastala škoda izvira iz kakega tujega krivičnega postopka ali ponašanja. Da so bili predmetni stroški povzročeni, četudi le posredno, po dejstvu, da je bil otrok rojen, a ta okolnost da je bila zopet naravna posledica prepovedanega občevanja med tožencema, o tem pač ne more biti dvoma. Saj bi sicer tožitelj sam moral nositi posledice zakonolomstva tožencev. Zato je na strani tožencev dana tudi krivda, katera utemeljuje njih obveznost, da morata povrniti iztoževane pravne stroške.

* Tožbeni zahtevek je vložila Zdenka N. N. – upravičeno domnevamo, da je bila v to prisiljena s strani soproga A. von Rosenbucha, vinski omami predanega propadlega stihoklepca, katerega usoda nam je od nekaj tednov po razglasitvi sodbe kljub poizvedovanjem neznana. Seveda se lahko upravičeno zamislimo nad podobnostjo izginotja, kot je bil to slučaj pri Ivanu Nikolajeviču Ponirovu in prodajalcih »antikvarnih« knjig. Problem izginulih oseb torej ostaja še naprej odprt.

** Že omenjeni Andrew MUDGUARD, avtor več študij, med njimi tudi Stvarnika (The Originator; v: The Bunches for Adam are Fading), kjer obravnava Atarnatixu podobnega zmedenca in pri tem uporablja naši bottoms-up podobno metodo analize.

DOVOLJ TEME – LUČI SE NAM HOČE. ZATOREJ POPUSTIMO TEMNE zadevščine, zaglejmo se v prihodnost in se načelno vprašajmo: Ali pomeni, da je dovolj, če se polastiš oblasti avtorstva, če osvojiš poslednje finese Besede? Ne, ne pomeni! Polastiti se oblasti avtorstva – to je samo začetek. Vsa stvar pa je v tem, da se priborjena oblast ohrani, utrdi, napravi nepremagljiva, monolit. Kaj je potrebno, da bi ta cilj dosegli? Za to je treba izpolniti vsaj tri glavne naloge, ki čakajo revolucijo Besede, njene vojščake-avtorje že drugi dan po zmagi – zakaj pisano je: Zgodovina Besede je zgodovina nikoli končane revolucije Besede.

Naše skupne naloge:

- a) zlomiti je treba odpor z revolucijo Besede strmoglavljenih in duhovno razlaščenih odpadnikov dvomljive preteklosti, likvidirati sleherni njihov poskus, obnoviti temno oblast Nečistega in njegovih podanikov;
- b) organizirati je treba graditev v duhu strnitve vsega avtorskega ljudstva okrog Besede in to delo popeljati v smeri, ki pripravlja likvidacijo, uničenje neavtorskih sil Temnega;
- c) oborožiti je treba Besedo, organizirati revolucionarno armado Besede in splošen avtorski odpor za boj zoper notranje sovražnike, za boj zoper zunanje sovražnike, za boj zoper nečisto obkolitev neavtorjev;

Vse to nam bodi v misli in avtorskem dejanju, danes in zmeraj, na veke vekov. Dragi naš gospod Avtor, stvaritelj Besede in zaščitnik našega avtorstva! S pogledom, uprtim v svetlo prihodnost tam za obzorjem, s pogledom, uprtim v svetlobo tvoje Besede, ti gromoglasno kličemo: **ZGODOVINA BESEDE JE ENA SAMA – NAM DODELJENA. ZGODOVINA BESEDE JE BESEDA SAMA IN g. AVTOR JE NJEN EDINI UTEMELJITELJ IN ZAŠČITNIK!**

Lela B. Njatin

Križ

Razvožen svet.
Kolotečine gorja.
Križ čez polje privesla.

Križ pred poljem obstane:
Ne tod, ne tod!
Položi obraz na pot,
da čezenj peljajo. . . *

tema polzi s streh in leze po ulicah. nekaj moških že do kolen v nji ustavlja ljudi, ki hitijo domov, da bi ubežali noči. pozivajo jih, vlečejo za roke in razpirajo svoje ogromne plašče pred njimi. nekdo postoji, a nato odmahne, drugi se zastrmi, vpraša za ceno in v naglici išče denarnico. ko se približam, prodajalec ljubosumno zagrne plašč in odhiti proč, a še lahko ujamem, da ima v notranjih žepih revije. »gospod,« zakličem za tistim, ki jo je kupil. »kaj pa imate?« nasmehne se in pomaha z naslovnico – moški v mrežastem overallu se zadirava v žensko v rožnati spalni srcaji – in že izgine skozi temo, ki se zgošča. mislim, da sem prišla. vstopim v hišo in se povzpnem po stopnicah. v sobi ne prižgem luči. svoje stvari spustim na tla in se pretipljem do postelje. pogladim telo, ki počiva v postelji in se hočem splaziti pod odejo. luč zasveti. v postelji ležita andrej in lukavečkijev oče. »kaj pa je srečko?« presunjena vprašam. »kaj pa naj bi on počel tukaj?« je zmeden andrej. opazim, da sem v napačni hiši. »oprosti, zmotila sem se,« grabim svojo obleko, »k srečko sem šla.« »ampak zunaj je noč!« se še bolj trudi andrej. »oh, res je že pozno. ali lahko spim tukaj?« andrej mi postelje na tleh. zbudi me božanje rok. »kako si drzneš!« planem na andreja. lukavečkijevega očeta ni več. »najprej si imel v postelji moškega, zdaj pa hočeš spati s tujo žensko!« mu s studom očitam. pograbim svoje reči in odpiham ven. sprehodim se skozi mesto. tiščim glavo za čevlji. zadrži me izložba, v kateri se zrcalijo z vseh strani v mreži ogledal. zgodaj je še, trgovino so pravkar odprli. brž ko vstopim, me prodajalec v temno modri obleki iz satena in z vijoličasto kravato potisne v usnjen naslonjač in primakne kromirano pručko za noge. vsenaokrog mene so čevlji razstavljeni v vitrinah z ogledali na temno modrem žametu. vsaka vitrina ima svojo razsvetljavo. najbolj me pritegne tista s črnimi lakastimi salonarji: na vsaki polici bolj zašiljenih konic in višjih pet se kopljejo v modri in rdeči svetlobi. prihitita še dve skoraj do lobanje postrizeni prodajalki v tesno oprijetih oblekah iz enakega materiala, kakor je

* Stanko Majcen: Kažipot

prodajalčeva, in v elegantno izzivalnih čevljih. »želim škornje,« dahnem. spet temnomoder žamet: škatle za škornje. dekleti jih neutrudno polagata predme in odvijata iz umetne svile najrazličnejše modele: oprijete, široke, gladke, nagubane, zmečkane, iz lakastega ali reptiljega usnja, luknjičaste, omrežene z jermeni, okrašene s čipkami, zaponkami, gumbi, prepredene z zadrkami, okrasnimi šivi, segajoče do gležnjev, do kolen, nad nje in tik pod bočni pregib. vsak par, ki mi ga prodajalec natika, toplo odseva v žaru mojih oči. vstajam, se sprehajam pred ogledalom in se zamišljam v tisočih pripadajočih oblek, neznansko uživam v podobah, ki si jih nadevam, vse to me vznemirja, a ne zadovolji: »rada bi kaj bolj nenavadnega.« tokrat izgine za vitrine prodajalec. »mislim, da vam samo to lahko ustreza.« mi jih poda. od začudenja se mi razklenejo usta in val vročine me strese. lakasti so, visoki do sredine meč, po vsej sprednji višini se zavezujejo z iz tankih usnjenih trakov spleteno vrstico, zelo dolgo konico imajo – in vsak ima po dve peti. spustim jih v naročje, da me zapeče. prodajalec pripre veke in kotički ust se mu zavijajo navzgor. srečko je v službi. glavni odmor je in skupaj stojiva pred šolskimi vrati. nekaj otrok je zaprtih v drvarnici, tisti, ki se lovijo po dvorišču, pa so polni modrikastih podplutb. »z otroci je treba trdo,« pripoveduje srečko. »tepe-mo jih z bičem, hujše pa režemo z noži. ampak njim to ni nič. oni to zahtevajo! nepopoljšljivi so. vsak dan imamo dovolj svežih udov in sveže krvi, da lahko iz njih skuhamo malico. kar razmetavamo z njo. si že zajtrkovala?« me povabi v jedilnico. ko se mu nasmiham iznad krožnika, srečko zamišljeno strmi skozi okno. z ustnicami močno stiska cigareto in vrta vžigalično škatlo v rokah. sploh ne sliši: »tole je odlično! zakaj pa ti ne ješ?« pocukam ga za uho: »hej! si jedel?« »nisem lačen.« »povej mi še kaj! tako dolgo se nisva videla.« »zvečer se bova zabavala, pozabil boš na to. imam presenečenje zate!« »zvoni, grem,« me poboža po roki. »vidiva se zvečer!« še enkrat zakličem za njim. sedim za okroglo mizo, ožgano od cigaret, ki jih ugašajo na njej. na lopi poleg mene spi mladenič, oblečen v črn usnjen suknjič in raztrgane hlače. njegov obraz je mrtvaško blede, lasje pa mu gorijo v oranžni barvi. obdaja ga oster vonj po alkoholu, morda po zdravilih. skozi me-glo cigaretnega dima zrem v ekran, postavljen visoko nad glave ljudi, ki se preri-vajo po ozkem hodniku od točilnega pulta do plesišča. glasba s plesišča je glasne-jša od glasbe z videa, zato se kmalu naveličam napenjati oči in ušesa. z nejevoljo se oziram proti vhodu, nestrpno pričakujoč srečka. »živijo!« me aldo radostno pozdravi, vrže svojo težko jakno na mizo, z roko pomete smeti s klopi in zarožlja z verigo in šopom ključev, ki mu vise okrog pasu, prisede. »danes pa nisi D. J.!« »imeti moram tudi malo prostega časa. redkokdaj te vidim tukaj! kje je pa srečko?« se pogladi po brkih. »oh, po pijačo je šel. že dolgo ga čakam.« »videti si slabe volje,« mi popravi lase, ki mi zakrivajo oči. »hotela sem, da bi danes pozabil na službo in bi se zabavala. šla sva v restavracijo na večerjo. vsak čar razprši s svojim vedenjem. zamori me, da začenjam verjeti v pustost vsakdana. aldo se bežno nasmehe in se obrne proti plesišču. srečko postavi plastičen kozarec s pivom predme in ga hladno pozdravi. aldo vstane in me prime za ramo: »se vidiva! dobro si videti!« »bolj grozna si kot njegov travestit dario!« mi zabrusi srečko. presenečena se poskušam braniti, a mi ne pusti do besede: »sem se hodiš razkazovat, med te izgublence, ki mislijo samo na to, kako bi zapolnili svoje luknje!« »mislila sem, da sem ti všeč,« sem pretresena. »če bi hotela ugajati meni, se ne bi razstavljala

tukaj! vedeš se kot kurba!« poskušam premagati eksplozijo bolečine v prsih in stisnem se k njemu. »srečko,« ga hočem poljubiti. »ne dotikaj se me!« me pahne od sebe in odide. obraz skrijem v tla. pogled na krilo in rokavice iz usnja, ki počivajo v naročju, mrežaste nogavice in nove čevlje me navda z obupom. srce se mi skrči, da planem pokonci in zbežim na plesišče. globoko vzdihnem in začnem razbijati z nogami po tleh. brezupno stresam s sebe tesnobo in silim telo, da bi se sprostito v sunkovitem ritmu. brcam, cepetam, tolčem predse z boki, da bi si pridobila prostor. obračam se sunkovito, suvam s komolci, trepetam z glavo. postane mi vroče in vsujejo se mi solze. vztrajam in pospešujem gibe. krožim z zadnjico, tleskam s koleno, z rokami lovim zrak. ljudje se nabirajo ob robu plesišča. vse me boli. ustavim se za hip in nato se lomim še hitreje. jočem naglas, solze in potne kaplje frlijo od mene, prste mečem za njimi. zgrudim se na tla. vročina mi je butnila v glavo. žile na sencah mi utripajo hitreje od ritma nog plesočih okrog mene. krčevito hropem. izza hrbta me objamejo močne roke. »srečko?« vprašam. »čudovita si.« dvignem glavo. aldo. odnese me s plesišča. ogrne me s svojo jakno: »greva k meni.« ko odpre vrata svoje sobe, zagledam posteljo, ki zavzema ves prostor. berem grafitti nad posteljo: PAIN IS PLEASURE AND PASSION. »vedno si mi bila všeč,« mi reče, ko jo odgrinja. »mar ti nisi. . . ?« ga vprašam, ko mi pomaga vanjo. pokrije me, poboža po obrazu in reče: »sem, sem.« ugasi luč in odide iz sobe. pomirjena sem. blazno prijetno mi je. zaspim. v pristanišču se megla počasi razhaja. morje rahlo pljuska ob dok, a tudi galebi še spijo, in to je edini zvok jutra. med ogromnimi truplji ladij, zarjavelimi in poraslimi z algami, se stiskajo lesene jahte in čolnički. z glavo med rameni in rokami globoko v žepih prebiram imena na njihovih bokih. prav tako prazna so, kakor se mi ladje zde le lupine, v katerih ni ničesar. prostor je poln pregrad, škatel brez vsebine, ki zaslanjajo obzorje – stene, ki štrle iz morja, se rahlo premikajo, vendar se mi ravnina morja zdi enako trdna kakor beton, po katerem hodim. barve so mrtve in hladne – sonce se še ni prikazalo. sedem na mrzli privez. še vedno me bega polzenje predmetov v mojem vidnem polju. za trenutek je podoba statična, hip nato pa se razmerja med rečmi spremene. ne morem se odločiti med premikanjem in mirovanjem. »kdo bi si mislil!« zaslišim nenadoma. zagledam moža. ki smejočega obraza vleče vrv iz globine. iz vode pomoli glavo drug moški: »potegni močneje! težka je.« na gladini se prikaže dekliški obraz, obdan z dolgimi lasmi kakor z vencem halog. njeno telo najprej zaplava po površini morja, moža pa ga ujameta in dvigneta na obalo. dekle je videti mrtva, njena koža je skoraj prozorna, vendar njeno telo ni zabuhlo od vode, kakor so telesa utopljenecv, le njene ustnice so tako nabrekli, kakor je nemogoče, da bi jih imel živ človek. njeni dolgi, tanki udi so neznanško ljubki, zavita je v zelenkaste cape, skozi katere se blešči njen mokri trebuh, pas ji stiska vrv, s katero sta jo vlekla na površje. gleženj ji teži debela veriga. »le kdo bi jo lahko priklenil na dno?« sprašuje moški, ki se je potopil do nje, medtem ko se briše s svojo spodnjo majico. gol stoji na doku, njegova obleka je suha na kupu ob njegovih nogah. »ponoči ni tu nikogar,« mu odvrne drugi, »karkoli lahko počneš tukaj, ne da bi te opazili.« moški, ki strme v dekletov obraz stopa v svoje hlače, okameni. dekle se opre na roke, sede in se široko razprtih oči zazre vanj. »ni mrtva!« izdavi napol nagi moški. »vi. . . ste me rešili,« iztegne dekle roke proti njemu. tedaj plane nadnje drugi mož in ji zadrigne okoli vratu konec

vrvi, s katero sta jo vlekla iz vode. morje rahlo pljuska ob dok, a tudi galebi še spijo in to je edini zvok jutra. medtem ko zapuščam pristanišče, se mi zdi le, da slišim stoke dveh mož, ki poskušata potešiti svojo slo v telesu mrtve utopljenke. mesto je praznično okrašeno s sladkarijami. nad glavami visijo bomboni v bleščečih se papirčkih, ulice so tlakovane s čokolado, fasade hiš so prevlečene s sladkorno glazuro. velikanske torte zapirajo prehod na križiščih. želim si jesti kremne rezine in vstopim v trgovino, kjer prodajajo slaščice, alkoholne pijače in ličila. pred pultom je razstavna vitrina. na srebrnem staniolu so razvrščene šminke. obarvani vosek moli iz škatlic, pozornost mi pritegne šminka, zavita v papir, rdeča je in debela, iz ovoja gleda kakor glavica penisa. neprijetno mi je, ob misli, da bi si z njo drgnila ustnice, mi zagomazi po hrbtu. potnih dlani odidem iz prodajalne. v sosednjo me zvabi razprodaja. v košu iz kartona brskam med pasovi za nogavice. vseh mogočih barv so in materialov: nežno pastelni iz svile, beli, črni in v barvi kože iz čipk, neonsko žareči iz plastike. . . izberem enega iz rdeče plastike in enega iz črnih čipk. v kabini se ne slečem, samo privzdignem krilo, ko ju pomerjam. črne čipke se spuščajo pod mojim pasom kakor mah in klešejo moje boke v bele kamnite zobe, ki štrle izmed trikotnikov, v katere so ukrojene čipke in ki je oblika črnega grmička pod njimi. plastični pas je izdelan iz jermenov, ki so med sabo spojeni s kovinskimi zaponkami. močno se me oprime in me stisne tako, da mi meso nabrekne med rdečo mrežo. občutek imam, kakor da mi boke veže strasten objem. ogledala okrog mene množe to podobo z vseh strani. luči, usmerjene v plastiko iz različnih kotov, oživljajo neštete odbleske, ko se obračam pod njimi. podoba me vznemiri, da si spustim roko med noge in jo tam zadržim. nenadoma se odpro vrata kabine. ženska srednjih let se osuplo zazre vame in spusti iz rok vrečke, s katerimi je otovorjena. »no, kaj takega!« izdavi, vrtajoč s pogledom v moje mednožje. izza vrat se prikaže srečko. »oprostite,« odrine žensko, vstopi v kabino in zapre vrata. »povsod te iščem,« mi reče, »pojdiva k meni.« na stopnišču v hotelu naju ustavi moški v težkem usnjenem suknjiču in s košatimi brki. »dolgujem ti zavojček cigaret,« reče srečku. pogleda me in se nasmehne. »gresta na zabavo? moški se morajo zabavati,« mu pomežikne. terasa je prepolna. glasba je bučna, da škriplje v zvočnikih in ljudje kričijo drug v drugega. neka ženska z debelim slojem pudra na obrazu in razmazano šminko se mi obesi okrog vratu. očita mi, da ne ljubim dovolj svoje matere. to me razbesni. začnem kričati, da samo žrejo na njen račun. brcam v stole, da se prevračajo, in zlivam pijačo iz kozarcev na tla. psujem goste, jih suvam proti vratom in mečem hrano za njimi. srečko me zgrabi za roke in mi jih zvije na hrbtu. bliskovito se obrnem proti njemu in ga z vso močjo ugriznem v vrat. srečko pobesni. primaže mi klofuto in me zabriše po tleh. ujamem se za njegovo nogo in mu zasadih nohte vanjo. dvigne me za lase in me stisne okrog prsi, da komaj diham in ne morem niti malo premakniti rok. vleče me po hodniku tako močno, da se zaman poskušam z nogami upreti ob težke posode z rožami med vrati, da bi ga zadržala. v svoji sobi me brcne na posteljo. za trenutek se pritajim, nato pograbim marmorni pepelnik z nočne omarice in mu ga zalučam v glavo. srečko se umakne ravno toliko, da še skupi majhno buško. vrže se name in me mlati s pestmi. suvam ga s koleni, komolci, praskam, grizem, a sem prešibka, da bi se ga ubranila. srečko me pretepa vedno bolj divje. obraza in leve roke sploh več ne čutim. nenadoma zagledam

na nočni omarici še nekaj med olupki pomaranče. pograbim nož in ga z njim usekam po roki. srečko zarjove in mi ga izbije. naslednji trenutek ga že brezumno vihti po mojem telesu. njegovi zamahi so hitri in kratki, rezilo se gladko vdre globoko v meso, dokler ga ne zaustavi koža, kri se počasi prikaže na površini telesa in se takoj razleze kakor topel obliv, med razmetano posteljnino se nabira v gostih lužah, ob pogledu nanjo me bolečine minejo, navda me brezčuten mir, opazujem svoje scefrano telo, kot bi ne bilo moje. srečko odneha. roka z nožem mu počiva na mojem rebuhu. zastrmi se v moj odsotni obraz. »rad te imam,« zasepe-ta in me objame. svet izgine. ko se spet zavem, me srečko še vedno objema. leži poleg mene, z očmi uprtimi v strop. iztegnem roko in ga božam po sklesanih prsih. s prstom drsim po dolinicah med mišicami in se ustavim v luknjici med njima. kri se je že posušila, ostale so lepljive proge, ob katere se zatikam. izvijem se mu iz rok in stopim k omari. ko jo odprem, plane v sobo vonj ustrojnih kož. brskanje med obešalniki škriplje. snamem dolge rokavice in si jih navlečem. na dnu omare najdem svoje nove škornje. odnesem jih k postelji. njegovo negibno telo ne ubeži videzu kipa. dotaknem se njegovega stegna – trzne kot napeta vzmet. še vedno strmi v strop. gladim te jeklene mišice in ugodje vleče moje oči iz lakote v lakoto po večnem zrenju te podobe. ta neponovljivi ritem kosti in mesa, ta gladka oblost in dlakava nasršenost, te podaljšane oblike, te trde sence, ti udi, skrotovi-čeni v najpopolnejšo harmonijo! spustim mu škornje v naročje: »objuj se.« ne odzove se. nataknem mu jih sama. medtem ko jih zavezujem, čutim, kako mu telo dreveni. stopim na posteljo k njegovim nogam in mu sedem med stopala. bo-žam ga po petah, kolenih. . . nemogoče mu je razkleniti kolena. povzpnem se vi-šje. srečam se z grozo in strahom v njegovih očeh. zaprem jih z ustnicami in drg-nem svoja lica ob njegova. rahlo se dvignem na komolcih in polzim s svojim tre-buhom preko njega. počasi vnašam v njegovo telo toploto, ki ga mehča. naslonim se z boki na njegove boke in ga začnem rahlo stiskati z rokami. odpor mišic izgi-nja. naenkrat sežem nazaj, ga pograbim za meča in mu pritegnem noge. počep-nem. zgrabi me z rokami in potisne nižje. njegove oči so polne solz. hočejo, da se utopim v njih. »lačen sem,« reče srečko. vse dopoldne že stikava po trgovinah v starem delu mesta. pod pazduho stiska zavoj maket, ki jih bočo sestavljali njegovi učenci v šoli. s težavo se odtrgam od izložbe. odločiva se za restavracijo v kleti pod nizom šiviljskih delavnic. v restavraciji je barsko vzdušje. majhne mizice za dva so stlačene okrog odra, na katerem sedi neutrudni pianist. vse je v rdečem ža-metu: stoli, svetilke, tapete na stenah, metuljčki natakharjev, jedilni list. srečko se zatopi vanj in naroči dolgo vrsto jedi. medtem ko čakava in srkava konjak, zame-nja pianista čarovnik. predstavi se z nekaj kratkimi rokohitrskimi točkami, nato pa povabi občinstvo k sodelovanju: »dame in gospodje, za naslednjo točko potre-bujem osebo natančno določenega značaja. biti mora odločna, zahtevna, imeti mora zelo posesiven odnos do stvari. to je seveda lahko samo ženska.« gostje se zasmеjejo. »no, drage dame,« opogumlja čarovnik, »katera bi hotela na oder? to so vendar same lepe lastnosti!« spet smeh. »morda tam zadaj?« zdi se mi, da kaže na najino mizo. srečko vstane in gre proti njemu. čarovnik postane zbeگان. ko se srečko povzpne na oder, ga prime za ramo: »hotel sem posesivno damo. vi vendar to niste. morda pa bi prišla na oder vaša spremljevalka?«

Franc Sever

Zapiski, zapiski

Tole naše naselje je majhno. Samo nekaj hiš ga je. Ali pa še toliko ne. Ne vem, kako je drugje, če ne bi videl onih dveh, sploh ne bi vedel, da obstaja to, drugje.

Hiše so majhne, kot so majhni ljudje, kot so majhne misli, roke.

Ne vem točno, koliko jih je, teh hiš, vsak dan kakšno podrejo in stalno gradijo nove.

Vsaka skupnost ima en prostor, v katerem sta po dve odprtini, ena za gledat ven, ena za iztrebljat se. To zadnjo praznijo dvakrat na teden, dnevi niso točno določeni.

V tem prostoru se živi takrat, ko nismo v predelovalnicah.

Vsi prostori so enako veliki, in tisti, ki živijo sami, imajo zato nekaj več korakov sprehajalne površine.

Takih ni prav dosti, samcev. Sami so ali za kazen ali za nagrado.

Odvisno od njih želja in nagnenij. Če komu prija življenje v skupnosti še s kom, a dela napake, se ga za kazen osami, če pa komu, ki je polnovreden člen družbe, bolj prija samotarsko življenje, se mu to omogoči kot nagrada in vzpodbuda.

V tem mojem prostoru je še ena ženska. Mojih let je.

Saj smo verjetno vsi istih let. Vsaj približno.

Ona mi prinaša hrano, vsak dan mi prinese hrane in potlej skupaj jeva pa bolj malo govoriva, ker ni kaj povedati.

To je vse. Zdaj pa o poteh. Vsak prostor za bivanje ima začrtano pot, ki se nekje na sredini črte, ki jo potegneš od enega do drugega bivališča, zlije v glavno, z okroglimi kamni tlakovano, ki pelje proti predelovalnicam. Nič kaj ovinkasta ni, ta pot.

Torej, na eni strani glavne poti so predelovalnice, na drugi strani je pa hiša. Ne vem, kdo tam živi, če sploh kdo.

O sosedih ne vem kaj dosti, že dolgo tega je, odkar sem jih nehal poznati.

Rad bi o sebi povedal kakšno reč, kakšno prav posebno fino, pa kar ne gre. Se še nisem videl, razen nekoliko v tisti sivi vodi za umivanje, ki me čaka vsako jutro, preden odidem na delo. V tej vodi pa tako in tako najdem vedno kakega od sosedov sodelavcev. Ne bi vedel, koga, ker so vsi enaki. Verjetno sem tudi sam tak, enak, pa zato.

Govorim lahko v prvi osebi množine. Domneve in to nezanimivo opazovanje teh okrog mene, sebe samega, torej nas, mi to dopuščajo.

Imamo sive lase, sive polti smo in krvavih oči. Vsi smo suhi, ženske in moški, če sploh obstaja kakšna razlika med spoloma.

Nekateri so bolj zelenkasti od drugih, ne bi vedel, zakaj.

Oblečeni v enake obleke brez žepov, iz hlač in suknjiča sestavljenih, se vsako jutro, ko skozi hlad zapiskajo, odpravimo po poti okroglih kamnov v predelovalnico.

Malo govorimo, težko, da sploh kaj, besede so v tej brezbarvnosti izgubile, odvrgele pelerine pomenov, gole pa so si tako podobne, kot smo si podobni mi. Čisto nerazpoznavne. Samo v gledanje ujeti strmimo iz sebe, kjer ni kaj videti. Ni lepega.

Včasih popoldne kdo obleče kaj pisanega. Ne vem, zakaj, morda jim je všeč tako. Malo je takih, malo pa je tudi tistih, ki jih prisotnost druge barve na odrtem sive prostoru kakorkoli zadeva.

Kaj nas briga. Kaj me briga.

Nekateri imajo živali. Sive, velike sive pse, privezane na obroče, ki so vzdani v zidove hiš. Nemi so, ti psi. Tiho ležijo v pesku pred hišami in brezdušno odpirajo oči v nebo. Morda molijo.

Tudi z njimi se ne pogovarjam.

Nihče se ne pogovarja z njimi.

Ogledala so bila včasih. Take tenke svetleče reči. V enem sem se videl, ko sem bil še otrok, vem, da sem živel sem v hiši, ki je zdaj ni več.

Videl sem se in natanko vem, kakšen je bil deček v okvirčku.

Črne, skoraj črne lase je imel in precej bolj debel, precej bolj svetle polti je bil, se zdi. Morda je to čisto tretja slika, morda si samo želim, da bi bilo tako.

Potlej so ga nekega dne vzeli. Ogledalo.

Vsem so jih pobrali. Od takrat bolj slabo sledimo samim sebi.

Prišla je neka ženska v naselje. Pognal sem se s palico na pot, takrat mi še ni bilo treba v predelovalnico. Smejati sem se ji, ker je bila tako čudno velika. Zdaj vem, da je bila precej drugačna od naših žensk.

Imela je svetle lase, napeto kožo. Lepe barve, precej bolj mesena je bila, ja, lepše zaobljena. Lahna obleka jo je naredila še bolj živo.

Poživila je naselje s svojimi barvami, tako se je razdajala, pa je ni prišel nihče pozdravit.

Prišla je tako k meni, dečku, prav lepo je bilo, poskušal sem se smejati, pa ni šlo, čutil sem, kako se mi ustnice drobijo v čudne grimase.

Počenila je k meni, me prišla s tistimi velikimi rokami, dolge nohte je imela, svetleče in čiste, za ramena, in me stresala.

Še zdaj ne vem, ali jo je besnilo obšlo ali je bila s strahom prepredena tako ali kaj. Govorila je nekaj, težki glasovi so ji polzeli iz grla. Ničesar nisem razumel in obšlo me je, da ve. Še vedno sem se pačil v tistem brezupnem trudu po nasmehni se.

Odrinila me je in sem padel. Jokal nisem, še vedno sem iztiskal tisti nasmeh, v prahu.

Vstala je in stekla proti predelovalnicam.

Naslednje jutro sem jo spet srečal.

Ležala je nedaleč stran od moje hiše. Obleko je imela razparano in potegnjeno gor

do trebuha, med nogama, ki sta rogovilasto štrleli precej vsaksebi, je bilo obilo krvi, že posušene nekoliko, prepletene z dlakami. Krog, markacijski krog krvi se je širil naprej po stegnih in kamenju. Polno prask je bilo na njenih nogah, precej globokih krvnih črt, sledi, ki so vodile v krvavo razcepljenost.

Trebuh je bil pokrit z obleko, bolj s tistim, kar je ostalo od nje, z barvami. Svetle lase je lepila strjena kri na teme in z belim je boljčala v nebo. Tudi okrog glave se je s kamni spajala temna avreola krvi. Pobožal sem jo in se spet poskušal nasmehniti.

Tako lepa je bila s temi barvami okrašena na sivem kamenju.

Ta dan so nam vsem pobrali ogledala. Ukaz gospodarjev. Rečeno je bilo da morajo vsi oddati ogledala in vse svetle predmete. Niso čakali oddajanja, sami so prišli, rubeži, in vse, kar je bilo svetlega, pobrali.

Rubeži so najmočnejši med nami. Dolga leta jih redijo in vzgajajo v nekakšnih internatih, ki so nam, običajnikom, nedosegljivi. Ne bi vedel, kaj tam počnejo z njimi, vem le, kar je očitno; precej višji in precej debelejši so od nas. Niso sami krivi, da so kar so.

Edini so, ki kdajpakdaj vidijo obličje naših gospodarjev, ostali samo poslušamo ukaze, ki se sprožajo v nas in zunaj nas, sirene vsako jutro.

Nikoli nismo zvedeli, kaj se je zgodilo s tisto žensko, ni se kaj dosti govorilo. Verjetno so jo razbili zato, da bi nam pobrali ogledala, kajti rečeno je bilo, da smo mi krivi, ker je tujka obarvala naše kamenje.

To pišem, ko ženske ni tukaj. Ne bi bilo dobro, če bi vedeli, da to počnem. Včasih je cele popoldneve ni. Takrat imam čas.

Kaj delamo v predelovalnicah, ne bom povedal. Morda pa, nekaj ja, dosti pa ne. Vsako jutro gremo tja, izlijemo se na pot, ko zapiskajo, in gremo. Moški in ženske. Otrok zdaj ni, no, morda je kje na drugem koncu naselja še kakšen. Sam. In se igra.

Molče hodimo do tja. Tam imam svojo komoro, ločeno, z neprozornimi paravanami smo ločeni drug od drugega. Koliko nas je tako v liniji, ne vem. Le to, da je nekdo pred in nekdo za mano v črti. To ve vsak.

Pred menoj je trak, pred trakom mečkalec, za hrbtom mi visi gmota, lepih barv, bolj rdečih in manj modrih, od katere režem kose in jih vstavljam v mečkalec, ki iztisne predelano maso na trak, in ko jo trak odnese, lahko vidim, kako jo roki iz sosednje komore dvigneta in spravita nekam v notranjost.

Tisti, ki je pred mano, mi verjetno pripravlja te večje kose, od katerih režem.

Ne bom povedal, kaj je to, kar režem, čeprav malo slutim.

Ves čas stojim, le včasih, ko čakam na material, sedem na kovinsko klop ob steni. Ni težko. Rad imam barve.

Ko drugič zapiskajo, se kolesje ustavi, poslušamo ukaz gospodarjev, ki zmorejo ustaviti silno mehanizacijo.

Vrnemo se v svoje kočje.

Med jedjo, jedel sem, me je ženska čudno gledala. Morda je našla tole. Težko je, če vse stiskaš v sebi, ti lahko drob razžene.

Včeraj sem spet srečal tujca, ko smo se vračali iz predelovalnic. Roki je dvignil nad glavo in kričal, zmerjal nas je in hujskal, poznal je naš jezik, kar je precej čudno. V trenutku so bili pri njem rubeži in so ga topli. Močno so udrihali po njem in ga vlekli proti predelovalnicam. Nas so podili domov. Ko so ga vlekli mimo mene, sem videl usta, polna krvavih zob, čez spodnjo ustnico se je bil pravkar ulil slap.

Vseeno je kričal in rdeče kaplje so tleskale okrog njega.

Danes so povedali, da je bil človek, ki smo ga srečali na cesti, bolan. Tujci večkrat prenašajo najrazličnejše bolezni, so še rekli. In naj se nikar ne vznemirjamo.

Nikoli nismo bolni. Bolezni ni, ni jih več. Vse so tukaj, vse v vsakem, zato, pravijo, ni nobene več zunaj.

Z žensko se dogaja nekaj čudnega. Včeraj ni hotela dvigniti nog, ji ni bilo, je rekla. Navadno je pustila, včeraj pa ne. Pa sem odnehal.

Nekje se je zataknilo, danes ni bilo hrane zame. Iskal sem. Nič.

Tudi sam se čudno počutim, zdaj, ko se takole pogovarjam sam s sabo, ko lahko govorim, molče izgovarjam pozabljene besede. Mi ni kaj dosti mar okolice. Vedno rajši sem kar sam s seboj.

Že dvakrat nisem šel v predelovalnice, nihče me ne obišče, nihče ne pride nič vprašat, najbrž čakajo, kaj bom storil.

Praznim se tiho kot hiša, v kateri bivam. Počasi postaja vse bolj gluha.

Ženske ni več. Hrane tudi ne. Večer je, pa je še vedno ni. In nekaterih stvari ni več, no, takih predmetov, škatlic, kozarcev, radirke, zvonca, tega ni. Je verjetno ona pobrala.

Ob večerih se zdaj naglas pogovarjam sam s sabo, tako se spet polnim, le stvari ne prikličem več nazaj, izgubljenih.

V predelovalnice ne hodim več. Uničil sem noč in dan. Zagrnj sem okno.

Prekril sem ga s papirjem in deskami.

Mislil sem, da sem že pozabil na piskanje, ki ga zdajle spet slišim; dolg, suh, siv, zvok, čisto tak, kot smo mi.

Precej prej me je zbudilo trkanje po vratih. Poskušal sem odpreti, ni šlo. Vem zakaj ne. Zabili so mi vrata, me zakovali v samega sebe.

Po strehi šumi. Čuden, težak in gost je zrak v prostoru.

Splašil sem se tistega šumenja. Zdaj je vse bolj razločno. Vem tudi to, pod vrati se potuhnjeno suklja dim k meni, z okna so popadali črni madeži papirja, skozi svetlobo so v prostor zaplamenele deske. To je.

Taka je kazen.

Moram končat. Tole zavežem in vržem v luknjo za iztrebljanje, v tisti prijetni kot. Zavežem in odvržem. Poznam zločin in vem za kazen.

V luknjo.

Tja spada najbrž. Tam bo najvarneje.

Vojko Stavber

Kšeftarji

Dilerji so mi hodili zmerom na kurac. Prilepu se ti je za rit in ti hotel na vsak način vsilit nek svoj biznis. Zraven so ob hvaljenju svoje robe pretiravali do nerazumnih sfer. Deal je v angleščini zmerom pomenil neko količino, nek del, ampak dealer pa pomeni v najbolj preciznem slovenskem prevodu nič drugega kot tip, ki mu pri nas rečemo – kšeftar. Kšeftarji! Ti zoprni kšeftarji! Naj se kšeftajo med sabo, kšeftar s kšeftarjem, ne pa vame silit s temi svojimi KŠEFTI!

Izraz »dealer« je dobil v naših cajtih še en svoj bolj ozek pomen in pomeni uličnega preprodajalca mamil, v ljubljansčini »diler« včasih tudi »dilca« ali pa »dilirček«, zaradi nagravžne tendence Ljubljančanov do pomanjševalnic. Drugače pa niso ti tipi nič drugega kot ena najbolj zateženih kšeftarjev. Verjetno so izraz »diler« plasirali sami kšeftarji, da bi se od njih dislocirali. Mene, na primer, to ne zavede. Vsi so ene in iste kurbe – dilerji in kšeftarji, ker kšeft je kšeft in kdor ima do kšeftov ljubezen je kšeftar! Vsa pomanjkljivost pri vsej tej stvari pa je, da do zdaj še v zgodovini ni bilo najdenega proti kšeftarjem nobenega drugega učinkovitega orožja kot popoln asketizem. Nekaj sem slišal celo o nekih grupah, ki eksperimentirajo s samozadostnostjo, kar naj bi bilo tudi orožje proti kšeftarjem, ampak par ljudi, ki sem jih srečal in so bili kao kontra-kšeft eksperimentalci, niso bili nič drugega kot eni navadni kšeftarji. Toliko za uvod, kajti moral sem si malo dušo skašljati, preden vam povem to nenavadno zgodbo, kako sem moral it svojo ženo živ v pekel iskat, in to vse samo zaradi teh kurčevih kšeftarjev, ki so nek glomazen žur na vsej Dantejevi ulici zorganizirali, in je moja žena na vsak način hotela na njega it.

»Sam greš, kamor ti paše, da bi pa mene kam peljal, to pa nikoli! Ena navadna (cenzuriranih pet izrazov) si!« mi jih napela tistega večera na moje ugovarjanje, da sovražim masovne histerije in da mi ni preveč všeč zasedba tistega žura, ker imam občutek, da so tisti dečki, ki jih ona od bogve kje pozna, nekam brezvestni. Nič ni pomagalo. Izbral sem manjše zlo, vsaj takrat se mi je tako zdelo, in jo peljal na žur na Dantejevo, raje kot da bi celo noč poslušal žaljivke na svoj račun od svoje življenjske sopotnice.

Žur se je začel kulturno in s sila dosti nepotrebnih vljudnosti, že čez kake tri ure je postal neokusen in brez vsakih barier normalnega obnašanja. Ljudje so se naliivali in drli po pločnikih, kozlali po stopniščih, se kavšali po raznih sobah, se krototali, topli, navijali razne plošče na gramofonih do ful gasa ali pa obnemoglo obležali, kjer jih je pač ta obnemoglost našla. Za hip sem se nekaj razgovoril s nekimi znanci, pa sem še ženo zgubil. Ona se je malo prej pridružila tistim kšeftarjem, ki so se meni zdeli brezvestni, njej pa uspešni, sposobni ljudje, potem pa ne nje ne njih nikjer ni bilo več videt. Šel sem jo iskat in sem srečal tri tipe iz tiste družbe na svoji poti skozi te sobe, dvorišča in hodnike, že vse brez sledu popol-

danske higijene. Dva sta se mi umazano režala, ko sem ju za svojo ženo spraševal, tretji pa je brez vsakega sramu prav nagravnato nategoval neko mlado punco sredi množice lutajočih, tako da ga raje nisem motil s svojimi vprašanji, če mogoče ve, kje bi bila moja žena. Ona me ne bi prevarala, ampak ti kšeftarji, ki so ta žur organizirali, so bili pa vseno brezvestni. Občutek me ni varal. Začelo me je celo skrbeti, kar sicer ni moja lastnost.

Že itak je bila zmešnjava, ampak potem ko je ne enem koncu ulice eksplodirala še tista bomba, potem je bila pa še večja. Začelo je goreti, pijana rulja je začela teči v vse mogoče smeri, da so se zadevali eden ob drugega in padali po tleh – skratka norišnica. Moje žene pa nikjer. Potem sem opazil nekega svojega prijatelja, kako leži čisto flegma na pločniku in vsevedno srka svoje pивce, medtem ko z zanimanjem opazuje vsesplošno norijo. Zanimivo je, da se zdaj ko to pišem, sploh ne morem spomniti, kdo bi to bil in kje sem ga prej že videl. V glavnem sem šel k njemu in ga pobaral, če mogoče ve, kjer bi mogla biti moja žena. »Vem, vem,« je rekel, »ampak pot do tja je hudičevo težka, zna bit težka pa tudi nazaj.« V glavnem mu je uspelo s kratkimi besedami prepričati me, da jo je tista eksplozija v pekel vrgla, da se jo pa da še nazaj pripeljati, ampak ne danes, čeprav so vrata pekla danes na široko odprta, ampak kdaj kasneje, ker se moram prej temeljito pripraviti, drugače ne bom niti svoje žene našel niti poti nazaj ne. Sam da je že bil tako daleč v peklu, kakor verjetno še noben živ človek doslej, ampak da se je zajebal v nekem četrtem štuku, ker ni znal na neko vprašanje odgovoriti, kakor je treba, in se je po hitrem postopku spet znašel zunaj.

»Ko prideš not,« mi je razlagal, »pojdi ta–koj, ta–koj v pisarno na levi, takoj zraven vhoda, in vprašaj za pošto. Not je Brucerus, pazi se ga, ta te takoj raztrga, ampak če mu zatežiš s to svojo pošto, te bo imel za pomembno osebnost, ker ne dobiva vsak pošte v pekel. Potem odpri katerokoli pismo, ki ga boš dobil. Notri bodo vprašanja. Takoj odgovori nanje. Ne premišluj. Če boš imel srečo al pa pamet, te bo butnilo v naslednji krog. Tam odpri drugo pismo itn. Tvoja žena je v sedmem krogu.«

Videti je bilo res. Ker so mi potem tudi drugi povedali, da je ona bila tam ob tistem času, ko je bomba eksplodirala. Potem sem videl vrata v pekel. Tam v tisti slepi ulici, kjer je na vogalu z Dantejevo tista smešna stara bajta z rokoko stopniščem na zunanji strani, tam so se odprla z vsem svojim plamenom in požirala grešne duše, ki so svoja blodna telesa izgubile na tem žuru. Nisem se oziral na opozorila, naj se prej pripravim za to pot, in sem živ zakorakal noter.

Dante je opisal Pekel precej zgrešeno. Prvič – sploh ni teh čudnih, iracionalnih delitev na kroge, od katerih je vsak naslednji krog hujši, pa da te mučijo neki hudiči oziroma uslužbenci peklenske uprave z nekim direktorjem Luciferjem, pa tiste bale o vicah in nebesih itd. Ni te delitve na Pekel, Vice in Nebesa in tudi ni krogov. Je pritličje, ogromno dvorišče, parter, kakor hočete, potem so pa štuki navzgor. Zmerom više ko greš, bolj kulturno zgleda vse skupaj, in bolj rafinirano in manj panike. Hudičev sploh ni ali jih je pa zelo zelo malo, dovolj da si težaki iste sorte eden drugemu grenijo posmrtno življenje. Razdelitev po štukih pa mislim da ni ne vem kako odvisna od nekih grehov, ampak bolj po stopnjah panike, ali narobe, po sposobnosti nekega določenega miru in okusa, ki ga je duša navajena ali pa sposobna. Nekateri bi na primer, imeli četrti štuk za vice, nekateri bi še

šestemu štuku pravili pekel, najdejo se pa tudi taki, ki bi že pritičje imeli za nebesa. Realnost se precej razlikuje od umetniških fantazij, kakor je bila, na primer, Dantejeva.

Ampak pritičje, oziroma parter, tam ko not prideš skozi tista vrata, tam je pa panika. Ko je vsa ta umrla rulja z žura vdrla not, z mano edinim živim, so jih na vходу že pričakale stare džombe peklenskega parterja. Neki gusarji vseh cajtov in krajev, skratka neke nasilne, razuzdane prostačine. Takoj so začeli zajebavat gušterje in poslili nekaj žensk. Sploh so vse te na novo prispele ženske bile strašansko panične. Parter se je širil v nedogled. Na njem pa umazanije in razcapancev, pa nekih ognjev, pa pretefov, posilstev, žaljenj, kletvic, bevskanja in umazanih krohotov kolikor češ. Bili so videti tudi neki balkoni, lože, visoke zgradbe, ampak bil je mrak, ker je bila vsa zadeva pod neko ogromno šotorsko streho kakor v cirku, pa nisem dobro vsega na prvi pogled opazil v tej vsesplošni norišnici. Na silo sem si utrl pot tistih pet metrov do pisarne, ki je bila videti nekako tako kot od poslovodje kakšne proizvodne hale v fabriki. Kar odprl sem in not stopu, nič nisem trkal, za mano so se pa tiste histerične ženske usule, pa nekaj gušterjev z njimi, in so zavetja pred tisto piratsko sodrgo iskali. Not v pisarni je sedel nek ogromen, oduren stvor, še najbolj pesu podoben, ki je kar takoj poživinu: »Kaj je zdaj to, a, prekleti psi hudičevi! Marš ven!« »Hočem pošto zame!«, sem se zadril, da bi preglasil vse to histerično cviljenje na novo prispelih žensk.

»Pošto?« je nekoliko privzdignil oči Brucerus, »Tam je neka pošta zate,« in mi je pokazal s tace, polno krempljev, kot nož dolgih, na neko malo mizico v kotu. Ampak ta premor je bil dovolj, da so vdrli not še neki drugi, ko so videli, da se ni še nič hudega zgodilo z gušterji pri Brucerusu. »Marš ven!« se je spet zadril Brucerus in mahnil enega, da se je v hipu razparal na dvoje. Potem je prišel noter Bog al kaj jaz vem kdo. Skratka neki kulturen šefe, ki je zgledal čisto normalno in je imel nesporno avtoriteto. Strogo in s prezirom je gledal na ruljo in jo zapodil ven z eno samo besedo: »Vi ven.« Samo gušterji so se še obirali, stare kajle pa so jo ucvrli, med potjo pa še ukradli, kar je pač bilo pri roki.

»Kaj si ti tisti, ki je dobil pošto?« me je vprašal.

»Ja,« sem rekel in se postavil v stav mirno.

»Tebe se pa spomnim, ja,« je zagodrnjal in postal slabe volje.

»Kaj je zdaj to, da že taki brezvezniki sem pošto dobivajo, Brucerus!« je zarobantil na Brucerusa in odšel, jaz sem se pa zavedel, da mi je rulja ukradla pisma in sem se spomnil na prijateljeve besede, ki me je svaril, naj se prej dobro pripravim za to pot. Vse se je zgodilo tako bliskovito in naenkrat sem se zavedel, da sem brezmočno sam v Peklu in ne vem ne naprej – kar je še hujše – ne nazaj. Ker se nisem po hitrem postopku znašel spet nazaj na svojem svetu, ampak sam z Brucerusom v njegovi pisarni.

»Brucerus! Narediva kšeft!« sem se moral hitro znajti in zaposliti njegov um z nečim, da me ne raztrga. Če so me že kšeftarji not spravili, se bom pa s kšeftom ven spravil!

»Kšeft? Kakšen kšeft!« je začelo zanimati Brucerusa. Zgleda, da je bil kšeft tu v peklu precej cenjena zadeva.

Potipal sem po žepih in prav nič drugega nisem imel notri kot samo tisti vžigalnik iz plastike, ki se ga ne da na novo polnit. Pa imam drugače zmerom polne žepe.

»Glej, Brucerus! Ti meni nekaj informacij in eno tvojo stvar, da se bo vedlo tu v peklu, da si mi jo ti dal, jaz pa tebi ta čarobni vžigalnik.«

»Vžigalnik?« je bil v negotovosti Brucerus, ko sem mu pa pokazal, v čem je čaroben, namreč da tam pritisneš in da gori, dokler držiš s prstom tam in tam, so se mu oči razširile od pohlepa.

»Fajrcajg!« je šepnil pobožno. »Dobro, kaj češ za njega?« ga je zajela kšeftarska strast. Nekdo je potrkal in odprl vrata, pa ga je tako kruto nadrl, da tista uboga duša najmanj stoletje ne bo zbrala več poguma narediti kaj podobnega.

»Dobro, da vidimo. Kaj sem že hotel vedeti?« sem se po kšeftarsko neumnega delal, »Aja! A mogoče veš, kje je moja žena, pa kako bi se do nje lahko prišlo?«

»Žena?« se je čudil Brucerus, »Kakšna žena? Pa tukaj maš pičk kolkr hočeš. Vzem si kirokoli, pa jo nategni, vsi delajo tako tukaj!«

Očitno Brucerusu ni bilo jasno, da sem jaz živ in še z onega sveta, tukaj v Peklu pa očitno takih relacij, kot sta mož in žena, niso poznali. Poskusil sem drugače.

»Dobro, nima veze. Potem pa pa vsaj to povej, kako bi do tam nekje sedmega štuka prilezu, če veš.«

»To je pa kurc,« je rekel Brucerus, »Vem za prvega, za v drugega pa samo tako bolj približno. V prvega včasih skočim, tu skoz ta vrata na uni strani greš, to je ajnfoht, v drugem sm bil samo enkrat, se mi zdi, ko sem bil še mulc, kdo se spomni. Vem, da se hodi dosti časa po balkonu, potem skoz neko dvorano, pa nekam gor po nekih štengah, ampak to ziher ni edini vhod. Raziskuješ malo, kaj te briga, kjer vidiš kakšne štenge gor, rukni se po njih, boš že kaj našel. Sedmi štuk! Daj ga srat! Kaj boš tam delal, dej, dej. Više ko hodiš, bolj zafukano je, pa dolgcajt, pa same neke reve okoli.«

»Jebat ga, Brucerus, eno pičko moram od tam dol spraviti zarad enga dobrega kšefta. Ampak dosti mi pa nisi povedal, pa kurc, za začetek je dovolj. Tisti medaljon tam na mizi, ki piše Brucerus gor, mi daj, pa je fajrcajg tvoj.«

»Na, tu ga maš! Kaži zdej ta tvoj fajrcajg.«

In sem ga naučil prižgati, čeprav je imel s svojimi kremplji hude težave. Je pa kar sijal od zadovoljstva, ko mu je uspelo. Pritaknil sem mu nek kos papirja, da se je vžgal, in ga s tem spravil v še boljšo voljo. Še sam je začel zažigati papirje, pol jih je pa kar za hrbet metal še goreče, tačas ko je novih po mizi iskal. Od zadaj se je kar kadit začelo izpod tistih Brucerusovih omaric za kartoteke.

»Aaaa, . . . , Brucerus! Zdi se mi, da ti gorijo omarice.«

»Omarice! Aja, arhivi!« se je Brucerus ozrl nazaj, se krepko izkašljaj in z enim samim pljuncem mastnega katarja v hipu zadušil ogenj, da se je samo še cvrcanje slišalo. Brucerus se je pa dalje vžigalniku posvetu.

Presodil sem, da je čas za it dalje. Šel sem mimo Brucerusa proti vratom na drugi strani pisarne.

»Živio, Brucerus! Se še kaj vidimo!«

»Servus, Čurč! Prinesi še kdaj kaj drugega!«

In sem vstopil v prvi štuk. Prvi štuk, do katerega vodi pot skozi Brucerusovo pisarno.

Prvi štuk so bli neki balkoni, od koder si imel lep razgled na ruljo v parterju, pa neke temačne lože, sobe, hodniki, dvorane. Na njem je blo sicer manj drena. Pa-

ničarji so se skrivali, kake poulične bande so se pa kazale in so ble kake zagamane ko sto hudičev. Dol v parterju so ble barabe bolj individualci, pa vsak zase, sem imel občutek, tu se je pa že poznalo prve zametke organizacije in hierarhije.

Ena banda mi je med mojim lutanjem kar ornk zatežila. Tako so bli važni, da sploh niso vedli, kako bi hodli, pa tiste svoje verige, pa palce, pa pipce in britvice so kazali. Zajebavat so se hoteli z mano, pa sem jih nadrl in jim Brucerusov medaljon pokazal. Nisem naredil bogve kakšnega vtisa na njih, ampak Brucerusa so pa zgleda vseeno poznali in so me potem raje na miru pustili.

Potem sem začel zavijati v neke temne, umazane hodničke bolj stran od balkonov in sem po nekih stopnicah gor v neko kinodvorano prišel. Tam so se zgleda bolj paničarji zbirali, ker so čisto pri miru sedeli in v prazno platno buljili, ker kinooperaterja in kinoprojektorja verjetno že kakšnih sto let ni bilo. Tam sem se potem po nekih stopničkih povzpel, pa pol po nekih ozkih in temnih hodničkih do nekega stopnišča, totalno zapuščenega in naravnost navzgor. Tako sem gor po njemu potem do tretjega štuka pršu. Vmes sem moral samo še eno žičnato ograjo preskočit s polno znakov za smrtno nevarno napetost, pa sem pol ugotovu, da še indukcijskega toka nima. In sem bil v tretjem štuku, kamor se iz drugega pride, skozi ulične bande in polno kinodvorano s praznim platnom.

Drugi štuk sem moral preskočit, ali pa je že tista kinodvorana pod drugi štuk spadala, ne vem. V glavnem so mi tam v tretjem štuku povedali, da sem v tretjem štuku. Tretjega štuka je bla zgleda ena sama nočna zabava, punk, funk, rock, heavy metal in disco žurke po temačnih beznicah. Tu je bila stopnja organizacije že ranga kelner, disko jockey, butafuori itn, vse za valuto. Tam sem se pa zažural. Iz tretjega štuka naprej sem najteže prišel. Spajdašil sem se z neko klapo, ki je imela prost vstop v par diskov in nočnih klubov, tam sem se z drugo družčino seznanil, ki je imela prosto v nekem drugem rajonu, itn, itn., dokler nisem še plesat začel, ona pa nič proti, potem mi je v glavo slaba vest pred ženo kanla, in sem se spomnil, da moram pravzaprav še do sedmega štuka pridet.

»Pupi, seksi si!« sem ji rekel v nekem temnem separeju in povlekel dim globoko. »Ampak moram it. Imam še nekaj stvari za uredit v četrtem štuku. Veš mogoče, kje bi bla tu nekje najbližja pot do tja?«

»Ampak tam je nevarno! Kaj res moraš it? Nevarno je!«

»Tudi prejšnje življenje je blo nevarno, pa kaj! Povej mi, kje se gre!«

»Skoz kuhinjo, ampak na vratih v kuhinjo piše Vstop nezaposlenim prepovedan in kuharji jemljejo to prekleto resno.«

»Hvala, baby! Nazaj grede se kaj oglasim pri tebi, prav?«

»Živio. Če prideš nazaj, vprašaj Petra tam za šankom za Katarino. Drži?«

»Drži.«

Bil sem že kar nalit od vseh teh žurov, zato se sploh nisem ustavil pred tistimi vrati za personal, ampak sem kar not v kuhinjo butnil in jim na moč hladno naznanil, da sem iz varnostne, da v night clubu gori, naj gredo gasit, eden pa naj mi tista vrata tam čez odpre, ker tam je ventil za vodo v kriznih primerih. Potem sem šel pa kar jadrno skozi tista vrata, da se ne bi prej kuharji s svojimi polnimi vedri nazaj vrnili. Po stopnicah sem prišel v četrti štuk, kamor se iz tretjega pride skozi

kuhinjo nihgt cluba Gloria Funk.

Četrți štuk, to so bli samo neki rovi, nekje vmes med podzemno jamo in rudnikom, pa en kup razpotij, skratka, en sam labirint, kolikor ga pač iz lastnih izkušenj poznam, ker v vsem mojem kratkem bivanju v četrtem štuku nisem žive duše srečal. Verjetno sem se klatil samo po nekih obrobnihi nenaseljenih predelih tega četrtega štuka. Kar hitro sem namreč prišel pred konec nekega rova, ki se je v prazni steni zgubljal, globoko pod sabo sem zagledal vrvenje pekleskega parterja. Potem sem se pa spet na tistega svojega prijatelja spomnil, ki je rekel, da je verjetno edini živ, ki je v Peklu tako visoko pribredu, in zavedel sem se, da sem izenačil njegov rekord. Mogoče je blo pa še dobro, da sem tista pisma z unimi glupimi kviz vprašanji izgubil. Še v vojski sem namreč veliko boljše in z večjo lahkoto čez žico skakal, kot pa tipa na kapiji nažical, da me spusti skoz.

Na hitro sem ocenil situacijo. Bil sem v steni, ki se je dvigala nad nekim štirinadstropnim ogromnim gledališčem. V to steno je bila od parterja gor vklesana ogromna katedrala in ravno na moji višini se je nad gotsko streho dvigal glavni zvonik. Višji štuki so morali biti nad »gledališčem« vklesani v ta masiv, na katerega robu stojim. Zato sem začel plezati po steni navzgor. Po nekem alpinizmu, po katerem sem se zaradi adrenalina popolnoma streznil nasekanosti iz tretjega štuka, sem prilezel do nekega balkončka, za katerega se je potem, ko sem se pogovoril z nekaj slučajnimi gosti, izkazalo, da pripada šestemu štuku. Tako sem prišel do šestega štuka, do katerega se lahko pride tudi s plezanjem iz obrobnihi predelov četrtega štuka.

Šesti štuk – to je bil pa že oddih. Neka veliko bolj kulturna, otmena scena. Hotelske terase z diskretno muziko, barčki z gosti v foteljih, ki skrajno zdolgočaseno srkajo svoje aperitivčke. Tam sem si v neki de-lux receptorski vežici s svojim šankom in udobnimi foteljčki najprej dodobra odpočil.

Odpočil.

Potem sem pa vljudno receptorja vprašal, kje bi se tu na teraso, najvišje možno, prišlo, zaradi razgleda. Zraven sem pa še previdno vprašal, če mogoče lift dela, pa ni delal. Terasa da je pa tam po unih stopnicah gor. In sem šel na teraso. Razgled je bil veličasten. Ograjica je bila v višini ure na zvoniku, pravzaprav se je skoraj držala. Globoko odspodaj pa pekleski parter in galerije prvega, drugega, tretjega, četrtega in celo kos petega štuka, tam kjer je nadgradnja malo v ovinek prišla. Nad terasico pa streha. Se pravi, na strehi te terase ne more bit nič drugega kot sedmi štuk – moj končni cilj. Samo na ograjo stopim, splezam po tem baročnem stebričku navzgor in se zavihtim na streho šestega štuka, na kratko sedmi št-uk.

Pa ni bilo tako enostavno. Malo je manjkalo, pa bi se znajdu nazaj dol v parterju, pa še razbit povrhu.

Ker ko sem gor na ograjo stopil in začel po stebri plezati, so se gostje odspodaj vznemirili. Nekaj se jih je zdramilo in planilo direkt za mano gor na teraso in so še sami do sedmega štuka hoteli, tako jim je bilo že neskončno dolgčas. Ampak oni so bili duše, ki so komajda še šesti štuk zaslužile, zato se je ograja pod njimi podirati začela in jih nekaj v parter strmoglavilo skupaj z ograjo. Terasa se je trest začela in moj steber, po katerem sem plezal, se je začel lomit. Ves del te terase, s streho vred, se je dol v parter sesul z vsemi, ki so gor bli, jaz sem se pa odgnal, ko-

likor sem se mogel, in se ujel na minutni kazalec cerkvene ure. Še sreča, da je bila tri četrti. Pol sem pa visel celih deset minut na tem kazalcu, da me je ob zijanju ruļje v parterju in balkonih gor do tistega nadzidka dvignil, da sem potem po njem na sedmi štuk prišel. Na sedmi štuk, do katerega se iz šestega pride po minutnem kazalcu cerkvene ure Peklenske katedrale.

V sedmem štuku pa mir in dnevna svetloba. Atriji, vrtički, vodometi, majnu, lični parki, samostanske preproste sobice in razen meniha, ki me je sprejel in mi odkazal prostor, nobenih živih duš, ki bi te motile v meditiranju. Krasno je bilo tam in vse tako prijetno tiho. Dneve in dneve sem preležal v globokih razmišljanjih. In potem sem začutil Njegovo vez. Vez Bika Logana – Velikega kšeftarja. On, živ na onem živem svetu, me je živega poslal na pot skozi Pekel kot oglednika. Nobeden še ni tako visoko prišel. Pravilno je precenil vrednost moje intuitivnosti in me poslal na pot kljub zatrjevanju vseh ekspertov, da bo to zame večna poguba, ker nisem pripravljen. Izkazalo se pa je, da sem po prej popolnoma neznanih poteh prišel više kot kdorkoli iz svoje kategorije. Bik Logan mi je telepatsko čestital! Za popizdit. Vsa ta zadeva z mojo ženo in tisto žurko na Dantejevi je bila nameštajka nekih visoko sofisticiranih kšeftarjev v svojem Velikem Kšeftu, ki mi hodi osebno, iskreno povedano, na kurac.

»Jaz hočem svojo ženo!«

Zbudil sem se utrujen in presenečen od vtisov teh močnih sanj. Ob strani se je zbuñala moja žena. Včeraj nisva bla na nobenem žuru, se mi je počasi bistrilo. Včeraj sem jaz gledal televizijo in se zraven napil refoška, ona je pa korenje za v zmrzovalnik pripravljala. Včeraj ni bilo nobenega žura na Dantejevi.

Naslednji dan sem sanjal vrnitev iz sedmega štuka v parter in nazaj ven. Tudi dan kasneje. Veliki kšeftar me trenira za pot navzdol. Ampak naj počaka, dokler se ne spočijem s svojo ženo tukaj v sedmem štuku.

Milan Vincetič

Pleonazem g. Harkaya

I.

Če je mačka v resnici stikala in ovohavala truplo pokojne Alojzije Harkay (1901 – 1974), ki se je z nogami skoraj dotikalo unrrinega zaboja na podstrešju, nisem prepričan. Pač pa mi je vzelo sapo, ko je g. nadučitelj Rudolf Harkay (1899 – 1978), ki ga je bil partizanski lajtnant¹ obsodil, da je s smrekovimi vejicami in madžarsko trobarvnico okrasil šolski portret Miklósa Hórthya, s topo sekirico, ki jo je bil staknil med kramarijo, komajda prežvečil vrv. Z obema rokama je za hip ujel ženino truplo, da mu je kri udarila v lice, ne da bi osvobodil roko, ki se ji bila zataknila za ostrešek, in ga molče, s povešenimi ustnicami spustil na razgrnjen laneni prt.

– S škripcem jo bomo spustili, je globoko sopesel, ne bo se več zlomila, v udih ji še poka, mojbog, pa pod krilom je še mokra. . .

Šele na parah se mu je poznalo, da je resnično na kraju. Nepremično je zrl v ženin koščeni, zdaj že rahlo rumenkasti obraz pod zarošenim celofanom, pretakal očenaš za očenašem, v nosu ga je dražil medlovnat vonj po svečah in bršljanu in šele, ko ga je mrliški oglednik, kreški vseved in frenolog Tobias Cak¹ poklical v predvežje, kjer sta šepetaje izmenjala nekaj besed, mu je minila bledica.

Prekladal je težke roke, ki so pogostoma trepetaje odpirale pokrovček zlate ure, rimske številke so se mu zlepile, nekajkrat je vstal in si zmočil čelo, a ko je zdravnik dr. A. Ried (1903 – 1984) izpisal mrliški list in ga vprašal, če zahteva obdukcijo, je rahlo omedlel. Pred očmi se mu je zožil meglenkasti, neobrit zdravnikov obraz, poln starosti in naveličanosti, čelo dr. A. Rieda, ki je le malomarno potipal otisk na pokojničinem vratu, prikimal, iztrgal list iz beležnice, ga preganil in neopazno potisnil v vdovčev naprsnik.

A ženske so zobale v polnoč, drobile o nadučiteljevi nesreči, ki je prišla čisto zasluzeno, kajti nekoč, je prigovarjala brezzoba starka, je sam kričal, seveda v pijanosti, da bo z lastnimi škornji pohodil svojo candro, ki ga odvrča od županove Anke, zdaj tuberkuloznice, ki pljuva maternico. Tisočkrat je preklel dan, ko je prilezla marca 1947 za njim, seveda po kazenski premestitvi, češ da so za Stalino vo sliko našli zataknjeno fotografijo (retušo) nekega starojugoslovanskega častnika, za katerega bi partizanski lajtnant¹ brez zadržkov trdil, da je kapetan Slavica.¹ Šele po smrti g. nadučitelja R. Harkaya (1978), ki je zadnja leta dobesedno preždel v svoji veliki, a ne bogati šolski knjižnici, pravzaprav z vezano ploščo predelani veliki učilnici kreške osemletke, ki je rabila združni zvezi, je veliki pogon divjih svinj zahteval prvo žrtev: svinje so bile planile skozi živo ograjo kreškega pokopališča in oblatile nekaj nagrobnikov, med njimi tudi nadučiteljevega. Na

marmorju so našli nekaj zlepljenih ščetin, menda celo konopljine nitke, verjetno ostanke vrvi, ki se je bila podrgnila po kamnu. Od takrat se spreminja.

Jeseni 1976 se mu je zdravje naenkrat poslabšalo. Ne samo zaradi deževja in nenadnih sunkov sopare, ki mu je jemala sapo in pljuča, da mu je cvililo v grlu, temveč zaradi vode, ki se mu je začela nabirati okoli trebuha.

Zavil se je bil v zglojen šinjel, si ovil okoli trebuha toplo brisačo, namočeno v kis in žganje, da je le s težavo vstal, in mi prišel odpirat vrata.

Smrdelo je po ricinusu in driski. Opazil sem, da so se mu oči zagnojile, poglobile, da se mu je začelo odpirati tudi pod obrvmi, in ko je oddrsal k svoji pisalni mizi iz kuhane bukovine, verjetno še iz šolske garniture, je izpod petih zvezkov Cankarjevih izbranih del, ki jih je bil predel za globus, izvlekel sveženj s paketno vrstico prevezanih listov. Nekaj trenutkov je molče, vendar zbrano zrl vame, da sem povesil pogled, a ko mi jih je pomolil, sem otrdel.

– Ne znajdem se več, je prihajalo iz drobovja, ni več tisto kot v mladih letih. Sprva sem želel drugače, pa se je obrnilo. . . pa se, zares. . . Po moji smrti, mladec, ne prej. V predalu bo. Škoda je uničiti, pa tudi v druge roke ne sodi. . . ne pozabi, ne sodi. . .

Zadnje besede sem imel za testament. Pogrbal se je vase, rahlo zakinkal, na šipe je potrkal večer, toplota se je nabirala, parila pod stropom, in ko sem zaprl vrata, je le komaj odprl oči. Drugega ni bilo videti.

II.

Dolgo se je šušljalo, da g. nadučitelj R. Harkay preklada nekakšne papirje. Partizanskemu lajtnantu¹ je celo trdil, da se je ponovno lotil obdelave slovenske zgodovine, kasneje, da mu gre laže izpod peresa roman o slovenskem protestantizmu, a ko sem razvezal zavoj, sem med množico neenakomerno popisanih listov zasledil prvi osnutek in blage korekture fragmentarnega dramskega besedila Alszolgák², ki sem ga sprva le bežno prelistal. S težavo sem se prebijal skozi drobnjakarski madžarski črkopis. Še težje pa sem razvozlal neverjetno stisnjene popravke, največkrat povedne vrivke, ki jih je nadrobil s stilizacijami. Po barvi črnila, verjetno šolskega, se je dala ugotoviti približna starost rokopisa, četudi bi bila letnica 1942, ki jo je bil vrinil pod kaligrafski naslov, dovolj zgovorna. Verjetno ga je namera, da bi prevedel Cankarjeve Hlapce (1909), najprej prevzela, saj se je lotil Cankarjevega jezika prek prekmurskega dialekta, ki ga je bil zapisoval kot obrobne zaznambe. Kako mu je prevod uspel, verjetno se je lotil samo posameznih aktov – ne morem soditi, pa tudi pomembno ni – mnogo bolj pa je zanimiva njegova nedodelana skica za nov dramski tekst, ki bi brez dvoma slonel na Cankarjevi predlogi, saj je že na hrbtni strani prvega lista citiral Cankarjevo pismo³ in Cankarjev stavek Naslov je: Hlapci spremenil v Naslov je: Alszolgák. Zaradi obširnosti, neizvirnosti pa tudi nedoslednosti samega rokopisa bi bilo napak in preutrudljivo navajati vseh enajst drobno popisanih listov, zato je boljše, če njegovo dramsko zgodbo strnem z njegovim navedkom: »Učitelj J.(erman) po tajanstveni smrti svoje žene A. (lojzije) vse bolj hira; že zelo betežen se odloči, da zapiše svojo zgodbo, vendar je ne da na svetlobo, dokler je še živ. (. . .) Učitelj J.(erman) se zave svoje krivde.«⁴

Romantično zastavljena dramska zgodba (napak bi bilo iskati biografske analogije), ki naj bi potekala po téhne klasične (sentimentalne) analitične dramaturgije, ne prinaša le J.(ermanovo) katarzo, temveč tudi samo dedukcijo katarze. Skozi Cankarjeve Hlapce se v ospredje manifestirajo predvsem družbene anomalije. Seveda skozi pomenljivost (simbolnost) dramskih oseb v končno resignacijo Jermanove usodnosti, pri Harkayu pa isti moment preide v latent upornosti, ki pa ne vodi do amnezije ali celo paranoje, temveč, seveda po mnogo bolj naradni poti, do vnovične (nujne) eksplozije agresivnosti. Zato Harkayeva drama Alszolgák (Podhlapeci) ne bi bila le eksplicita Cankarjeve mitičnosti, temveč vnovično načrtovanje paradoksa kazni.

Če bi se Harkay držal osnutka, v kar pa dvomim, kajti že v nekaj odlomkih, ki so ohranjeni, so jasno vidni odmiki, bi razkril s poejevsko-detektivskim prijemom J.(ermana) kot monstruma ženine smrti. Še več: (Harkay to podčrta) »J.(erman) naj bi sam nagovoril K.(omarja) ali Kovácsa (Kalandra), naj jo ubijeta, kajti on mora ostati čistih rok.« Harkayu bi torej ženin umor, ne pa navidezni samomor, funkcioniral kot logična agresivna kompenzacija J.(ermanovih) neizpoljenih ambicij. Če bi dramsko dejanje ironiziral, like pa karikiriral, bi tekst brez dvoma dobil na teži, tako pa imam pred sabo le postnaturalistični izdelek, ki mu je verizem konfliktnih situacij edino gibalno. Kljub vsemu, morda bolj za ponazoritev, bi bilo vredno navesti nekaj odlomkov, da bi se slika lažje spojila:

I. dejanje, I. akt

Dogaja se v Kopársagu, majhni gorski vasi z župniščem, ki poleg odslužene šole vidno razpada. J. drži v rokah truplo svoje žene A.(lojzije), v ozadju je podstrešno okno. Počasi se zbirajo drugi.

Župnik: Pokropiti jo je treba.

J.: Neposvečeno je umrla, gospod.

Župnik: Naša sestra je bila, žal mi je. Kmalu pridejo orožniki.

J.: (prebledi, se prime za truplo) Orožniki?

Župnik: Da uredijo po njihovi pravici. Vam slabo prihaja, brat?

J.: Vrtoglavica, vroč zrak, gospod.

Uvodni naboj nakazuje hiter razplet in sluti krivca, zato končni, nam že znani (načrtovani) razplet, ne bi prinesel zelenega efekta. Še več, priča bi bili položnemu nihanju dramske napetosti, ki bi pričakovano zvođenela v eksodus, prepričan sem celo, da bi zadnje dejanje izpadlo kot retardacija. Zanimivo je, da Harkay med navedkom dramskih oseb ne omenja J.(ermanove) matere. Če je pri Cankarju zgolj sediment (sentiment) ojdipovskega kompleksa, pri Partljiču⁶ pa »stara čarovnica«, torej pejorativna inverzija Cankarjeve idealitete, lahko sklepamo, da jo je preprosto izpustil zato, ker jo je ob njegovem pregonu na Goličavo do kraja strlo. Ob takem razmišljanju gornja postavka o J.(ermanovi) potlačeni agresivnosti, ki izhaja iz neizpoljenih seksualnih in političnih ambicij, še podvoji. Harkayev J. torej išče (nagonsko?) ključni moment, v katerem naj bi sprostil svojo potlačeno energijo. Partljičev Jerman je kompromitarska kreatura (Veste, kaj sem! Kuhar, ne upornik!), kar se manifestira tudi v odnosu do matere in žene

Lojzke, skozi Harkayevo gledišče pa bi se pokazala Jermanova nprav kot tavitologija preteklosti, ki pa je ne očita niti Kovacsu (Kalandru):

III. dejanje, II. akt

Kovacs: (v moderni obleki stopi h krsti) Sirotica. Pa ne bi bilo treba. Res ne bi bilo treba.

J.: (Kovacsu v veži) Pravzaprav mi nisi bil nikoli pravi tovariš. Zdaj pa še najmanj. V zagato si me pahnil.

Kovacs: Ne brigam se za politiko, obogatel sem. Oni pa so pomrli, oni, šolmoštri, vsi, nadučitelj, Geny, veroučitelj se liže od jetike, s Komarjem pa sva kompanjona, vraga, pa še kakšna, pa moja stara se je stegnila.

J.: Pa gospod?

Kovacs: On svoje ovce pase, jaz pa svoje. Ali te res ne gane, da sem gosposko npravljen?

Med gostobesednim Kovacsevimi monologom, ki pogosto zaide v naivni alegorični patos, zvemo, da se je spridil, da je spridil svoje Novo društvo, da je obogatel s špekulacijami. Torej ga njegova revolucionarno-socialna vera izda, ali pa se je zanjo zavzemal le zaradi koristoljublja. Ne samo to, svojo navidezno oblast, ovkovečeno z mitom revolucionarnosti, sprevrže v tiranijo. Če bi Harkay obarval celotni tekst z grotesknim, bi pojava Kovacs prešla v sarkazem absurdnega. Nihilistični total, skozi katerega je dramski tekst zastavljen, bi doživel v Harkayevem verizmu preobrat: poetiko samozadostnosti.

Še en obrat je želel izpeljati Harkay: metamorfozo Komarja. Če je v Cankarju Komar najbolj sarkastični izvrševalec oblasti, karikatura podrepništva, mizantrop, pri Partljiču pa le kultura daltonista, bi moral Harkay vse te negative še potencirati, a ga je žal preobrazil iz potencialnega klerikalca v vulgarnega reista:

Komar: Misliš, da bom kose štel? Da bom veje tipal? Otipljivo, otipljivo, do šivanke otipljivo, dragi moj. Ljudstvo niso kosi, ljudstvo je kup mesa, črev, ledvic, pljuč, členkov, bokov. . .

Le-to repliko je g. nadučitelj izpostavil. Vprašanje o zametku dramskega teksta se nenadoma razkrije: leto 1942 ni naključno niti lažno, fašistična ideologija genocida, s katero bi brez dvoma obarval pričujoči tekst, ni samo refleks avtorjeve zaverovanosti, temveč tudi kompenzacija njegovih manjvrednostnih kompleksov (kurje prsi, pleša, tudi prvi znaki epilepsije).

Harkayev tekst ne bi bil skoraj zagotovo nikoli objavljen niti uprizorjen. Ne samo zaradi šibke naracije (teksture) in kopice utrudljivih meditacijskih monologov, temveč tudi zaradi nejasne sporočilnosti. Tu pa smo resda v zadregi. Harkay si zagotovo še ni upal tako očitno rušiti literariziranih tabujev, temveč se je lotil že znane teme na relaciji kazni in zločina (ne pa zločina in kazni), najverjetneje pa je, da bi se gibal v prostoru kazen – zločin – kazen.

Župnik, pri Cankarju pa tudi pri Partljiču okostje dramskega teksta, zbledi pri Harkayu v epizodnost, moč cerkvene mtoči je zožil v neukost množice, ki jo vodi »kontura s črnim klobukom«, ki se na sedmini »zareče«. Sedmina, verjetno zadnji (ne odločilni) akt petega dejanja, je ohranjena le kot koncept župnikovega monologa:

Župnik: Me janka (talar, op. p.) tišči. . . pogledjte. . . okno. . . Alojzija. . . (Jermana nese k oknu).

Katastrofičnost kazni bi se verjetno sprevrgla po shakespearejanskem zgledu: Jerman bi se zgrudil in umrl. Vendar ne: Jerman ne gleda v okno, temveč v mlado učiteljico, ki ravnokar vstopa⁷.

Za slovensko literarno zgodovino pozaba Harkayevega teksta vsekakor ne bi bila (pre)velika izguba, ne bi bilo pa tudi prav, če bi ga docela zanemarili, čeprav ne prinaša nobenih stilnih kvalitete; je pa skorajda eden izmed prvih poskusov, ki je želel razbiti misterioznost Cankarjeve pietete. Kljub nepovezanim fragmentom, nekaj jih je ostalo le v prvem zapisu, bi se stvarna rekonstrukcija posrečila še tako nezahtevneemu bralcu, vendar tekst ni na vpogled.

III.

Na pogrebu g. nadučitelja R. Harkaya se je razneslo, da so ga našli obešenega. Zdravnik dr. A. Ried je žmerikal izpod krvavih, prepitih vek in kazal okoli vratu pomodrelo brazgotino. Bajе je pod prsti še čutil sledi konoplje, ki se je bila zagrizla v kožo.

Drugi so prikimavali, da so ga našli ob lončeni pečki, iz katere se je strašno kadilo. Dolgin na moji levi je razkladal, da so se mu od dima vnele oči in ožgale trepalnice, da se je staremu med podboji zataknil škorenj in da je z bose noge, ki je bila udarila ob kovinsko ploščico za čiščenje čevljev, pricurjajala sokrvice.

Obraz pokojnika pa je bil videti miren: imel sem občutek, da se je hote spačil, da bodo mišice pod ličnicama zdajzdaj popustile. Jezik si je bil pregriznil. Da si je dr. A. Ried, ki mu je prevezoval čeljust, vtaknil v žep odlomljen zlati zob.

Pokopali so ga bili poleg žene, in ko je krsta butnila ob sivkast lapor, so se tisti, ki so stali bliže, prekrizali. Ne, ni se odmaknil pokrov, temveč odstopila leva spodnja stranica iz lesonita, da se je za hip prikazala belasta roka. Če je bila leva, bi morali videti prstan, desno so mu namreč spodvili izza ledij.

Gospod nadučitelj R. Harkay je pustil za sabo goro knjig, ki sem jih, seveda manjvredne, znosil na podstrežje. Obdržal sem le komplet Cankarjevih Izbranih del, rokopis drame *Alsztalgák* (1942 – 1977) in listek dr. A. Rieda, ki sem ga bil našel v nadučiteljevem naprsniku.

Ko sem ga razganił, sem požrl slino in prebledel.

POJASNILA:

¹ Roman Porog, neobjavljen, korigiran tipkopis, last avtorja.

² *Alsztalgák* je verjetno učiteljeva madž. skovanka, pomeni pa nižji sloj hlapcev, morda podhlapci.

³ Cankarjevo pismo Lavoslavu Schwentnerju, knjigotržcu v Ljubljani, Prešernova ulica 3, z dne 28. okt. 1909, Sarajevo.

⁴ Rokopis R. Harkaya, šesti list, vrivek na robu. Lektura in transkribicija je bila nujna.

⁵ Za Cankarjevo Goličavo je uporabljal madž. sinonimna toponima *Kopársag* in *Kopár vidék*.

⁶ Tone Partljič, *Oskubite jastreba*, ZO 1978.

⁷ Iz zapuščine, zaznamba na robu pisma neke L.(idije) Istén, 18. 12. 1963

Esej

Andreas Kilb

Postmoderna: K teoriji alegorične obravnave*

Kdorkoli se v sodobni umetnostni teoriji poskuša ukvarjati s pojmom postmoderna (oziroma postmodernizem), se mora najprej nujno seznaniti z dvema različnima načinoma razlage tega pojma – ki pa oba izhajata iz določenega vedenja o le–tem pojmu in (pogojno rečeno) iz same zgodovine pojma postmodernizem. Prvi način razlage temelji na problematičnem razpravljanju o neizogibnosti (celo: prisiljenosti) – pa tudi priljubljenosti epohalne »zareze«, kakršno bi naj povzročili obrazci po–modernizma. Ti obrazci so izrazit napad na uveljavljene kanone modernistične umetnosti. Tako ameriški literarni zgodovinar Ihab Hassan v svoji knjigi *The Dismemberment of Orpheus* uvršča med začetnike postmodernizma celo vrsto pisateljev, ki bi tako kar najlepše ilustrirali njegov koncept postmoderne estetike v literaturi. »It is impossible to survey the postmodern scene,« trdi Hassan, »from Artaud, Brecht, and Ionesco, to Harold Pinter, Peter Weiss, Edward Albee, and Fernando Arrabal (. . .); from the last Joyce, Broch, and Céline to (. . .) Günther Grass and Uwe Johnson, Phillippe Sollers and Claude Ollier – without assaying a new full work of elaborations and qualifications.« Čeprav vzame Hassan prav te »elaborations and qualifications« za glavno merilo opredelitve postmodernizma, oziroma postmodernistične literature, pa ostane bralcu vse do konca dolžan odgovor, **zakaj** je izbral prav te avtorske kanone, vse od Artauda do Olliera. Kot pa kaže, je to storil zaradi tega, ker je pri vseh naštetih avtorjih odkril obliko določenega »language of silence« (»jezika tišine«) kot tistega modusa, v katerem paradoksalnost postmodernistične literature najde nepredvidljivo stično točko – s samo seboj. Hassan razdeli »language of silence« na dva kontradiktorna pola, na »the negative echo of language« in »its positive stillness«. Prvi pol je »autodestructive, demonic, nihilist«, drugi – kot njemu nasproten – pa »self–transcendent, sacramental, plenary«. Seveda pa se da o tovrstnem lingvističnem opredeljevanju sodobne literature še posebej razpravljati. Prej ali slej pa kaže poglobljeno negotovost Hassanovih izvajanj prav prej omenjeni neargumentirani izbor avtorjev, ki bi naj veljali za postmodernistične oziroma vsaj začetnike postmodernizma. Namen te razprave o postmodernizmu pa ni zgolj opredeljevanje samega pojma postmodernizem, ampak predvsem razmišljanje o praktičnih konsekvencah, do katerih pride zaradi postmodernizma na področju

* Pričujoči esej je bil prebran na mednarodnem simpoziju o postmodernizmu, ki je bil marca 1986 v Zagrebu. Preveden je s prijaznim dovoljenjem avtorja. (Prevajalčeva opomba.)

estetske kritike. Seveda pa je tovrstno razpravljanje brezplodno vse dotlej, dokler so samo megleni obrisi povezav med teorijo literarnega postmodernizma in literarno resničnostjo. In: tudi na teh spolzkih tleh tovrstnih povezav je zdrnilo Hassanu (čeprav na samo njemu) in njegovim konstrukcijam. Upoštevati moramo namreč, da že sam modernizem ni samo upoštevan inventar določenih kanonskih del, ampak predvsem principielno odprt zgodovinski diskurz, ki pa ga moremo zaradi različnih teorij vedno znova razlagati – zmeraj drugače. In če pri vsem skupaj nočeš biti zgolj apologet, moraš najprej pojasniti svoja stališča oziroma temeljna izhodišča svojega razmišljanja. Za teorijo postmodernizma je predvsem značilno, da ne gre samo za kakšne določene predelave samega pojma modernizem – tovrstne teze se pojavljajo v delih večine ameriških teoretikov – še več, zaradi izpostavitve kvazi–kanonskih značilnosti modernizma se postmodernizem spreminja v zgolj destilat modernizma – in nič drugega. Šele ponovni pretres lastnih opažanj, ki jih nujno sestavljajo tako strukturalne kot motivne komponente (in tako skupaj prinašajo neskončno uporabnost), šele takšen pretres nam da novo vedenje o pojmu postmodernizem. Seveda pa je takšen način gledanja na postmodernizem sila pozitivističen – in kot takšen onemogoča sproščen pogovor o le–tem. Kot nasprotje takšnemu pozitivističnemu gledanju na postmodernizem pa je Hassan ekspliciral svoj »jezik tišine« kot temeljno komponento moderne estetike, ki tako opredeli **mimesis** (ki je seveda brez–govorna komponenta) kot možno izločitev (tudi: vrnitev) umetniškega dela iz polja empirične realnosti. »Komunikacija umetnine z okolico,« pravi Adorno, »poteka s pomočjo ne–komunikacije.« Verjetno bi to veljalo tudi za postmodernistično umetnino – in ne samo za modernistično, o kateri govori Adorno. Namreč, takoj ko bi se postmoderna estetika začela ukvarjati zgolj s slepim zavračanjem modernizma – bi vedno znova zahajala v slepo ulico kakršnihkoli razprav. Drugi poskus, kako opredeliti pojem postmodernizem v postmodernističnem diskurzu, pa gre v čisto nasprotno smer. Ukvarja se predvsem s silnim posploševanjem (celo profaniziranjem) samega pojma. Postmoderna tako ni več nikakršen poseben fenomen, ampak samo udarno geslo, izpraznjeno vsebine in pomena; vse je lahko postmodernistično: novi iracionalizem, film, video–posnetki, francoska filozofija, historicizem v italijanskem slikarstvu, eklekticistična arhitektura, verige fast–food prehranjevalnic in celo ameriški novi konzervativizem. Podlage takšnim špekulacijam ni težko najti, saj gotovo gre za navadno nesramnost, ki se kaže predvsem kot razvpita feljtonistična **izraba** pojma postmodernizem. Prav zaradi tega dejstva pa je že a priori nevredna kakršnegakoli resnega (torej teoretičnega) razmišljanja. Še najbolj pa preseneča, da je tovrstna izraba postmodernizma značilna predvsem za vrednotenja v okviru evropskih obrazcev teorije le–tega. Postmodernizem tako ni nič drugega kot nalepka za različne nove kulturne in celo družbene teorije – kot takemu pa se obeta dovolj nezanimiva in celo usodnostna kariera. Že ko so si konec sedemdesetih let postmodernisti in transavantgardisti (v slikarstvu) in novi historicisti (v arhitekturi) začeli pripravljati teren za veliko invazijo (ta invazija se dogaja še zdaj), so se v kar najrazličnejših taborih intelektualcev začeli prav intenzivno pripravljati na prav to invazijo. »Postmoderna se ima za anti–moderno,« je uspelo zapisati kritiku v časopisu Frankfurter Allgemeine Zeitung, ko je poročal o prvem bienalu arhitekture v Be-

netkah. In Jürgen Habermas je v svojem programskem besedilu **Die Moderne als unvollendetes Projekt** že dajal napotke, kako opredeliti »časovne diagnoze pomena postmodernizma«. Takole pravi: »Ta pomen se nujno drži določenege valovanja, ki izvira iz por slehernega intelektualnega početja – in tudi nekaterih drugih teorij pojasnitve postmodernizma. Značilno pa je, da tovrstno razmišljanje o po–zgodovini pripelje to isto po–zgodovino do neo–konzervativizma.« Habermas je pač še enkrat skiciral bistvene značilnosti družbenega modernizma in postmodernizma, kot je to storil že v svojem delu *Theorie des kommunikativen Handelns*, kjer izpostavi (kot značilnosti sodobnih komunikacijskih obrazcev): ponovno diferenciacijo znanosti, morale in umetnosti kot dosledno različnih pomenkih sfer; poglobljanje razlik med kulturo za poznavalce in kulturo za »običajno« publiko; intelektualizacijo vseh radikalnih družbenih teorij, ki se – v nasprotju z **modernitas** prejšnjih obdobj – ukvarja predvsem z razkrivanjem vseh »historični prevlek, da tako ostane samo še abstraktna proti–pozicija tradiciji, kar pa je značilnost ponovnega vračanja k zgodovini.« Pri teh izvajanjih se Habermas opre predvsem na sloviti razkol v nadrealističnem revoltu – in tako lahko mirno zatrdi: »Tako lahko iz zmot, kakršne so nastajale v napadalnih programih raznih modernističnih skupin, in iz napak, kakršnih je bil modernizem poln – izpeljemo prav propad modernizma.« Gre za formalno provociranje in enostranske argumente proti Projektu modernizem – kjer pa Habermas zgreši in, kar je še hujše, zlorabi ves fundament adornoške estetike. Prav zaradi tega si lahko privoščijo tovrstno citiranje Adornovih apodiktičnih tez o estetskem modernizmu: »Eksplozija je ena izmed njegovih invariant. Antitradicionalistična energija se silno vrtinči. . . Prav zaradi tega je modernizem mit, ki se obrača sam proti sebi; njegova izgubljenost v času bo katastrofa, v kateri se časovna kontinuiteta dogajanja spremeni v trenutek le–tega.« Seveda tudi samo zgodovnsko dogajanje potrjuje Adornove teze iz **Estetske teorije**. Zdi pa se, da bi rad Habermas samo pro forma razglasil modernizem za konservativno gibanje – da bi lahko potem opredelil postmodernizem – za neokonservativno. Tu pa Habermas gotovo zgreši: vodilni princip modernizma je prav **samo-prestop** (Selbstüberschreitung), ki se je tako elegantno transcendetiral v postmodernizem. Torej ne gre za nikakršen impulz, ki bi naj negiral umetniško tradicijo, ampak samo za določeno polje prikrivanja, ki pa je v bistvu umetniška forma. Obstaja torej pri postmodernizmu paradoks – da je le–ta »modernejši« od modernizma? (Tako bi lahko sklepali, če bi popolnoma zaupali Habermasu.) Seveda pa Habermasa ne zanima, kako bi to vprašanje kakorkoli osvetlil. Habermas se namreč ukvarja predvsem z relacijami med vprašanji estetike in filozofije. Tako je Habermasu prav lahko postmodernizmu nadejti znamko »novi konzervativizem«, čeprav je problematično že sploh samo razpravljanje o tem, kaj je mladi–, stari– oziroma novi–konzervativizem in kakšni so njegovi vplivi na estetski postmodernizem. Takšna izvajanja niso inkonsekventna samo zaradi zgodovine dela celotnega umetnostnega sistema (ki ga, v bistvu, moramo spoštovati že samega po sebi), ampak tudi zato, ker so takšna izvajanja izgubila tudi vso aktualnost. Habermasovo nostalglično razmerje do modernizma pa lahko pripelje samo do nove diskusije o postmodernizmu, saj silno spominja na določeno »predestetsko **parti pris** za snov in sporočilnost« – kot je nekoč Adorno zavrnil Lukácsa (v zelo podobnem kontekstu). Zato pa Christa Bürger v ne-

kem svojem esejju tehtno ugotavlja: »Danes ne gre več za to, ali smo za avantgar-do ali proti njej, oziroma za ali proti postmodernizmu – postmodernizem (pa kakorkoli ga razumemo) je danes naša sodobna kultura in umetnost.« Danes pa gre tudi za to, da si lahko postmodernizem predstavlja vsak po svoje, vsak lahko pod tem pojmom razume tisto, kar hoče. Še najbolj zanimivo razumevanje tega pojma pa je prispeval Jean-François Lyotard. Namreč, preveč definicij postmodernizma da prav čudno skupnost le-teh – iz takšne skupnosti pa izhaja tudi Habermasovo izvajanje v stilu: »Neko delo je samo moderno, če je bilo prej postmoderno. Tako postmodernizma ne moremo razumeti kot konca modernizma, ampak prej kot rojstvo le-tega; to stanje pa je konstantno.« Lyotard pojmuje takšno opredeljevanje za »mehanično« (v članku **Odgovor na vprašanje: Kaj je postmodernizem?**), saj postmodernizem zreducira na zgolj funkcionalno zastavljeno »napačno stran« tradicije. Prav zaradi tega je še prav zanimiva njegova teza o **Vzvišenosti** – kot temeljni razločevalni kategoriji modernizma in postmodernizma. »Estetika modernizma je estetika Vzvišenosti, ki ostaja vedno znova zgolj nostalgična. Zmožna je predstaviti tudi tisto, kar sploh ni predstavlljivo – pa čeprav to predstavi kot odsotno vsebino,« ki pa seveda izključuje formo. Temu kot nasprotje se pojavlja postmodernizem, kot tisto, »kar se kaže kot iskanje novih možnosti predstavitve – ne samo za to, da se izumi kakšen nov okus, ampak za to, da se izostri občutek, da je ne-predstavlljivo.« Albrecht Wellmer pa je v knjigi **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne** pri tem pokazal na veliko nasprotje, ki se kaže med Adornovimi tezami in Lyotardovimi pozicijami: »Za Adorna pomeni estetika skušnjo za filozofske razjasnitve – in že zato ni izgubljena; za Lyotarda po pomen umetnosti ni v tem, kaj da pomeni, marveč v tem, kaj lahko po-meni – in to je: izdelavo posebnih občutkov.« Adornovska semiotika se pri Lyotardu spremeni v določeno energetiko Vzvišenosti. Zaradi tega pa Wellmerju gre predvsem za kritično revidirano estetiko recepcije – kot teorijo postmodernizma, kar pa naj bi ponovno dokazovalo, da gre »pri postmodernizmu za nadaljevanje estetskega modernizma«. Naš namen pa je ravno premislek Lyotardovih tez o postmodernizmu, predvsem teh o problemu predstavljenosti, ki je v bistvu ne-predstavljava; ki vzbuja občutek ne-predstavljenosti – oziroma z drugimi besedami, ukvarjanje s paradigmatsko formo postmodernistične estetike. Ko se namreč ne moremo več ukvarjati – kot pravi Adorno – zgolj z »estetsko formo sedimentirane vsebine« (ko jedro umetnosti ni več zavezano totalnosti forme), takrat se ne ukvarjamo več samo z razmerjem umetnika do določenega ustvarjalnega postopka in formalnega toposa, ampak predvsem z razmerjem med snovjo in toposom, ki sta povezana na neki posebni način. Namreč, evokacija ne-predstavljenosti v postmodernizmu je v bistvu temelj potujitve subjekta in materiala – s tem pa tudi vsebine in forme. Če to seveda prav razumemo, gre za diferenco med simbolno-zaprtem in alegorično-odprtim diskurzom postmodernizma. Simbol pomeni ujemanje, istočasnost; v alegoriji pa se kaže potujitev bistva in forme tudi kot časovno razmerje – med določenim izvorom in pričujočo sedanostjo. Ameriški literarni teoretik Paul de Man to formulira takole: »Tako kot simbol postulira možnost identičnosti ali identifikacije, tako alegorija predstavlja sorazmerno distanco v njenih relacijah do prvotnega izvora, s tem pa utemlji njeno govorico – v izjemni praznini

te časovne razlike.« Praznina te diference pa je alegorični znak – zgolj izpraznjena in fragmentarna figura zgodovine. En znak, en topos – zdi se, da je to uvod v alegorični diskurz (kot ga uporabljamo v oznakah za zgodovinske determinante), ki temelji na mitih o umetnosti, pospremljenimi s subjektom, temelječim na umetnosti–kot–taki. Potujena alegorikova subjektivnost postane tako **odtujena**. Zgodovinsko gibanje materializacije (gre za odnos do materiala) je v alegoričnem diskurzu ustavljeno; izgubi celo vse svoje pravice. Tudi sam alegorični motiv je že od svojega izvora v nekem drugem času, neki drugi literaturi, slikarstvu ali kiparstvu – nespremenjen. Samo v določenem mejnem prostoru »časovne diference«, v katerem se lahko izraža potujitev v vsej svoji razsežnosti, samo tam lahko uveljavi alegorija svoj jezik, svojo predstavo – ki pa je brezčasovna in nepredstavljiva. In ko so vsi ti označevalci pomensko napolnjeni, ostane alegorični subjektiviteti samo še praznina **med** znaki. Kot (navzven) odprta forma je lahko alegorija možnost za izraz mnogopomenskosti; kot (navznoter) zaprta forma pa alegorija sistematično izziva umetniški individuum. Njen pomen je tako hermetičen, negotov – ker nima v lastni predstavljenosti nobenega pravega mesta več. In kaj to pomeni za našo perspektivo estetike postmodernizma? Gotovo samo abstraktne Lyotardove teze ne zadoščajo, da bi alegorijo – kot avtentično formo predstavljenosti v postmodernej umetnosti – postavile na tisto mesto, ki ji v resnici pripada. Že sam modernizem je namreč začel z obliko alegorične obravnave: prav Baudelaire je s svojim radikalnim zavedanjem lastne poezije prvak med vsemi. Ampak pot, ki jo tukaj ubiramo, pelje samo naprej. V bistvu je tovrstna strategija ne–predstavljenosti in negotovosti temelj in vodilni motiv najnovejše umetniške kritike. Gre za sorazmeren odnos do zapletene in spravljive strukture vsakdanjega življenja. Prav zaradi tega je lahko zahodnonemški intelektuallec Botho Strauss v svoji knjigi **Paare, Passanten**, ki je zbirka pričevanj, aforizmov in eseiističnih fragmentov, pisal takšno alegorijo človeške realnosti:

»izgubljene moči praznih izrazov na obrazih so porazdeljene. Žveplena kislina je v zraku; kot so strupeni plini v daljni antiki izničevali marmorne obraze slovitih kipov, tako razkraja ta žveplena kislina kugo številnih fotografij, podobnic na televizijskem ekranu, blow–up reklamnih panojev, ki se spreminjajo v lošč nekega trenutka. Samo lošč? Vse, kar se nam zdi, vse, kar si zapomnimo – vse se je vrnilo: iskanje in vedenje, sanjarjenje in preračunljivost, dobrotljivost in pohlep. Ne gledamo in ne vidimo več.«

Prazni izrazi na obrazih, izgubljene moči: to so v umetnosti tiste moči, ki se vedno znova izgublajo; v sloviti produkciji video posnetkov, kugi fotografij – zdi se, da gre za nekakšno včerajšnjo avantgardo, ki kar naenkrat preseneča z učinkovitostjo svoje rafiniranosti. Tako se rojeva fantazmagorija novih tržni odnosov v umetnosti, ki temeljijo pač na izumljanju vedno novih »izmov«. Za te pa je značilno, da igrajo na karto silnih uspehov pri občinstvu. In prav zaradi tega je še vedno aktualen znameniti vzklik Maxa Ernsta iz leta 1929: »Umetnost greši – postaja moda!«

Seveda pa se ne moremo ukvarjati samo s povezavami med objektivnostjo avantgarde in postmodernizma. Če je bilo za modernizem značilno, da je poskušal prevarati občinstvo, kako da gre za vse prej kot populistično umetnost (samo nekaj primerov: monohronizem, tahizem, action–painting, konkretna poezija, her-

metična lirika in aleatorična glasba – za katere se zdi, da bi lahko pri njih šlo za modernizem, pa gre, v bistvu, samo za dolge sence, ki jih (še vedno) meče avantgardizem), pa bi za postmodernizem lahko rekli, kako se trudi prepričati to isto občinstvo, da gre dejansko za umetniški princip, ki ga lahko razume vsakdo. Peter Bürger v svoji *Theorie der Avantgarde* tako lahko trdi, da izvira njegov odpor do vseh postavantgard prav iz nezmožnosti (teh istih postavantgard), da bi postale »v istem času radikalno spremenjene«, kar da velja za avantgardo. Tu pa Bürger zgreši: Adornove teze o materializaciji umetnosti poskuša zvesti samo na avantgardo. In potem? Postavantgardistična paradigmatika forme obvisi v zraku – med »realistično« formo prejšnjih umetniških smeri in seveda avantgardističnim umetniškim principom. Tako so vse postavantgardistične umetniške smeri obsojene na konservativnost. Zato pa ne preseneča Bürgerjeva teza, da je treba »umetnost zapeljati nazaj v življenjsko prakso«, kajti le tako se lahko sprosti estetska sfera zamejenosti institucionalne umetnosti. Gre namreč za določen »stadij samokritike«. Estetski diskurz modernizma je zalomljen, njen negativni impulz pa je postal stvar zgodovine. To nam lahko postane takoj jasno ob veličastnih delih, kot je recimo *Ästhetik des Widerstands* Petra Weissa, ki se z modernizmom ukvarja samo še kot z nekim dejstvom, za katerega je značilno, da je modernizem »spomenik omajanosti« (Adorno), da je maska. Iz njegovih izvajanj tako lahko sledi restavracija poznega modernizma, ki pa je (v primerjavi s postmodernizmom) samo epigonizem brez pravih moči. Temeljne povezave forme in sujeta so pri poznem modernizmu samo še brezpredmetna konvencija; praznost in onemelost je to. Gre za produkte kulturne industrije, za katere je značilna afirmacija dihotomije med formo in vsebino. Walter Benjamin je fenomen baroka opisal tako zgledno, da ga lahko uporabimo tudi za opis postmodernizma. V svoji knjigi *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ugotavlja takole: »Tako ostajajo poleg emblemov in oblek (olimpijskega sveta – opomba Andreas Kilb) besede in imena pozabljeni, kot da gre samo za spominjanje na določene izvore le-teh pojmov. Premrlost oblike in odmišljenost samega pojma barok pa je značilna tudi za dosledne alegorične spremembe določenega Panteona – v svet magičnih kreatur le-tega.«

Premrlost oblike, odmišljenost samega pojma: tako kot barok, se tudi postmodernizem ukvarja z obravnavo mrtvih tem – pri tem pa seveda moramo upoštevati, da pri postmodernizmu ni več tudi tistega mogočnega momenta krščanske ideologije, ki je še tako značilen za barok. Oziroma, tovrstna transcendenca spominja na obliko univerzalne groze. Kdorkoli hoče namreč potegniti povezavo med postmodernizmom in zgodovinsko resničnostjo, se lahko znajde pred demonično abstrakcijo, ki domala čisto zracionalizirano naravo zvede zgolj na potencialno uničenje te-iste narave s pomočjo raznih super-orožij. Gotovo je **bomba** oblika tistega zgodovinskega modusa, o katerem (kot izvoru pojma) govori tudi Benjamin. Bomba opredeljuje pred- in po-zgodovino kot perspektivo negativne totalnosti. »Vse je popravljeno,« piše Botho Strauss v knjigi *Paare, Passanten*, »samo sam še ostaneš in razstreljene glave.(. . .) In vsak – pa naj počne karkoli – se pri zarisovanju lastnega kroga, pri doseganju lastnega cilja počuti, kot da je skrit pod nekakšnimi **velikimi možgani**, ki visijo nekje nad zemljo in računajo samo na to, da se bo utrgal atomski oblak.«

Apokaliptično zavedanje postmodernizma se spreminja v zgodovino kot zbir razbitin, usode in ruševin. Pri tem ne gre ne za formaliziran ratio gospodarsko-tehničnega modernizma ali digitalizirane vizije kulturne industrije, ne za centrifuge–slikami v kinematografih – gre za strategijo negotovosti, gre za odprt diskurz, gre za razmerje konstelacij in koncentracij. Gre pa tudi za reference na ne–predstavljalnost v polju znakovnega terorja. Alegorična obravnava pa omogoča odgovor prav na tovrstna tipološka razmerja med pomenom abstraktnega v realnosti in samo–abstraktnosti. Seveda tudi alegorija sama izhaja iz negacije, in to v svobodnem in parodičnem smislu. Proces boja proti slehernemu smislu, kakršnega je zganjal modernizem, pa je še vedno aktualen. Vse je lahko alegorija – pa čeprav se niti ne poglobljamo v to. Subjekt se tako naenkrat znajde v pokrajini, polni ruševin, v hermetičnem prostoru domišljije.

»Imam neko rafinirano, neverjetno in izjemno halucinacijo,« začenja neko svojo pripoved Giorgio Manganelli, katerega proza je tipičen primer proze nepredstavljalnosti, kjer se v obraz posmehuje strahu, čeprav ga ta strah zmaguje – in se potem le–ta posmehuje tudi njemu samemu. Nadaljuje pa takole: »V svoji bleščeči se hiši sem odložil še ostanek svojih las, odtise nog, ki so pripravljeni na vse, enega izmed neobstoječih prstov – ki so navajeni preganjati prah in se igrati z mizo. Samotna večerna malica je sedela nasproti stola, katerega praznost ni napolnjevala samo telesa, ki je sedel na njem, ampak še vse kaj drugega.« To je transcendenca nebes, za katere je dokazano, da so samo kulisa tega življenja in nič drugega. »Kot z drobnimi figuricami, tako sem napolnil nebesa z bogovi. Tam kjer so sama nasprotja – tam so.« Gre za Manganellijevo zbirko pripovednih fragmentov (ali tudi pripovedi) **Prihodnjim bogovom**, oziroma, za pripoved Simulacije. Pri Manganelliju se najlepše kaže prav tisto, kar je Adorno zapisal na Kafka: »likvidacija sanj s pomočjo njenih lastnih vsakdanjosti.« Namreč, tudi Manganellijeve inscenacije nimajo nobene šibke točke, pomeni so tako izraziti, da lahko pač velja (ponovno) Adornova teza za Kafka tudi za Manganellija: »morda uspe vsemu biti tableau.« Manganelli je pripeljal Kafkov proces boja proti mitom do skrajnosti, pri Kafki je mitsko ozadje (recimo Gracchus ali Pozejdon) še smrtno, pri Manganelliju pa ga sploh ni več. Pravi namreč takole: »Ta bog lahko počne kar hoče, prodaja ali zamenjuje železniške postaje in postaje za menjavo kamel. Ali pozablja.« Gre za izrazito znakovno nabitost Jaza, ki se zanima samo za izumitev določenih razmerij: »Tako se sprašujem, če sploh se, če nisem samo čigava halucinacija – v tem trenutku pač ne vem, če gre še za kaj drugega.«

Tako je ta kratek pogled na postmodernizem gotovo pustil vtis, da gre samo za radikalni modernizem. Ampak ne, to bi pomenilo, da gre za antitezo modernizma – postmodernizem pa je samo logična konsekvence modernizma. Težnja k realizmu, reprezentaciji, podobi, k resnosti, abstrakciji namesto informaciji – **alegoriji namesto narrativu**; gotovo dolguje postmodernizem veliko radikalnemu modernizmu, kakšnega Becketta ali Celana, kar pa je že Adorno označil kot »konec–fenomena«. Seveda pa bi postmodernizem kot zgolj premagovanje modernizma – pomenil paradoks, kajti tako bi postmodernizem ostajal samo modernizem s silnim vplivom negativnih impulzov. Gre tudi za formalno paradigmatico, za določeno časovno dimenzijo, ki se spreminja (nujno) v prostorsko strukturo.

Tako se zgodovina, če lahko uporabim Benjaminov izraz, sprehaja po prizorišču. Svobodna menjava vlog forme in vsebine postane tako kvazi-ontična. Alegorična obravnava je eklektična toliko, kolikor se trudi na novo organizirati vrednotenje, in avtentična toliko, kolikor v bistvu potuji določeni topos. Mitski izvori postmodernizma pojmujejo figuro kot šifro, alegorija se spremeni v tujost. Lahko se reče, da gre za persiflažo. Kaj je potem **tista** forma v poznem modernizmu, ki bi naj razjasnila zatemnjeni sijaj samega modernizma? Realistični roman gotovo ne. Za postmodernizem pa je značilno, da gre za zavestni mimezis forme – ki je ob koncu avantgard pomenil črno usodo za estetsko teorijo. Če pa razumemo postmodernizem tako, nam postmodernizem nikakor ne more biti konec umetnosti, ampak prej posebna možnost zanjo.

Prevedel in priredil: Tadej Zupančič

Heinz Paetzold

Simptomi postmodernizma in dialektika modernizma*

V pričujočem predavanju (oziroma eseju) o postmodernizmu ali postmoderni želim izhajati iz dveh temeljnih izhodišč tovrstnega razmišljanja: najprej gre za opis samega fenomena, imenovanega postmodernizem; potem pa tudi za pretres določenih tez o postmodernizmu, ki jih danes širijo teoretiki le-tega, gre pa tudi za izpeljavo teze, da so v bistvu že sami simptomi postmodernizma temelj postmodernistične perspektive. Na koncu pa bom skušal pokazati, kako gre tudi v primeru postmodernizma samo za izpeljavo dialektične teorije modernizma – če postmodernizma že ne moremo ločiti od modernizma, pa nam ga modernizem lahko pomaga vsaj razumeti.

Katere simptome našega kulturnega vsakdanjika lahko imamo za specifično postmodernistične? Najprej je to zanesljivo določena »oddaljenost« od (slovitih) avantgardističnih potencialov umetnosti. Pri tej tezi se lahko – sicer precej svobodno – še vedno oprem na knjigo Petra Bürgerja *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt, 1974). Če sledimo Bürgerju, potem se moramo nujno ustaviti pri že kar slovitih razkolih v avantgardističnih gibanjih. Umetniška avantgarda se je namreč prva začela ukvarjati s problemom morebitne odprave umetnosti; kaj takega se v prejšnjih umetnostno-zgodovinskih obdobjih ni moglo zgoditi. Na prelomu stoletij so (v času gibanja esteticizma in simbolizma) hoteli uporabiti že razvite umetniške produktivne sile za rekonstrukcijo določene življenjske prakse. To je bil tudi napad na (takrat še) dovolj zanimive – klasično novoveške – teze o avtonomnem statusu umetnosti. Ta napad je bil oblikovan kot dovolj svoboden obračun z znamenitimi tezami o avtonomnosti umetniške izpovedne moči (umetnost bi naj torej izhajala sama iz sebe) – vse to pa v imenu družbene in politične obnove – tako pa ta avtonomnost dobiva že čisto revolucionarne razsežnosti. Konstruktivizem, De Stijl, nadrealizem in futurizem so bili umetniški meti (kock), ki so hoteli premostiti veliko odmaknjenost umetnosti od vsakdanjega življenja. Pri nadrealizmu – in tudi skupini *Cobra* – je šlo, recimo, za to, da se je koncipiralo umetniško in (določeno) revolucionarno prakso. Tako je pri skupini *Cobra* prišlo do na-

* Pričujoči esej je bil prebran na mednarodnem simpoziju o postmodernizmu, ki je bil marca 1986 v Zagrebu. Preveden je s prijaznim dovoljenjem avtorja. (op. prevajalca).

slednjih tez: »Govorici slike predstavlja vzor drugače družbena, k drugi strani orientirana stigmatizirana domišljija 'primitivnežev', otrok in 'duševno bolnih', zaradi česar lahko umetniško delo seveda izgubi podpis skrajno specialistične dejavnosti. Prav zaradi tega postane tudi muzej – kot kraj predstavljanja umetnosti – izredno vprašljivo.« (Prim. Cobra 1948 – 1951. Razstavni katalog. Kunstverein Hamburg, 1982. Uredil Uwe M. Schneede). Tako slovo od meščanskih umetniških »individuov« pomeni tudi vzpostavitev nove, kolektivne umetniške prakse. Kot simptom postmodernizma lahko imamo prav tovrstno odmaknjenost od teh (prej naštetih) prizadevanj. Umetniška načela sodobnih umetnikov sicer lahko tudi štejemo za protimeščanska, in tudi umetniki so lahko organizirani v skupine. Lep zgled za to je skupina Neue Wilden. Od avantgardističnih skupin umetnikov pa jih loči prav to, da nimajo občutka za sprožitev impulza za preoblikovanje družbe. Vedno znova tako ostajajo pri ukvarjanju z najbolj zrevoltirano umetniško strujo – ekspresionizmom – v zgodnjem dvajsetem stoletju. Rečeno z Baudrillardom: Nova divjost simulira ekspresionizem – čeprav so izgubili upanje, da bi se lahko zgodil prevrat in da bi nastale s tem spremembe v družbeni praksi. Zaradi tega pa je (od te točke občutne skepse) samo še korak posameznih umetnikov do raznih opozicijskih gibanj, tako, recimo, Salomeja k homoseksualcem, Elvire Bachmann k feminističnemu gibanju. Jörga Immendorfa k politični levici. Seveda pa je več kot vprašljivo, če tovrstna dejavnost resnično artikulira samo čiste umetniške produktivne sile.

Simptome postmodernizma pa lahko nedvomno najdemo pri novejši arhitekturi. Charles Jencks tako utemelji postmodernistično arhitekturo kot izraz posebne arhitekturne govornice forme (prim. Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition. 2. izdaja 1980), kjer pa gre tudi za obliko določene dvojnega kodiranja. Prvi kod je kod popularnih predstav o arhitekturi in gradbeništvu v celoti – ki jih lahko razumemo tako zgodovinsko receptivno kot tudi kontekstualno (torej: »trdo stoječe na tleh«). Prav tako pa je za postmodernistično arhitekturo značilna posebna oblika ironične potujitve, zaradi česar je – po Jencksu – postmodernistična arhitektura predvsem eklektična. Postmodernizem kot radikalni eklekticizem. Gotovo. Paradni zgled za to pa so zgradbe, ki so jih zgradili po načrtih Hansa Holleina in Charlesa Moora. Heinrich Klotz pa postmodernistične arhitekture ne razume kot nadaljevanja samo modernističnih principov (oziroma izpeljavo le-teh) v arhitekturi (prim. Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980. 2. izdaja. Braunschweig/Wiesbaden, 1985), kajti historizirani pathos na eni in uvajanje fikcionalnih in »naravnih« elementov na drugi strani – vse to je samo (že dolgo pričakovani) prelom s funkcionalizmom modernistične arhitekture. Postmodernistične zgradbe ne ponujajo nikakršnega drugega užitka – kot zgolj estetskega; še ta pa je vzdražen samo zaradi forme. In zaradi ničesar drugega. Zato Jencks lahko trdi, da gre pri postmodernističnih zgradbah za preračunljivo oblikovanje tržne vrednosti same zgradbe in okolja, v katero so postavljene. In tudi zaradi tega gre za vzdraženost zaradi forme.

Sicer pa se zdi, da je tipično, da se postmodernistična arhitektura razlikuje od arhitekture pionirjev modernizma – recimo, Walterja Gropiusa, Miesa van der Roheja, Alvarja Aalta in Le Corbusiera – prav po izraziti težnji, da bi ponovno po-

stala temelj za obnovljeno kulturo in da bi jo ponovno razumeli kot izrazito socialni projekt. Precej arhitektov je, ki jih imajo za postmodernistične, čeprav so bili nekoč modernistični (Peter Eisenmann, Michale Graves, Richard Meier in Oswald Mathias Ungerer, pa tudi italijanski racionalisti Mario Botta, Giorgio Grassi in Paolo Rossi), ki pa uporabljajo to formalno govornico postmodernizma zgolj kot možnost citata ali pretiravanja – brez prejšnjih funkcionalističnih zahtev.

Kot simptom posmodernizma pa lahko vzamem tudi že kar slovito paradigmat-skost distance do racionalnosti. Pri tem ne gre samo za kritiko scientizma (torej pozitivistično obarvane pozicije absolutiziranja znanstvene racionalnosti), ampak za tezo – če rečemo z Andornom in Horkheimerjem, Foucaultom in celo s Heideggrom – da je potem, ko se je že ustvaril določen kontinuum razvoja tehnike, scientizem samo še racionalizem gospodstva nad človekovo notranjo in zunanjo naravo. To gospodstvo se izkazuje kot izrazito afektivno, saj se vedno znova zgroža nad (ne)predstavami o psihični in socialni normalnosti. Tako so se tudi feministično usmerjene filozofinje – kot recimo Luce Irigaray ali Elisabeth Lenk – v bistvu zaman trudile dokazati, kako da ni nobene prave razlike med moško racionalnostjo in politično represijo. Podrobne študije o razvojnih procesih novejših civilizacij (Elias, Bataille, Baudrillard) pa so obenem pokazale, da se kondicioniranje novoveškega človeka sprošča samo s pomočjo nadzora afektov, torej s kolonizacijo človekove notranje narave. Pri Duerrju pa se ta, dejansko potujeni odnos etnolog – človek spremeni v obče ocenjevanje iracionalno pomembnih in obenem »izgnanih« form psihognomičnih, magičnih in mitskih zaznav. Z dopolnjevanjem Foucaultovih tez pa sta Lyotard in Deleuze tako lahko nujno povezala intelektualce z določeno željo po oblasti. Do oblasti bodo intelektualci prišli samo tako, da se bodo zanjo borili (prim. Gilles Deleuze/Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Berlin 1977. Jean François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*. Wien 1985; isti: *Das Patchwork Minderheiten*. Berlin 1977; isti: *Apathie in der Theorie*. Berlin 1979). Že od prvih tovrstnih razjasnitev novoveškega mišljenja, za katero je značilna težnja po univerzalni emancipaciji človeštva, pa je jasno, da gre za otožno in evrocetrično gledanje na stvari.

Končno pa gre pri simptomih postmodernizma za lomljenje nevidnih mej med znanostjo in mitologijo, umetnostjo in znanostjo – pa tudi med retoriko in poetiko ter filozofijo in retoriko. Če mislimo z Nietzschejem, potem nam gre za estetsko izpopolnitev in dokončanje sveta. Afektivna moč retorike – v nasprotju z že od Aristotela zaznamovano retoriko v znaku logike – se znova veča in tudi vedno bolj uveljavljena postaja (prim. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M 1981. ali: Karl Heinz Bohrer, urednik: *Mythos und Moderne*. Frankfurt/M 1983). Slovo umetniških avantgard pa ima (če sploh lahko govorimo o tem!) podobno vlogo, kot ga ima slovo revolucionarnih partij kot avantgard. Že Herbert Marcuse je opozoril na določene notranje–marksistične diskusije o revolucionarnemu subjektu zahodne industrijske družbe. Ta revolucionarni subjekt se v znamenju postmodernizma tako skrajno zradikalizira, da postane že samo izpostavitev tega problema (revolucionarnega subjekta) – vprašljiva. In tako lahko celo Lyotard mirno sugerira, da je pravica do resnično izpostavljenega Subjekta (Grosssubjekt), kakršen se ponuja pravičnostni liniji množic – pač samo še ena izmed novejših farovskih prevar (prim. Lyotard:

Grabmal; Patchwork. tudi Gerard Raulet: *From Modernity as One-Way Street to Postmodernity as Dead End*, v: *New German Critique*, št. 33, 1984; v isti številki pa glej o simptomatiki postmodernizma: Andreas Huyssen: *Mapping the Postmodern*).

II

In kako lahko simptome postmodernizma teoretično opredelimo?

Pri tem lahko izhajamo iz dveh izhodišč; prvo je gotovo razmišljanje o postmodernistični arhitekturi (o čemer sem že nekoliko govoril), drugo izhodišče pa je razpravljanje o Lyotardovih vizijah postmodernistične estetike (v celoti).

Po Jencksu in Klotzu pomeni postmodernistična arhitektura apriorno zavračanje funkcionalistične (torej modernistične) arhitekture. Trdita pa, da se zdajšnji »mednarodni stil« postmodernistične arhitekture uveljavlja predvsem kot mogoča obnova arhitekturnega obraza velikih mest. Velikih mest. Teoretiki postmodernizma (to pomeni: propagandisti le-tega) tu zgrešijo, saj postmodernizem zvedejo samo na problem velikih mest. Pri tem pride – seveda – do silno poenostavljenih predstav o arhitekturi (kot procesu) sami. Kulturni antropologi, kot recimo Lewis Mumford (*Die Stadt. Geschichte und Ausblick*. 2 knjigi. 2. izdaja, München 1980; prva izšla 1961) s svojih izhodišč in tudi Heide Berndt (*Die Natur der Stadt*. Frankfurt/M 1978) ter Alfred Lorenzer in Klaus Horn (H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn: *Architektur als Ideologie*. Frankfurt/M 1986), ki pa izhajajo iz svojih stališč – imajo gotovo prav, ko trdijo (torej se strinjajo), da je treba obravnavati problem gradnje mest kar najbolj interdisciplinarno. Življenje v mestu je natanko določena shema kar najbolj kompleksne obravnave; shema, v kateri se estetske, psihomotorične, afektivne, socialne – krajše: vse komponente mestnega življenja – zlivajo v eno samo shemo, po katerih mestni človek pač mora živeti. Namreč, avantgarda je razumela gradnjo (in arhitekturo) kot obliko socialne prakse – v Nemčiji sta se s tem ukvarjala predvsem Hannes Meyer in Ferdinand Kramer, ki sta interpretirala oblikovanje in arhitekturo predvsem kot socialno-refleksivno in reformistično dejavnost. Pri projektih, ki sta jih predstavila, sta hotela izrabiti »bistvene posebnosti mejnih vrednosti« življenja (prim. Michael Müller: *Architektur und Avantgarde. Ein vergessenes Projekt der Moderne?* Frankfurt/M 1984). Oblikovanje jima je pomenilo prehod k »izoblikovanju življenjske realnosti«. To pa se – realno gledano – lahko uresniči zelo redko. Pionirjem modernizma je zato šlo predvsem za »spodobno treznost«, kot temu pravi Benjamin. Na splošno se je arhitekturo in design takrat lahko zvedlo samo na praktično obdelavo predmetov, ki so bili tako optično kot tudi haptično in taktilno dokaj nerazumljeni. Formalna govornica je bila tako seveda onkraj idealističnih povičevanj (kot se je dogajalo v času simbolizma in poskusa s historizirano ornamentiko). Z eno besedo: pionirji Nove gradnje so situirali arhitekturo in oblikovanje kot preplet arhitekture s socialno prakso vsakodnevnega življenja. Drugače pa se je avantgarda zavedala, da bo arhitektura prej ali slej postala zavezana gradnji mest. Prav zaradi tega so Mitscherlich in drugi kritizirali Le Corbusierjevo maksimo, ki ga je vodila pri projektiranju njegovih mest: češ da je treba življenjski proces (ki ga sestavljajo stanovalne, delovne in prostočasovne komponente) strogo ločiti. Namreč, tudi pri najprominentnejših postmodernističnih ar-

hitektih lahko opazimo podobne teze, kar pa samo dokazuje, da so slabo dojeli temeljne razlike med samo arhitekturo in arhitekturo mesta. Charles Moore je tako predstavil sicer zanimivo partikularno optično kulisno arhitekturo, ki pa jo lahko, v bistvu, zgrabimo samo »od zunaj«, saj gre za zgolj estetsko vizijo arhitekture.

International style 50. in 60. let je bil bolj ali manj (kot nasledek avantgardističnih arhitekturnih principov) samo skupna igra neokapitalistične »politike tal« (Bodenpolitik), ki se je ukvarjala s izrazitim tehnicističnim izpopolnjevanjem preračunljivih računov, ki jih je imel kapitalizem z »abstraktno arhitekturo« avantgardistov. Tako se je tudi pozni Bauhaus, ki v ZDA ni imel takšne socialne podlage kot v Nemčiji, spremenil v inštitucijo Miesa van der Roheja, ki je svojo formalno govorico (torej pozno formalno govorico Bauhausa) spremenil v govorico tehnoidega gigantizma, ki ga zdajšnji postmodernisti lahko upravičeno kritizirajo. Pri tem pa je treba dodati, da je predvsem Walter Gropius v svojih poznih letih že kritiziral podobna prizadevanja. Že sami klasiki modernistične arhitekture – predvsem Julius Posener – so v svojih izvajanjih pokazali, da ni mogoča nikakršna simplificirana verzija doslednje funkcionalistične arhitekture. V prid ideje o dialektiki moderne pa je tudi dejstvo, da se je v Zvezni republiki Nemčiji predvsem v zadnjih časih obnovilo zanimanje za Bauhaus, za ideje in teze, ki so se oblikovale v tej šoli modernistične arhitekture. Še največ je za to naredila Visoka šola za oblikovanje v Ulmu; design se mora namreč nujno ukvarjati (poleg, seveda, praktičnih komponent) predvsem z estetsko podobo oblikovanega predmeta – kar so učili že v Bauhausu – kar pomeni, da oblikovani predmet ni samo sebi v namen (prim. Herbert Malecki: Produktgestaltung oder Was braucht der Mensch? v: Spielräume. Aufsätze zur ästhetischen Aktion. Frankfurt/M 1969; ali Gert Selle: Ideologie und Utopie des Design. Köln 1973; oziroma Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur. Köln 1978.)

Nekdanji predavatelj v Ulmu, Maldonado, pa je že na začetku prejšnjega desetletja opozoril (tudi na ekološko projekcijo modernih arhitekturnih tendenc. Pri tem je moral nujno obravnavati in revidirati fetišistično obsesijo s tehniko, kakršno je zganjal Mies van der Rohe. V bistvu gre za socialno emancipacijo prakse gradnje okolja, ki temelji na Gramscijevem razločevanju politične in civilne družbe, to je, opredeljevanju vsakodnevne življenjske prakse kot življenja »čisto na dnu« (prim. Tomas Maldonado: Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens in Spätkapitalismus. Reinbek bei Hamburg 1972).

Z Maldonadom se naše argumentiranje lahko konča. Gradnjo (in arhitekturo v celoti) moramo razumeti kot vsakodnevno opravljanje določenih nalog. To pa se (nujno) sklada s tezami izrazito fenomenološko usmerjenih mislecev, kot so Bachelard, Merleau-Ponty, Heidegger, pa tudi Benjamin ali Bloch. Gradnja je način, kako »na novo iznajti« svet. Pri tem pa gre tudi za opredelitev odnosa med mestom in njegovim širšim okoljem. Srečo (in zadovoljstvo) lahko prinaša arhitektura samo pod pogojem, da se vedno znova upoštevajo vse komponente, zaradi katerih je lahko stanovanjski objekt »arhitekturna modernost«. Pri tem gre za formo, material in funkcionalnost. Najlepši zgled za to sta nizozemski mesti Zwolle in Delft ter amsterdamska stanovanjska četrt Bickerseiland. Najpomem-

bnejše je najti pravo povezavo in tudi razmerje med arhitekti in prihodnjimi stanovenci načrtovanih sosesk. Nove oblike skupnega življenja, za katere je pogoj tudi uporaba naravnih materialov v gradbeništvu (les; obilo zelenja v »divjih vrtovih«) (prim. Ulla Schreiber: Modelle für humanes Wohnen. Moderne Stadtarchitektur in den Niederlanden. Köln 1982). Sam pa si predstavljam moderno arhitekturo kot strukturo plasti, ki jo vedno znova uravnava človek. Gre za »k življenju orientirano naravo« (po Plessnerju) z določeno motoriko, ki je izjemno (človeško) stara in je v »preračunanih« mestih podiaga za vse mogoče frustracije. Mesto je polivalentni življenjski prostor: s »tihimi področji«, s cestami (ki povezujejo in ločujejo), z okoljem, ki mora omogočati afektivno identifikacijo človeka z njim. Gre pa tudi za arhitekturno definicijo mesta. Mesto je oblika življenjskega procesa, ki ga narava (okolje) obdaja; ta odsotnost okolja v samem mestu pa ga tudi označuje (o novih formah, ki se razvijajo v gradbeništvu, izčrpno poroča Horst Schmidt-Brümmer: Alternative Architektur. Köln 1983).

Teoretiki postmodernizma – motivirani zaradi slovesa od avantgard – mešajo namreč vse po vrsti. Baročno kulisno arhitekturo Holleina in Charlesa Moora, Venturijevo populistično arhitekturo, pa tudi participatorično, urbanistično arhitekturo Erskina, Leya, bratov Krier, Krolla, skupine ARAU, Hertzbergerja in drugih. Potegniti pa moramo črto ločnico. Kot je optično vidno polje zaverovano v enostransko vrednotenje postmodernističnih arhitektov kot suverenih umetnikov reetabliranih arhitekturnih smeri (Hollein in Moore), tako se zmeraj znova lahko sprašujemo o cilju prakse urbane arhitekture. Ta namreč temeljito koreni v avantgardistični modernistični arhitekturi – in tako najlepše konkretizira te-iste tendence v arhitekturi (kar dokazuje sloviti Bauhaus): najti novo **prevleko** za človeško »naturu potreb« in novo prevleko za mesto kot vsakodnevni življenjski prostor. Namesto kulisne arhitekturne pa se pojavljajo emancipatorične modernistične arhitekture – Klotz jih nima zaman za naslednike Schinkelove šole arhitekture – ki temeljijo na emancipaciji in ekološki zasnovi arhitekture, ki tako postane **teza** za idealni modernizem. Kar se torej arhitekture tiče, stojijo moji argumenti na strani modernizma. Ali drugače: dialektika modernizma nastopa proti slovesu od le-tega (prim. tudi Albrecht Wellmer: Kunst und Industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, v: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt/M 1985. Prim. tudi nerazumljivo in nevzdržno polemiko proti populistični in ekologistični arhitekturi, ki jo je začel Jürgen Habermas: Moderne und Postmoderne Architektur, v: Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V. Frankfurt/M 1985).

III

Pri obravnavanju druge strategije postmodernizma – teorije, ki jo uvaja Jean-François Lyotard – moramo nujno narediti korak naprej, saj so vse teorije, ki jih Lyotard združuje v svojo – v bistvu že prav dobro znane. Že sam Lyotard namreč ločuje postmodernizem »uspavanosti« od drugega, pravega, avtentičnega postmodernizma (J.-F. Lyotard in drugi: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985. Prim. tudi : Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern? v

Tumult 4, 1982). Tudi Lyotard zagovarja (Jencksovo) tezo, da je »radikalni eklekticism« dediščina, ki so jo zapustile avantgarde. Prav zaradi tega daje »uspavani postmodernizem« pravo ceno eksperimentalnemu pathosu avantgard. To velja za arhitekturo, pa tudi za druge umetnosti. Če gre za upodabljačo umetnosti, potem si tudi Lyotard prizadeva, da bi se priznalo **določene** zasluge avantgardam. Avtentična umetnost namreč ne more imeti nobenega pravega opornega stebra (politike) – če bi se to namreč zgodilo, bi se njihov eksperimentalni, na znotraj raziskujoči karakter porušil, saj tudi sama umetnost ne korenini v ekonomiji. Zdaj pa gre za določen novum, saj se tudi umetnost podreja vedno večji konjunkturi na trgu (umetnosti) (prim. Was ist Postmodern?). To velja za vse vrste umetnosti (prim. Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, v: Merkur, 1984). V bistvu se umetniško delo – kot pravilno ugotavlja Lyotard – nikakor ne sme »potegniti« iz **konteksta** (ambienta akademij, salonov, galerij in institucionaliziranih umetniških kritik (prim. Das Erhabene). Kontekst normira vrednotenje. Oblikuje okus. Okus pa je (kot pravi Lyotard s Kantom) regulirana instanca, ki »prijemlje« na določen (poseben) način. Lepo.

Vprašanje estetike modernizma pa se ne ukvarja z Lepoto.

Modernistična in postmodernistična umetnost, to pomeni, umetnost od časov Moneta in Cezanna sem, pa si predvsem prizadeva odgovoriti na vprašanje, kaj sploh dela **umetnost za umetnost** (prim. Was ist Postmodern?). Ta teza, ki nam je znana že iz del drugih vodilnih estetikov – Adorna, Arhurja Dantoja in Nelsona Goodmana -- pa seveda ni zgolj (nedvoumno) prigradnja narave. Najprej moramo rekonstruirati določeno diskurzivno zvezo, ki se v bistvu vedno znova obnavlja. Gre za analitično izpeljavo dveh Lyotardovih diskurzov: prvi pelje **preko** libidinalne ekonomije, drugi pa se osredotoča na koncept Vzvišenosti. Najprej o diskurzu libidinalne ekonomije: gre za maniro poantiranega združevanja najnovejših vrednotenj psihoanalize (Lacan, Deleuze in drugi), kjer Lyotard potegne metodično paralelo med Marxovo (politično) in Freudovo (libidinalno) ekonomijo. Če rečemo z Marxom, potem je struktura meščanske družbe »prozorna« – približno tako, kot tudi **delo** (kot oblika) izhaja iz nekega določenega »abstraktnega dela«. Prav zaradi tega moramo kapitalizem razumeti kot **polimofren proces spreminjanja energije** (Energiewandlungsprozess), ki funkcionira kot dejanski, univerzalni menjalni proces s specifičnimi (političnimi) gospostvenimi strukturami (prim. Lyotard: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin 1982). Moderno (modernistično) abstraktno slikarstvo imamo tako lahko za rezervoar polimorfne libidinozne energije. Iz te, vedno-vračajoče se zgodovine sodobnega slikarstva, lahko razberemo (in lažje razumemo) glavne etape v razvoju modernega slikarstva. Slikarstvo je tisti prostor, kjer so na delu (še vedno) specifični umetniški dispozitivi. S tem se namreč vpisovanje energetskih procesov zaveže posebnim formalnim pravilom. V slikah (torej: konceptih teh slik) tako najdemo posebno ekonomsko in politično (časovno) razsežnost, ki korespondira kondicioniranje libidinozne energije.

Podobno ugotavlja tudi Michel Foucault v knjigi Die Ordnung der Dinge (v izvirniku: Les mots et les choses. – op. prev.), kjer je predstavljena posebna periodizacija novoveške zgodovine – in od koder je Lyotard prevzel formulacijo klasične modalnosti slikovnega vpisa v prostor. Reprezentativno pa je ta vpis v prostor

političen – to je izomorfen, z oblastniškimi strukturami. Ta, že v renesansi institucionalizirana slikarska forma, je, v bistvu, samo neka vrsta implicirane metafizike v stilu (renesančne) »omare s kukalom«; ta forma pomeni kanalizirano libidinozno energijo na način, ko še vedno obstaja določen kontinuum odnosa med sliko in njenim opazovalcem (gledalcem, konzumentom). Ampak: gledalec je samo sokrivec pri zločinih oblastniških struktur. Shema predstavljanja se tako podredi geometriji, ki je samo sistem perspektiv. Pomembna je okoliščina, da kanaliziranje energije v bistvu pomeni »odgrinjanje tančice«. Tako slika predstavlja (in sprošča) posebno notranjo napetost, ki je shema – in kot shema neprepoznava (prim. *Affirmative Aesthetic*). Lyotard je tako pravilno pokazal na strukturne povezave (shematske) organiziranosti slike reprezentativnega, torej »realističnega«, »podobarskega« tipa politične moči. Meščanska družba v umetnosti najde posebne, nove organe za gospostveno vzpostavljen »pogled na stvari«.

Modernistično slikarstvo se tako spremeni v **veljavnost** izjemnega slikarskega dispozitiva, ki temelji na sukcesivni odvezi umetnosti od povezanosti s politično (oblastveno) močjo. Gre za kanaliziranje te moči kot oblike restriktivne zaježitve vseh oblik mišljenja. Tako gre pri Cézannovih slikah za ponovno vzpostavljanje posebnih »prostorskih projekcij«, kjer gre za to, da se perspektivnostna reprezentacija pokaže samo kot okolje »barvnih ploskev«. To pa nam je – mimogrede – znano še iz renesanse. Na koncu vseh koncev pa pride na vrsto tudi reprezentacijska funkcija osvobodjene umetnosti, ki jo v novejšem času označuje predvsem osvoboditev poliformne perverzne libidinozne energije, ki jo je že Freud označil za perverzno. Pri tovrstnem označevanju pa je Lyotard manj uspešen: za tipičen primer vzame pop-art. Pri pop-artu naj bi šlo za libidinozno osvoboditev kot shemo za osvoboditev izpod subordinacije forme gospostva. Ko vse povežemo, pa dobimo Lyotardov drugi diskurz, diskurz estetike Vzvišenosti. Gre za uporabo Burkovih in Kantovih tez (prim. *Das Erhabene*), iz katerih Lyotard izpelje pojem Vzvišenega kot oblike dvorezne afekcije, ki ne sme vsebovati nobene nezaželjene komponente. To se rezultira tako, da se bistvena reprezentativna moč umetnosti prižene do same meje. Ali če rečemo kompleksno kantovsko: idej ne smemo pokazati, ideje moramo misliti. občutek Vzvišenosti, ki na način reprezentacije nepredstavljalivosti dokazuje, da se lahko prvi pogoj umetniške produkcije (ki je v bistvu faktura) spremeni v samo temo slike, ta občutek Vzvišenosti je temelj sodobne, subverzivne, gospostva rušeče, osvobodjene umetnosti. To velja tako za modernizem kot za postmodernizem.

Pravemu postmodernizmu gre natanko za to, za to dvojnost predstavljalivosti in nepredstavljalivosti v mišljenju, kjer se melahoničnost ali nostalgичnost spreminja v določeno formalno komponento, ki pa, v bistvu, niti ni pomembna. Adorno je imel to za »pomirjevalno funkcijo«, Bloch pa je izpeljal določeno »utopično funkcijo« umetnosti: forma kot garant in znanilka nedvoumne sinteze v sodobni družbi. Po Lyotardu je to še vedno modernistično gledanje na umetnost, čeprav iz njega izhaja postmodernizem.

Tukaj bi lahko sledila določena opazka: takšno skeptično obravnavanje umetnosti ostaja vedno znova spekulativno in tudi omejeno na kontemplacijo. Ali drugače, če že kličemo k akciji, imejmo za to akcijo vsaj teoretske osnove.

Vrnimo se nazaj. Postmodernistični umetnik se tako ne ukvarja več s konvencional-

no formalizacijo, to formalizacijo osvobodi – kot to delajo filozofi – prav tako mora tudi postmodernistični umetnik svoj »izraz« najti sam. Prav to pa Lyotardove teze povezuje s Heideggrovimi tezami o **prijetljaju** (prim. Das Erhabene, in Was ist Postmodern?), kjer je prijetljaj označen za poseben dogodek biti, ki je s pomočjo tradicije utemeljen v institucijah. Ali, kakor pravi Lyotard (prim. Das Erhabene): »To, da je to (tu in zdaj) slika in prav nič drugega, to je Vzvišenost. Zbeganost inteligence, ki vedno znova išče novo oprijemališče in dejansko razorožitev, novo priznanje, ki pa ga ta prijetljaj slikarstva ne omejuje, oziroma ga ne moremo predvideti; njeno golost postavi proti **dogodku**, ki varstvo vseh prehitvajočih »pred« vedno znova brani in se zanje bori, vsem ilustracijam, vsem komentarjem postavlja varstvo pred mogočimi pogledi pod ščitom pravega **Now**, to je **rigueur** nekega predvarstva, to je avantgarda.« Vse to pelje k intenziviranju biti, čeprav postavlja Lyotard prijetljaj v drugačen kontekst, saj gre pri njem za zvrst, za razpravljanje o načinu. Prijetljaj umetnosti zaradi tega frustrira ljubitelje umetnosti, saj se tovrstno vsemogočo primerjanje rezultira kot kazanje s prstom na razdvojen okus prav teh ljubiteljev umetnosti. Umetnost tako vedno znova dokazuje svojo subverzivno moč.

IV

Najprej moram povedati, da so mi Lyotardove teze o postmodernizmu blizu, saj gre za novo perspektivo obnove filozofske misli – prav s pomočjo konsekventnih izigravanj estetskega »trenutka«. Umetnost in filozofija se koincidira samo pod aspektom obnove mogočih pravil, ki na tem polju (umetnosti in filozofije) veljajo (prim. Grambal). To pa je bilo vprašanje že za Adorna in Heideggra. In ko Lyotard uporabi za postmodernizem koncept Vzvišenosti, potem uporabi – kot Adorno – posebno govorico tradicije. Svobodno, neobremenjeno, vse se spremeni v čisto nove konstelacije samih pojmov filozofije in umetnosti.

Gre namreč za to, da se modernistična in postmodernistična umetnost (po Lyotardu) na novo opredeli (procesualno generira). Pri klasičnem in tudi pri novejšem modernističnem slikarstvu gre za koncepcijo **čistega barvnega slikarstva**, kjer se energija barv spremeni v igro le-teh. Seveda pa je težko slediti Lyotardovi tezi, da avantgardistična umetnost ne more spadati v koncept estetike Vzvišenosti. Prav ima, ko trdi, da se estetiki modernizma niso ukvarjali z (klasično) Lepim – čeprav to sploh ni bistvo modernistične umetnosti. Nelson Goodman je tako lepo eksemplificiral moderno umetnost kot eno izmed denotativnih referenc, kot samorefleksivno semiotično relacijo (prim. Goodman: Sprache der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M 1973; isti: Ways of worldmaking. Indianapolis 1978). Eksemplificirana znakovna relacija teži k temu, da se vzpostavi določena posebnost (v smislu samorazumevanja), ki pomaga tolmačiti vse druge posebnosti. Vzorec na tapeti eksemplificira samo tapeto. Lyotard bi moral tako eksemplifikacijo razumeti kot semiotično komponento, kot se tudi ideje (kantovsko rečeno) razlagajo v smislu (in območju) reference objekta. Lyotard namreč poskuša rešiti umetnost. Klasičnim avantgardam gre za spremenljivost topike umetnosti v socialnem okolju. Novo vzpostavljeno družbo skozi estetsko osmišljeno prakso. Tako je, recimo, za Josepha Beuysa umetnost forma »socialne pla-

stike».

Sam bi postmodernizem opredelil kot določeno oddaljenost od avantgard. Lyotard ostaja kljub svojemu sklicevanju na avantgarde teoretik postmodernizma, saj to slovo od avantgard pojmuje kot socialno-revolucionarne impulze. Revolucionarna vsebina klasičnih avantgard tako doživlja posebno vrsto reforme. Z eno besedo: modaliteta geneze (umetniških) del, topika umetnosti v družbi – se osredotoča na avantgardistične (revolucionarne) impulze, seveda čisto na poseben, nov in osvobojen način.

V

Tako imamo temelj dialektične teorije modernizma v roki. Moja teza je, da moramo upoštevati imanentno-kritično rekonstrukcijo filozofskega »diskurza modernizma«. Habermas in Wellmer opozarjata na določeno normativno osnovo za modernistično konstitutivne razlage pojava modernizma, ki temelji na posebni absorpcijski in spremenljivostni moči scientističnega, moralno-političnega pa tudi estetskega diskurza. Pri tem se moramo učiti od Foucaulta, Derridaja, Deleuza in Batailla. Gre pa tudi za metodično obnavljanje adornoških in benjaminovskih idej o filozofiji kot pričevanju o resničnosti, kakršno lahko razpoznamo skozi mikrološko, fino optiko. Uvod v to pa je, (Adornova) »Minima Moralis«.

Gre za filozofijo, kjer se potujeni in raztrgani pogled »od zunaj« (o heideggerjanskih perspektivah Otta Pöggelerja, prim. moja študija: *Topische Erörterung über die Kunst. Auch eine Kritik der Moderne*, v: *Neue Deutsche Hefte*, 1986) ne more nikakor skladati z imanentno kritiko Habermasa in Apela. Ne morem razumeti, zakaj se moramo še vedno ukvarjati s kulturološkimi »simboličnimi formami« znanosti, religije, tehnike in tudi jezika (kakor počne Habermas). Habermas pa se – kot že prej Cassirer – ukvarja predvsem z analizo še institucionaliziranih »simboličnih form«. Pri tem pa mu manjka natančna teorija samega življenja. Slepo sledi sodobnim analizam fenomenološkega marksizma (Kosik, Lefebvre, Merleau – Ponty in filozofije praxis (Agnes Heller in drugi). Podobno se dogaja tudi pri njegovih ocenah mestne arhitekture.

Drugi zgled: za Habermasa je mit (v smislu družbene racionalizacije) izgubil svoje socialne, torej sintetizirajoče moči. Religija da je »premagala« mite. Religija pa se je v sedanjem času spremenila v moralo. To se najlepše kaže v politiki na eni in v pravu na drugi strani. Kritična vsebina moralnosti in pravice pa ima svoj izvor v samem življenju. Kritična teorija vsakdanjega sveta ima samo to nalogo, da osvobodi mitsko osnovo le-tega sveta v praktično namembnost, v subverzivne momente ritualov, ki jih lahko razumemo samo na podlagi poznavanja vsakdanjega življenja. Prav tu pa Habermas izkazuje svoje poznavanje Hegla – kakor ga je razbral skozi interpretacije Maxa Webra. Pri tem, preprosto rečeno, gre za »nomadizirano figuracijo bistva«, kot pravi temu Deleuze, in za Blochovo teorijo »neenake časovnosti«, za analizo v stilu »otroške pošasti« (prim. Lyotard: *Grabmal*) in za sanjske fantazije, kaj fenomenološka mikroklogija sploh pomeni in kako bi jo lahko sistematično opredelili.

Kar želim povedati, pa je to: mnogostranskost interpretacij nam daje možnost, da lažje razumemo ekspresivnost lastnega pogleda na umetnost. Celotna »k življe-

nju orientirana« modalnost vsakdanjega eksistenčnega modusa se spremeni v praktično perspektivo življenja. V vsakdanjem življenju, polnem amorfnih in anonimnih struktur – pa se Habermas (in kot kaže, tudi drugi teoretiki postmodernizma) ne znajdejo. Foucault je tako dosledno orientiran k zgodovini, zgodovini z njenimi visokimi formami gospodstva in specifičnim položajem intelektualcev. To so tableauji upanja in resignacije, subverzije in represije. Bloch in Adorno, Marcuse in Benjamin nam pri tem ne morejo pomagati; govorijo namreč o času, ki ga nihče več ne pozna in ga tudi nihče več ne vidi na kakšnem obzorju.

Kar pa zadeva nas, potem je imanentno-kritično obravnavanje »simboličnih form« znanosti, umetnosti, religije, tehnike in tudi našega vsakdanjika treba zamenjati z novo perspektivo – šele potem bomo namreč imeli možnost, da bomo lahko sprejeli askezo vsakdanje življenske prakse, kakršno nam priporočajo teoretiki postmodernizma. Simptomi postmodernizma se tako spreminjajo v posebno kritično teorijo, ki se sama (vedno znova) opredeljuje kot dialektični moment modernistične prakse.

Prevedel in priredil: Tadej Zupančič

Tine Hribar

Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem II

(»nova slovenska umetnost« – nadaljevanje in konec)

Razmerje med »novo slovensko umetnostjo« in »svetim« ni transcendentno, marveč imanentno. Ker ni imputirano, ga tudi ni mogoče amputirati kot privesek ali celo tujek. Sveto je kljub temu postavljeno v narekovaje; kajti vrsta znamenj kaže, da se na tromostovju »nove slovenske umetnosti« sveto (še) ne pojavlja kot sveto, marveč kot sakralno. Sakralno pomeni institucionalizirano obliko svetega in temelji na ostrem razlikovanju med samim seboj, med sakralnim in profanim.

II.

K institucionalizaciji svetega v sakralno se bolj kot **Laibach** nagibata **IRWIN** in **Gledališče sester Scipion Nasice**. Retrogardistični program **Gledališča sester Scipion Nasice** se tako in tako ujema s programom skupine **IRWIN**; razglas irwinovcev iz marca 1984, »letak« **Princip manipulacije z memorijo vidnega – potencirani eklekticizem – platforma nacionalne avtentičnosti** je bil oznamovan s sestrskim trotrikotjem.

1.

Po podatkih, ki so navedeni v »gledališkem listu« **Krsta pod Triglavom**, je bilo **Gledališče sester Scipion Nasice** ustanovljeno oktobra 1983 s ciljem, da obnovi, četudi brez lastnega odra, gledališko umetnost; ne imeti svoj oder, ni manko, marveč paradoksen presežek: ker novo gledališče nima lastnega odra, zaseda po programu prostor vseh gledaliških institucij. Prek obnove poziva k združitvi; in če nas je zgodovina političnih gibanj kaj naučila, potem takšna združitev pomeni seveda ali podreitev ali zavrnitev drugega in drugačnega: ali asimilacija ali pa ekskomunikacija!

Z vidika programskega osvajanja in združevanja (pod svojim okriljem?) ni jasno, kaj pomeni akcija samouničenja oziroma konec delovanja, ki bo predvidoma izvedeno leta 1987 in dokumentirano v pismu samouničenja. Bo, naj bi bilo to samouničenje posledica imperialističnega zmagoslavja ali pa potrditev sakralnosti gibanja? Izhaja iz apologije ali kritike milenarijske mistike?

Retroprodukcija **Gledališča sester Scipion Nasice** kot prokreacija obsega notranji (kreativni) in zunanji (manifestativni) del. Manifestativni del ima obliko rituala, zgrajenega po modelu življenjskega ciklusa, iz katerega izhaja mit o večnem vračanju (enakega), mitologem enotnega mikro-in-makrozmoškega obnavljanja, večnega umiranja in rojevanja (oživljanja). Kakor dokazuje Mircea Eliade, že sama razlika med cikličnim in linearnim časom predpostavlja razliko med sakralnim in profanim; izhaja iz nje in jo hkrati utemeljuje. Sestrsko gibanje sestavljajo po programski zasnovi akcije **pojavljanja, vstajenja in samouničenja**. Pojavljanje se je začelo s prvim **sestrskim pismom** (30. okt. 1983) in je imelo funkcijo širjenja idej. Akcija vstajenja je bila izvedena 15. okt. 1984 (po informaciji v **Problemih** »v noči s 24. na 25. oktober«), dodatno pa je bila oznanjena z monumentalno sliko / skulpturo **Vstajenje Gledališča sester Scipion Nasice** skupine IR-WIN, razstavljeno (19. II. – 3. III. 1985) v okviru projekta **Nove tendence v umetnosti in množični kulturi 80** v galeriji ŠKUC. Željko Kipke, ki tudi sam zastopa koncept integralnega slikarstva in je februarja 1986 v Zagrebu pripravil svojo razstavo **Theatrum mundi**, v zapisu **Drugo razodetje celovitosti** sliko skupine IR-WIN povezuje z Duchampovim Velikim steklom kot prvim razodetjem sintetične umetnosti kot umetniško konkretizacijo težnje po rentgenskem posnetku stvarnosti. Rastko Močnik v predavanju **Postmodernizem in alternativa** (objavljenem v **Ekranu** 1985), ki ga je imel v galeriji ŠKUC sočasno s razstavo, sliko **Vstajenje** razloži takole: »Ta slika vam najprej diktira perspektivo, in to zelo uspešno, ker je tudi razstavna soba ena taka fina luknja, da padete lažje na finto. Potem znotraj te perspektive slika pokaže še neke majhne, dne padete lažje na finto. Potem te na sliki prikazane dvorane. Ravno s tem, da izstriže te slike perspektivično ravno glede na iluzijo perspektive na tisti glavni sliki, ki je ozadje, v tisto sliko vpiše pozicijo gledalca kot perspektivično pozicijo. Ne gledate perspektive, ampak gledate – kako se gleda perspektiva.« (**Ekran**, št. 7–8, str. 49) Gre za razliko med funkcijo očesa in funkcijo pogleda, ki ju Lacan obravnava v VI. in VII. predavanju seminarja **Štirje temeljni koncepti psihoanalize** (CZ, Ljubljana 1980). Močnik to razliko nazorno razloži. Moramo pa še korak dalje, v shizmo med pogledom in videnjem, ki razpre (filozofsko) refleksijo in nam odpre skrivnostno (sveto) brezno sveta.

Ker tega koraka Močnik ne napravi, marveč ostaja znotraj formalno strukturalistične refleksije, ne uvidi, da gledanje tega, kako se gleda perspektiva, še ne pomeni vpisa pozicije gledalca. Ne sprevidi, da je pozicija gledalca kot perspektivična pozicija sleparija, in zato razlasi za sleparijo Lacanovo ugotovitev o sleparskih obetih refleksije (kolikor gre za preteklost ali gledalčev pogled zadaj za lastno videnje) oziroma perspektive (kolikor gre za prihodnost ali gledalčev pogled pred lastno videnje). To, da se zavest lahko obrne sama vase, se dojame kot Valeryjeva mlada Parka, »kot da se **vidi sebe videčo (se voyant se voir)**«, je sleparija, kakor ve Lacan; in je samosleplilo, ki obvladuje celotno novoveško metafiziko, se pravi filozofijo subjektivitete kot avtorefleksivne bivajočnosti vsega bivajočega. Filozofi subjektivitete se ponašajo prav s svojo avtorefleksivno sposobnostjo kot tisto zmožnostjo, s katero da se vidijo kot sebe videči, samemu sebi prozorni subjekti, kajti s tem naj bi se v temelju razlikovali od nereflektiranih, empiričnih subjektov. Močnik takšno meta-empirično, meta-fizično sposobnost pripiše umetnici,

namreč prav tej umetnini tukaj, ki da prek tega, da gledamo, kako se gleda perspektiva, proizvede že tudi »neverjetno posledico«, da vidimo samega sebe kot gledajočega: »Umetnina nam omogoči to, kar v empirični vsakdanji izkušnji ni možno. Umetnost vas potegne ven iz tega poca spontane, samonikle percepcije in vam pokaže, kako gledate nekaj, kar je v mehanizmih normalnega delovanja nemožno, kar je sleparija, kar je samozaslepitev – tukaj pa to ni samozaslepitev, ampak je objektivno uprizorjeno. Skratka, mi se vidimo, kako gledamo, vendar ne kar tako, temveč s posredovanjem objekta. In ta objekt je pogled sam. Pogled kot eden izmed objektov želje. To, zaradi česar je gledati užitek, je vsaj ugodje. Skratka, če je podoba past za pogled (ne morem tukaj mimo podobe, ne da bi pogledal, saj me podoba ujame, če je past za pogled), je pa postmodernizem v tem, da pokaže pogled kot ujet.« (Prav tam.) Torej smo subjekt, ki samega sebe vidi kot enotnost subjekta in objekta; to pa je po (heglovski) definiciji sposobnost Subjekta, tj. absolutnega subjekta.

Če nadaljujemo z Lacanom, smo vsevidec, ki se vidi, čista identiteta pogleda in videnja. V prednovoveški metafiziki smo (bili) v svetovnem spektaklu gledana bitja; nase smo gledali, se videli prek pogleda Drugega Boga, prek pogleda univerzalnega Vidca: **Bog vse vidi, Bog vse ve, greh se delati ne sme.** Svetovni spektakel (speculum mundi) se nam v tem smislu kaže kot vsevidec, natančneje, kot vsevidčevo videnje. »To je tista fantazma, ki jo najdemo v platonski perspektivi, fantazma o absolutnem bitju, ki mu je dana kvaliteta vsevidečega (omnivoyant). Na sami ravni fenomenalne izkušnje kontemplacije se ta vsevidčevska stran kaže v zadovoljstvu, ki navdaja žensko, ki ve, da jo gledajo, s pogojem, da ji tega ne pokažejo.« (Lacan: **Štirje**. . . , str. 103) V novoveški metafiziki postanejo vse stvari subjektovi ob–jekti, drugače rečeno, svet v celoti postane subjektova predstava, tako da se prav prek te predstave, prek svetovnega spektakla gleda kot po samem sebi gledanega. Novoveški človek ni samo Narcis, marveč subjekt, ki gleda samemu sebi kot Narcisu čez rame. Ki zre na samega sebe kot na narcisa ogledujočega se v ogledalu: narcističnost svetovnih nazorov izhaja iz ujemanja med pogledom in videnjem, iz subjektove re–fleksije prek pred–meta kot svoje pred–stave, tj. iz avtorefleksije subjekta. Na ravni fenomenalnih poskusov so prva stopnja narcističnosti, ki se ne zadovolji s preprostim samoogledovanjem, sobe z ogledali, tudi na stropu, ki naj moškemu pokažejo in dokažejo, da spolno razmerje eksistira, eksistira prav v spolnem aktu. Zadovoljstvo, ki navdaja tega moškega, ni zadovoljstvo običajnega, recimo kino–glednika, marveč zadovoljstvo avto–refleksijskega glednika, moškega, ki zalezuje lastni seksualni akt. Zalezuje, na višji stopnji, prek video–snemanja. To ne pomeni, da je v teh okoliščinah pogled postal refleksivni objekt želje. Pogled lahko sam vsebuje **objekt a** iz lacanovske algebre, se pravi vzrok želja, ni pa, in to, kolikor ni pogled drugega, tudi postati ne more reflektirani objekt oziroma eden izmed objektov refleksivnega subjekta. To si pač predstavlja novoveška subjektiviteta; in prav v tem je njeno sleparstvo oziroma samoslepilo. Kajti če se subjekt zares zazre samo vase, ne bo videl nič. Bo ostal slep. Bo osleparil samega sebe, ker bo oslepel od groze zgolj nič. Drugače je s pogledom kot vzrokom želje, kolikor sam ta pogled simbolizira osrednji manko subjekta kot sub–jekta, kot subjekta želje. »Kolikor pogled, pogled kot **objekt a**, lahko simbolizira osrednji manko, izražen v pojavu kastracije, in kolikor je po

svoji naravi **objekt a** reduciran na točkoliko, zginjajočo funkcijo – pušča subjekt v nevednosti o tem, kaj je onstran videza – v tisti nevednosti, ki je tako značilna za ves napredek mišljenja na poti, ki vzpostavlja filozofsko raziskovanje.« (Prav tam, str. 106.) Ravno zaradi tega, ker ni recipročnosti med pogledom in videnjem oziroma recipročnosti pogleda in gledanega.

Podoba ni past za pogled zaradi tega, ker bi bilo v njej **objektivno** uprizorjeno to, kako vidimo samega sebe kot gledajočega. To ni samo neverjetno, ampak nemogoče. Učinek derridajevske de–konstrukcije (refleksijske razstavitve in ponovne, nove, perspektivne sestavitve) nima postmodernistične, marveč hipermodernistično naravo, naravo pervertiranega gleduštva (»voajerstva«). Pervertiranega kajpada samo do tiste meje, do katere je pervertirana perverznost še to, kar je.

Razlika med postmodernizmom in hipermodernizmom je razlika med odprto travmo in zapirajočo moro. Mora, pa naj gre za moro »nove podobe« ali pa za morasti »hiperrerealizem«, fantazmagorično krpa nezaceljivo rano sveta. Če bomo gledali, kako se gleda perspektiva, ne bomo zagledali samega sebe kot gledajočega, marveč nas bo začela tlačiti mora. Kajti nič nas ne more bolj potlačiti kot tisto, kar je (že) potlačeno. Absolutni subjekt ni vsevidec, temveč tlačen potlačenega. Odprta **travma, rana**, če besedo grškega izvora prevedemo v slovenščino, nima, četudi tlačimo vanjo vsemogoče, nobene neposredne zveze s to ali ono potlačitvijo. Tudi s prapotlačitvijo ne. Ko moro, ki nas tlači, odrinemo, ne zaelimo travme, marveč s to potezo nezaceljivo rano sveta odpremo. Potem ko znotraj monumentalne perspektive pokaže velika slika Vstajenje skupine IRWIN še štiri, znotraj perspektivnega prostora montirane perspektivno skrajšane male slike (z motivi Plečnikove, se pravi nacionalno reprezentativne arhitekture), nas pritegne, ne da bi nas ujela ali zadržala na perspektivistični distanci, z neko luknjo. Ta luknja – sredi spodnjega dela slike je približno v višini oči izrezana odprtina za steklo – šele v resnici pritegne pogled kot vzrok želje, namreč pogled kot tisti, ki pušča, kakor pravi Lacan, subjekt v nevednosti o tem, kaj je onstran videza.

Pogled seveda ne zamaši luknje, marveč skuša videti skozi steklo, skozi ta prozorni zid, ki za razliko od ogledala ne vrača, temveč prepušča pogled. Z obljubo, da bomo videli stvar samo. Steklo luknje kot luknje ne zamaši, je, četudi jo zapreči, ne zapre. Kakor da gledamo onstran, čeprav ta onstran ni onstran videza, temveč onstran nečesa, kar lahko spregledamo, ne da bi nam bilo treba odvrniti pogled ali zamižati. Za steklom je škatla z notranjimi stenami modre barve in skozi steklo, se pravi okence, vidimo v njej zlato piramido, katere obris se z določenega gledišča ujema z risbo piramide na prozornem okencu. Pod »tabernakljem« je pravokotni reliefni oltar, še pod njim pa horizontalno položena lesena klada z naslovom slike in podpisom IRWIN & Scipio. Slika/skulptura je na kakih dva pedi visokih lesenih podstavkih, tako da tudi kot celota zapusti vtis oltarja. Trikotniški del, ki se dviga od klade prek notranjega reliefnega oltarja do »tabernakelskega« okenca na vrhu, se ponovi in v zmanjšanem merilu podvoji v piramidi za okencem. Kakor v svojem spisu navaja Kipke, imajo tudi sami irwinovci ta, s Kleinovo modrino zlato piramido objemajoči prostorček, za duhovno središče Vstajenja Gledališča sester Scipion Nasice. To bi moral biti torej sestrski (bratov-

ski?) sakralni objekt. V sestrskem programu retrogardizma (**Problemi**, str. 68) bremo o sakraliziranju shizme v nadčasovno, metahistorično dramo:

Srhljiva podoba, na kateri umetnost umira kot odsev ideologij in programov, je zapuščena v gloriji nemogočega shizo-obrata.

Retro-umetnost GLEDALIŠČA SESTER SCIPION NASICE razbija zrcalo atmosfere časa in se zaklinja v obupno revolucionarnost preroka.

Vstaja retro-heroj v optiki žrtve in krvnika.

S hkratnostjo vere in dvoma,

v vročični erotiki čustva, uobličenege v umu,

začenja strastni shizo ritual obnove.

Iz starih ran priteče kri.

Dvojnost sakralizira v nadčasovno dramo.

Razkrinkana je paradoksalna nedialektičnost in nadčasovnost kot skupna metoda Ideologij, Religij in Umetnosti.

GLEDALIŠČE SESTER SCIPION NASICE izganja Religijo in Ideologijo v zrcalno podobo Umetnosti ter ju tako ukinja.

Program lahko beremo kot slabo, nekoherentno obnovo romantične konceptualizacije Nove mitologije (glej Hegel-Hölderlin-Schelling: **Nova mitologija**, Nova revija 1984, št. 28-29), vendar bi s tem zgrešili bistvene premike.

Prvi bistveni premik je v tem, da sestrski koncept ne izhaja iz težnje po integriranju, marveč zahteva izgon. Terja izgon Ideologije in Religije kot dveh Umetnosti konkurenčnih konceptov »za usmerjanje narodne zavesti«. Odtod povezovanje (manifestativne) faze **vstajenja** z (kreativno) **eksorcistično** fazo. Eksorcizem pomeni zarotovanje, izganjanje hudiča. Ideologija in Religija (tuci ta, na paradoksalen način) zastopata Hudiča, zlodejstvo nasproti dobrodejni in božanski Umetnosti. Romantična je koncepcija obnove **enotne** metafizike naroda z **enotnim** gledališčem naroda, kajti: »Enotno gledališče je odraz enotne metafizike.« (VIKS, str. 26). Iz gledališke dejavnosti naj bi izhajala avtoritarnost in udarnost delovanja, to pa naj bi se izražalo v vsenacionalni splošnosti svojega pomena. Do antiromantične razsežnosti je pretirano eksorcistično nasilje, ki »vzpostavlja sakralno poetiko, kot neizčrpiliv vir krutosti, ki širi in pogloblja vpogled v dvojnost nujnosti«, nujnosti žrtve in krvnika, čustva in uma (oblike), vere in dvoma. Obupna revolucionarnost preroka, katerega perspektiva nima drugega izhodišča kot retrospektivo. Vrhovno dejanje eksorcistične faze je bila (**kruta**: prosto po Bataillu in Artaudu) izvedba **Retrogardističnega dogodka Marija Nablocka**; formalno je faza trajala do decembra 1985.

Tretja, retro-klasična faza, ki se je formalno začela v januarju 1986 in naj bi trajala do oktobra 1987, ko se začne samouničenje, se dejansko začne z **Retrogardističnim dogodkom Krst pod Triglavom**; kruta sakralna poetika se prevesi v poetično sakralnost. Namreč na odru, pri dejanski izvedbi na Velikem odru Cankarjevega doma. Peta, zadnja slika **uvoda** (struktura **Krsta pod Triglavom** je tako kakor struktura **Krsta pri Savici** dvodelna, z **Uvodom** in **Krstom**, le da pri Prešernu **Uvod** zavzema le majhen del, pri sestrah pa polovico celote) ima naslov **Posvečeni gozd**; to je prizor z jeleni (te smo poprej – naključje? – že srečali v velikem »eklektičnem« triptihu **Lovci na jelene** Maksima Sedeja ml., ki je bil razstavljen v Mali galeriji od 5. 11.–1. 12. 1985 ter spada v cikel **Slutnja narodne pomiritve**). V

»delovni knjigi«, v scenariju je bilo dogajanje v **Posvečenem gozdu** (scenografija: Adolphe Appia, skica za prvo dejanje Wagnerjeve opere Parsifal; skulptura: The Bread & Puppy Theatre, Monument for Ishi – 1975 oziroma Peter Blake – realistična konstrukcija jelenje glave; gibanje: Pina Bausch) zasnovano precej bolj »kruto«, kakor pa je bilo potem realizirano. Predstava s tem, vsaj kar zadeva poetičnost, ni ničesar izgubila, marveč samo pridobila.

Po prvotnem načrtu se v določenem trenutku mitska atmosfera poruši in v trupih (ti so tudi v »prečiščeni« predstavi čisto podobni šotorom) jelenov se prižgejo svetilke; pod trikotniško, šotorsko konstrukcijo se razpoznajo obrisi uniformiranih oseb, ki se začno premikati v počasnem, kontrastnem gibanju: podoba tabora. Avdio: zvočna podoba boja, kriki, tleski, šumi, udarci. Atmosfera: akcijska napetost in njeno stopnjevanje. Po znotrajšotorski konfrontaciji, v katero so vpletene tri postave, iz vsakega jelenjega trupa izstopita po dve goli telesi (tretji kot notranji motor jelena konstrukcijo odvlče z odra), ki se potem pridružita kolektivnemu gibanju. Razločna postane spolna razdeljenost akterjev, obe skupini, moška in ženska pa izpeljujeta gibanje po natančno predpisani mizansceni. Med zadnjim akordi »plesa« začno po horizontu drseti biblijske slike iz srednjeveških misterijev. Glede na »elaborat« **Krsta pod Triglavom** se s tem začenja prehod od **Uvoda h Krstu**, se pravi v tri zaporedna prekrščevanja. Po horizontu drseča srednjeveška procesija se počasi, skoraj neopazno, predvsem po ikonografski plati (krščanska bandera se transformirajo v proletarske transparente itn.) spremeni v kolono avantgardnih pohodnikov. Med stebre »posvečenega gozda«, gozda kot templja, ki se počasi dvigajo, se začnejo spuščati geometrijski elementi: žareče rdeča krogla, za njo moder trikotnik, nato oranžen krajec, rjavo rumen polkrog, rdeč trikotnik v rumenem trikotniku, sivo moder izsek. Tehnični, abstraktni gozd geometrijskih elementov zamenja posvečeni gozd dreves mitskega templja. Zgodila se je »revolucionarna« sprememba sveta. Prišlo je do prve prekrstitve.

2.

Pri realizaciji je veliko vsega tega odpadlo. Veliko elementov tako iz predhodnega, mitičnega kakor tudi prehodnega oziroma revolucijskega sveta. Ni bilo »spopada«, ni bilo sprevodov z banderi oziroma transparenti. Le Bogomila in kardinal s previsne stene skačejo v brezno. »Le Črtomir ne skoči v brezno, je tragični očitvelec prekrščevanja celega naroda.« Ta razlaga je v skladu s Prešernovim **Krstom pri Savici**, pa tudi z zgodovinskim razvojem. Prvo prekrščevanje, prekrstitev poganov v krščanstvo, je bilo krščansko, pri nas katoliško prekrščevanje. Komunistično prekrščevanje je drugo po vrsti. V Elaboratu za retrogardistični projekt **Krst pod Triglavom** pa je doba drugega prekrščevanja doba neomoderne tehnične civilizacije, čas hiperrealističnih bencinskih črpalk. Tekst v **Tribuni** jo razglasi za tretje obdobje. Toda tretje obdobje je po »elaboratu« obdobje, ki šele prihaja, ki ga vpeljujejo, vsaka po svoje, skupine »nove slovenske umetnosti«: v prvi sliki »tretje prekrstitve« **IRWIN**, v drugi **Laibach Kunst**, v tretji samo **Gledališče sester Scipion Nasice**. Troedina »sveta aliansa« načeloma torej ni proti prekrščevanju; brez prekrščevanja ni temeljite obnove, natančneje: prenove.

Vendar je v spektaklu **Krst pod Triglavom** resnično zaživela le druga slika, laibachovski element prekrščevanja. Projekt tretje slike je bil praktično neizvedljiv. Pojavili naj bi se sejalcu rib; šest moških v lovskih oblekah, z mehaničnimi maskami, s polivinilastimi torbami z vodo čez ramo, z vodo v njih in ribami v vodi, ki naj jih bi potem s sunkovitimi, mehaničnimi gibi trosili po celotni površini odra (podobno naj bi se zgodilo že v prvi sliki **Uvoda**, ko moški, oblečen v rdečo kardinalske obleke, nosi prozorno torbo, napolnjeno z vodo in ribicami, da bi jih razmetal po prosceniju). Vidimo, da »sodobna slovenska umetnost« res izhaja iz slovenskega mita o sejalcu (Grohar: **Sejalec**, 1907), kakor je na RŠ (5. marca 1986) v oddaji **Alkemija retrogardizma** izpostavil Tadej Zupančič. Ta motiv nastopa v vrsti slik skupine **Laibach**, uporabila ga je januarja 1986 skupina IRWIN na razstavi *Svoji k svojim: IRWIN-OHO* v Cankarjevem domu, zdaj pa ga je hotelo vpeljati tudi **Gledališče sester Scipion Nasice**. Prav ta, zadnja vpeljava je po svoji zastavitvi najbolj daleč od kake remitologizacije, saj gre za radikalno demitologizacijo, še več, za kruto ironizacijo, za sejanje smrti in ne življenja.

Kot rečeno, te nihilistične realizacije mita o Sejalcu (zrn, ki naj s svojo smrtjo omogočijo novo, bogatejšo življenje) ni bilo. Zato je vizualno in semantično prevladala slika z laibachovsko vsebino; v njej so imeli glavno vlogo trije suprematistični liki: trikotnik, križ in krog. Natančno v tem zaporedju, se pravi s križem v sredini. Križ, nekoliko »deformiran«, tako da je vsak krak, če gremo v smeri urinega kazalca, iz središčnega ravnovesja malce podaljšan oziroma razširjen, kar mu podeli tisto kinetično energijo, ki je sicer značilna za kljukasti križ in ki je morala prej ali slej (to se je zgodilo, kakor smo opisali na začetku tega spisa, v grbu »nove slovenske umetnosti«) dobiti tudi svojo nezastrito podobo. Kljukasti križ danes skoraj v celoti povezujemo z nacizmom; tako kakor druge različne oblike križa vežemo le na krščanstvo. V resnici si je krščanstvo »simbol simbolov«, križ kot najstarejšega izmed simbolov, kakor lahko preberemo pri Alfonzu Rosenbergu (*Einführung in das Symbolverständnis*, Herder, Freiburg 1984), izbralo za svoje središčno znamenje, namreč za znamenje trpljenja na Golgoti, šele v 5. stoletju; križ zgodovinskega Jezusa poleg tega ni bil **latinski križ** (*crux ordinaria*), temveč **križ tau** (*crux commissa*), torej križ v obliki črke T. Nacisti pa so si kljukasti križ, ki je znan že od 4. tisočletja pred našim štetjem, kratkomalo prisvojili; Germani in Kelti so ga spoznali šele v 2. tisočletju. Kljukasti križ (kitajska cesarica Vu ga je na primer v 7. st. našega stoletja kot ideogram sonca razglasila za sveto znamenje), ki se je sicer začel pojavljati šele z nastajanjem poljedelstva, pomeni dinamično izpeljavo prakriža, tj. enakokrakega križa. Vsega tega nisem navedel v obrambo **laibachovcev**, zaradi tega, da bi spodbil podtikanje na njihov račun, marveč zato, da bi pokazal, da je simbol križa kot hiero-glif, kot sveto znamenje pradavni simbol. Starejši ne samo od ideoloških uporab in/ali zlorab, ampak tudi od vsakršne konfesionalno religiozne emblematike. Križ ima, dobesedno, svoj izvor v hiero-faniji, je znamenje svetega kot svetega, svetosti sveta.

Hierofanija pa ni samo starejša od vseh teologij in ideologij, ampak jih bo kljub svoji starosti, prav zaradi nje očitno tudi preživela. Takšna so znamenja časa. Medtem ko se čedalje jasneje kaže zastarelost teologij in ideologij, vznika sveto kot tisto novo in mlado. Vznika kot pomlajeno bivše. Kot nekaj, kar še biva, kar

je bivalo tudi v tistih časih, ko se je zdelo, da je minulo in se zgubilo v preteklosti. In kot tisto, kar ima prihodnost. Kajti sedanost nima prihodnosti. Prihodnost ima bivšost.

Iz tega izhaja tudi usoda retrogardizma. Prihodnost ima retrogardizem bivšega. Nikakor pa ne retrogardizem preteklega. Retro–klasika ima smisel le, kolikor skrbi za izročilo bivšega. Kolikor nam ga izroča mimo senc preteklosti.

Pomeni vzeti križ na svoje rame skrbeti za izročilo bivšega? Kakšno je laibachovsko razmerje do križa? V intervjuju *Iz ust živali za RŠ*, ki je objavljen v VIKS, je skupina **Laibach na vprašanje, če ji zadošča zgolj manipulacija objektov znotraj ikonografije, odgovorila takole:**

Ne z inteligenco ali zgodovinskim znanjem, temveč z najmračnejšim delom instinktov in senzibilitete iščemo umetnost, osvobojeno vsake umetne estetike. Umetnost, zasnovana organsko/intuitivno in uravnotežena z razumom, predstavlja avtentičen izraz bitja in pravo sintezo časa.

Zavračamo estetiko spekulativnega slikarstva in vzpostavljamo obdobje konkretizacije ustvarjalnega duha skozi čisto slikarstvo: konkretno slikarstvo, ne abstraktno, kajti nič ni konkretnje od človeka, živali, predmeta. Hočemo povrniti spoštovanje vsebini, ki jo je pomodnost izrinila iz konteksta slike ter potlačila njeno moč in dostojanstvo. Upodabljamo tisto, kar je človeku zapovedano, naravno in večno. Življenje je razglašeno za sveto.

Naše slike predstavljajo molitev in ukaz.

Manipulacija in ponavljanje objektov znotraj ikonografije je izraz disciplinarne težnje, da se predstave sveta in občutenj reducirajo na njihov osnovni izraz. **Objekt** v procesu **postane znak**. Znak je energetski naboj, ujet v najglobljih izvorih bitja, alkemija v čistem stanju.

Primer: znak za žival npr. napeljuje na magično vez med človekom in živaljo, vez, ki ščiti človeka in mu omogoča, da nasluti tajno svojega porekla. Križi izražajo, ne človekovo utesnenost, temveč njegov odnos z nebom in zemljo. Dodajmo: njegov odnos z magičnim. Najbolj navaden figurativni znak, pazljivo očiščen vsake sledi individualnosti, ima abstrakten karakter in moč, da odkriva svetove. Ne glede na to, kolikšen je format slike, se z obsesivno skoncentriranostjo znakov v njej sugerira monumentalnost, z ravnotežjem moč.

Vendar pa znak ni nikoli zaprt v plan slike; iz nje se širi navzven in predstavlja zvezo s svetom. Deluje neposredno, z neposredno – a eliptično – komunikacijo in v veliki meri zahteva sodelovanje gledalca.

Znaki, ki jih uporablja LAIBACH, delujejo počasi, da potem obsedejo in preganjajo. Njihovo skoncentrirano sporočilo je prilagojeno različnim načinom čitanja; naslovljen je istočasno raznim nivojem zavesti. Znak je vedno dvosmislen; v njem številni pomeni koeksistirajo v enem samem nosilcu označitve, in ta ne razkriva vsakomur vezi med seboj in označnim; samo redki posamezniki, v trenutkih jasnovidnosti ali metafizične abstrakcije, razkrijejo vso nezemsko pošastnost in moč skritega ter zamolčanega v znaku/objektu.

In tako je prav; resnično nesmrtno umetniško delo naj se razume samo z razodetjem. Umetnost naj bo jezik, v katerem se tajanstveno izraža s tajanstvenim, in tajna nam ni dana, da bi jo razrešili; ona je sama po sebi popolna.

Ne vem, kakaj ta odgovor v sežetku vseh intervjujev, v **Problemih** ni objavljen. Citirane formulacije so po vsebini, za razliko od prvotnih poudarjeno formalističnih, najbogatejše doslej. Od prvotnih se tako zelo razlikujejo, da jih imamo lahko za izraz druge faze laibachovskega delovanja. Za prvo fazo je bil odločilen organizacijski princip. Na prvem mestu je bil ukaz. Zdaj je na prvem mestu molitev, sta se v ospredje prebila skrivnost in sveto. Za podlago je sicer še zmerom nietzschejanska volja do moči, toda v obliki zaratrustrovske razpetosti, razpetosti

med voljo do moči in željo kot želom v sredici volje do moči, se pravi med hoteljem in hrepenenjem.

Tekst moramo brati na dveh ravneh, na ravni eksplicitnih stavkov in besed ter na ravni njihove intence in pomena. Če tekst analiziramo s čisto strokovnega, recimo filozofskega vidika, potem se bomo ujeli v njegove terminološke napake in se zmrdovali nad ustrezno nebogljenostjo ali nedoslednostjo. Na najbolj površinski ravni se bomo pri **Laibachu** spotaknili, na primer, ob rabo besede znak. Po definiciji strukturalne lingvistike je znak enotnost označevalca in označenca. Kot takšna zaokrožena celota **reprezentira** stvar (referent), namreč človeku kot subjektu. Če **Laibach** govori o znaku kot energetskem naboju, ki je ujet v najglobljih izvorihi bitja, potem očitno ne gre za znak v strukturalistično lingvističnem pomenu. Sploh ne gre za znanost, ampak za alkimijo v čistem stanju. Znak, o katerem govori **Laibach**, je simbol.

Kaj je simbol? Simbol ni niti znak niti označevalec. Če znak **reprezentira** subjektu stvar, **reprezentira** po Lacanu označevalec subjekt za drug označevalec. Simbol ničesar ne reprezentira. Reprezentiranje je platonistična zadeva, zadeva metafizike. Pripada po bistvu območju imaginarnega; o reprezentiranju je mogoče govoriti le z vidika označenca, pa naj gre za tradicionalno enačenje označenca s stvarjo samo ali pa za modernistično enačenje označenca in pomena. Realno in simobolno kot sim–bolno ničesar ne reprezentirata. Realno je skrivnost. Sim–bolno je so–skladnost skrivnosti in neskritosti; je razkrita skrivnosti, vendar na tak način, da skrivnost pri tem ostane to, kar je. Nekaj skrivnega. **Laibach** pravi tajna (kar pa ni najbolj primerno, saj so tajna, tajitev, tajnost, tajinstvenost itn. medčloveška, intersubjektivna zadeva, ne pa zadeva razmerja do svetega oziroma sveta kot sveta). V sim–bolu sta združena moški in ženska (kitajski jin–jang); in skrivnost – ne tajna enega ali drugega – te združenosti je spolno razmerje.

Križ kot sim–bol, kot združevalec zemlje in neba, obeh smeri na vertikalni, smeri navzdol in smeri navzgor, obenem pa tudi združevalec obeh smeri, jutranje in večerne, na horizontalni, torej kot križišče/razpelo vseh štirih temeljnih smeri, je najprej pri–čujočnost sveta kot sveta, šele potem priča sveta kot enotnosti nasprotij in prav nazadnje upričujočenje (izraz) samega sebe kot priče in pričujočnosti. Kot ideogram ali ikonogram, kot zapis ali zaris lastnega videza («izgleda») je križ bitni videz, ne–skrito skrivnosti. Ni torej videz bistva, ki je po definiciji drugačen od videza (videz je v tej konstelaciji zato napačni, navidezni videz), in zato bistvo lahko le pred–stavlja, predstavlja nekomu ali za nekaj drugega. Križ kot simbol je nenavidezni videz, je isto kot ne–skritost ali resnica. Odtod njegova »magična« moč, tj. »energetski« naboj.

Beseda »križ« je po svoji zunanji plati seveda označevalna, torej s tega vidika označevalec: »križ« in »kreuz« sta slovenski in nemški označevalec za »križ« kot označenec, označujeta oz. pomenita **križ**; beseda »**križ**« je kot enotnost označevalca in označenca znak za križ. Za znamenje (ikonograf, ideogram) križa, za križ na gori ali za človeka, ki stoji z razpetimi rokami? Paradoks je v tem, da na to

vprašanje ni enoznačnega odgovora. Da simbol kot sim-bol ni samo polivalenten, ampak tudi ambivalenten. In da zato med križem kot figurativnim znamenjem in križasto postavo človeka ni simbolnega razločka. Je le razloček v realnem. Ena izmed prvih podob skupine **Laibach** je podoba sejalca, ki meče na »polje« svojo(?) križasto senco oziroma pred njim se razprostira različno znamenje križa; na drugi podobi (VIKS, str.16) leži enakokraki križ na njivi za sejalcem, latinski križ pa stoji na njivi pred njim in meče svojo senco. V spektaklu **Krst pod Triglavom** križ, hkrati z drugima dvema suprematističnima likoma, zagori in ugasne, ne da bi zgorel; ostanejo črni, »zogleneli« liki. Bivše vztraja. Na križišču svete igre sveta. Kot to križišče samo. Še nismo dozoreli za sim-bol kot sim-bol, za jin-jang?

3.

Smo zahodna civilizacija. In postmodernizem je zahodna zadeva. Postmodernizem pomeni vračanje, renesanso svetega. Z njim renesanso sim-bolov in s tem simbolnega slikarstva, sim-bolistične umetnosti sploh. Vendar bi ta renesansa pomenila le reanimacijo tradicionalizma, predmodernizma (namesto postmodernizma), če bi simbol razumeli tradicionalno, se pravi na način prezentiranja in reprezentiranja. Kakor da simbol ni sim-bol, marveč predstava nečesa za njim, na primer Boga za svetom kot svetom. Svet kot svet, prav kot sim-bol, za seboj nima ničesar. Vse kar ima, ima v sebi. Tudi z dia-bolično zarezo prav po sredi. Kar ga dela ne samo za ne-celega, ampak tudi za ne-zaceljivega.

Najveličastnejši projekt zamašitve rane sveta je metafizika kot onto-teologija. Bog kot vrhovno Bivajoče (Dobro, Lepota, Resnica) naj bi bil transcendentna polnost, zacelitev sveta, in človek naj bi se k tej polnosti lahko dvignil s tem, da bi samega sebe transcendiral, se približal Bogu. To je tradicionalna poza. Njeno naličje je desadovska poza, prezentirana na Slovenskem v najčistejši obliki z **Lepimi Kartažankami** (ŠKUC, Ljubljana 1985) Petra Mlakarja. Na mesto Dobrega stopi Zlo, ki pa se ima, seveda s svojega vidika, ravno tako za vrhovno Bivajoče, za Lepoto (četudi je ta lepota morda lepota grdega, pošastnega za običajni pogled) in Resnico. Z lacanovsko inšpekcijo, z Lacanovim razkritjem Dobrega kot maske Zla, grozljive obscene Stvari se iz tega kroga ne pomaknemo. Tudi z ironijo in sarkazmom, ki ga predlaga Slavoj Žižek, ne: »Klasično modernistično delo je **Čakajoč na Godota**: vse dogajanje je v tem, da se nič ne zgodi, strukturirano je kot pričakovanje prihoda Godota, ko bi se končno Nekaj zgodilo, pri čemer že vnaprej vemo, da je Godot zgolj metafora Niča, da nikoli ne more priti. . . postmodernistični obrat pa bi bil v tem, da neposredno pokažemo samega Godota: bebavega debeluha, ki se mu ne da priti, ki se ne meni za nas, ki je pravzaprav natančno takšen kot mi, le da se je tako rekoč po pomoti, ne da bi sam to vedel, znašel na mestu Stvari, začel utelešati sublimno Stvar, katere prihod čakamo.« (Problemi teorije fetišizma, Univerzum, Ljubljana 1985, str. 132.) Ne glede na razpravo o tem, ali spada Beckett v modernizem ali postmodernizem (Ihab Hassan uvršča v spis **Joyce, Beckett und post-moderne Imagination**, objavljeni v zborniku **Das Werk von Samuel Beckett**, Suhrkamp, Frankfurt 1975, Beckettja za razliko od Valérya ali Prousta med postmoderniste; Joyce naj bi bil do svojega glav-

nega dela **Finnegans Wake** modernist, z njim pa naj bi že vstopil v postmodernizem), je treba razlikovati med umetnostjo in teorijo umetnosti. Kdo pravi, da Godot ni nič drugega kot metafora Niča?

Filozofska refleksija, vključno s teorijo umetnosti, se sama po sebi lahko izteče le v derridajevsko dekonstrukcijo: ta nekaj razstavi, razdere, a temu vendarle pusti, kakor pravi Močnik, da je, »da še zmerom deluje na ta način, kot mora«. Lacan se tej mori roga, tako da jo (o)smeši; s tem naj bi dosegli dvoje: se zavarovali proti grozljivosti Stvari oziroma grozi zgolj ničā ter s pozitiviranjem manka v šemo uživali v svoji vzvišenosti nad bebavostmi sveta. »Mi« smo seveda natanko takšni kot bebavi debeluh, s to malo razliko, da se v svoji premetenosti vidimo (ali kaže-mo) kot »bebavi«. Ta refleksijska, **replay** pozicija, pozicija skrajnega (ludističnega) modernizma, ko je prazna igra okoli nedopolnjenega modernističnega mesta, dovršena z utelešenjem manka na mestu praznine, luknje v Drugem, ni postmodernistična pozicija, marveč njeno ekstremno, polarno nasprotstvo.

Postmodernizem izhaja iz razlike med božjim in svetim, torej tudi iz razlike med Bogom (Hudičem) kot Stvarjo samo, in svetostjo sveta, med usmerjajočo previdnostjo in sveto igro sveta. Pozitivirani, utelešeni manko kot bebavi nadomestek Stvari same sveto, namesto da bi ga razločil od božjega, skupaj z božjim pogoltno. Morda smo kot dediči filozofske refleksije, refleksijske radovednosti v neki svoji razsežnosti res bebava blebetala, toda umetnost, ki je od vsega začetka antipod, ne pa pendant metafizike, vseskozi, tudi danes, izpričuje sveto. Ni samo priča svete igre sveta, marveč njena pričujočnost. Umetnina, kolikor je umetnina, je upričujočenje svete igre sveta. Toliko je umetniška rado-živost vselej že pred mišljenjsko rado-vednostjo, umetnost pred refleksijo, poezija (v najširšem pomenu) pred filozofijo. Kakor je razvidno iz Beckettovih **Tekstov za nič**, ki spadajo v isto obdobje kot drama **Čakajoč na Godota**, nič za Becketta ni metonimija Niča, kar pomeni, da tudi Godot ne more biti njegova metafora. Kajti Nič, ta Fantazma, je že sam na sebi pozitivirani manko, prekrivalo groze zgolj ničā. Godot, ki nikoli ne more priti, kljub temu pa se na njegovem mestu pojavlja fantek, ki nanzanja njegov prihod, je ne samo maska Boga, ampak tudi Niča. Se pravi: krinka zgolj ničā. Igra se začne in konča. Njen Gospodar ni Godot, »obvladujeta« jo, **ne da bi se tega zavedala**, glavna igralca, Vladimir in Estragon, sama. Za gledalce je drama **Čakajoč na Godota** igra demaskiranja Godota kot njune fantazme, njune obsedenosti z Njim. Zaradi te svoje obsedenosti se ne moreta premakniti z mesta (čakanje), ne moreta postati svobodna, odprta za prostost sveta. A ker je vsako dejanje vselej že tudi čakanje na smrt, tudi v čakanju najdeta svojo zabavo. Demaskiranje Godota v smislu njegove transformacije ali reformacije v »bebavega debeluha«, desublimiranje ali defetišiziranje Fetiša v »neumno leseno stvar«, kakor bi dejal Kafka, ob hkratnem dokazovanju strukturalne nujnosti »fetišizma« (fetiš ni Fetiš, temveč le neogibni »fetiš«), ni nič drugega kakor razsvetljska preobleka teološkega demonstriranja: kjer ni vere, lahko ta manko zapolni le praznoverje. Sicer pa »bebavi debeluh« v **Čakajoč na Godota** ne umanjka, imenuje se Pozzo.

Gledališče sester Scipion Nasice je živo nasprotje beckettovskega gledališča. A v čem se tek moškega, ki v spektaklu **Krst pod Triglavom** teče na vedno istem mestu, ker ga sila pod njim vleče v nasprotno smer od njegovega zagona, razlikuje od čakanja v drami **Čakajoč na Godota?** Vladimir in Estragon se, čakajoč na Godota, kratkočasita iz dolgočasja, v **Krstu** pa ni časa ne za kratkočasje ne za dolgočasje.

V tabernaklju »Vstajenja« zavzema mesto Stvari, kamor nas je prignala radovednost, zlata piramida. Tako barva zlata kot piramida sta bili nekdaj znamenje hieratičnosti, sakraliziranosti hierarhične klerične pa tudi laične oblasti. V duhovem smislu znamenji nesmrtnosti. Čas človekove nesmrtnosti je zlata doba prihodnosti. Ves iz zlata ni bil samo Apolon, marveč je zlato kot simbol sonca (znamenje sonca pa je križ v krogu – takšen je, z nazobčanim obodom, laibachovski emblem) tudi Kristusov simbol: pogosto je sončno kolo z monogramom Jezusa Kristusa (grška velika začetnica tega »priimka« je X), Kristusova glava je obdana z zlato avreolo itn. O zlato kot »mračnem objektu želje«, kot Stvari, za katero je šlo alkemistom, vemo, da je imelo vse drugačno avro, kot je sij zlatih cekinov. Barva zlata se spet pojavi na **Gledališkem listu** (5000 izvodov) za **Krst pod Triglavom**; kakor da imamo opravka z zlato dobo Gledališča sester Scipion Nasice. Toda na odru, v spektaklu samem se blešči skrivnostna stožčasta skulptura, ki se v zadnji sliki spektakla razpre, iz njega pa izstopi Kardinal. Je ta stožec nadomestil zlato piramido iz Vstajenja?

Za sublimni predmet seveda sploh ni nujno, da bi bil upredmeten. Sublimni »predmeti« visoke stopnje so brezpredmetni. V spisu **Princip tehnopoetičnosti** (Problemi 1980, št. 194–195) sem pokazal, da modernisti – od Mallarméja do Maleviča in Schönberga – niso bili nikakršni larpurlatisti v smislu gole tehnike, marveč jim je šlo, trivialno rečeno, za veliko več. Temeljiteje je delo opravil Tomaž Brejc v predavanju **Patos vživetja** (Nova revija 1985, št. 43–44). Ko dokumentira »modernistično« slikarstvo Marka Rothka, navede tudi njegovo reakcijo na trditev, da je abstraktni slikar, mojster barvnih harmonij in barvnih odnosov v monumentalnih razsežnostih: »Ljudje, ki ihtijo pred mojimi slikami, imajo isto religiozno izkušnjo, ki sem jo doživel sam, ko sem slikal te podobe, in če pravite, da so vas ganile samo zaradi barvnih odnosov, ste zgrešili njihov smisel.« Njihov smisel, četudi je šlo za veliko in zgolj monokrono (npr. rdeče) platno, je bil sublimni smisel. Bile naj bi brezpredmetni predmet sublimne vizije, kajti Rothko je hotel izraziti temeljna človeška čustva – ekstazo, tragedijo, usodo. Njegove slike se zdijo – in za običajni pogled tudi so – abstraktne zaradi svoje subtilne sublimnosti. Da bi jih zagledali v njihovi »konkretnosti«, moramo imeti za seboj potovanje skozi vso dosedanjo umetnost. Ko se po stopnicah povzpne do tabernaklja, do hostije sodobne umetnosti, ne potrebujemo več niti figuralike niti ikonografskih podatkov. Zlato platno lahko nadomesti ne samo zlato piramido v oltarni sliki/skulpturi skupine IRWIN, ampak ta oltar v celoti. Za subtilno religiozno izkušnjo so vsi prehodni dodatki, je vsa dodatna oprema odveč. Nepotrebna.

Toda človek kot individualno bitje lahko samo deloma začenja svoje duhovno ži-

vljenje na podlagi akumuliranih izkušenj človeka kot generičnega bitja, človeštva kot rodu. Da bi se lahko vživel v subtilne umetnine, da bi že ob samem zlateg platnu doživel religiozno skušnjo, mora skozi proces osebnega kultiviranja. Sicer se spremeni, kolikor je tudi sam umetnik, v tehnopoetičnega epigona; to se je zgodilo veliki večini tako imenovanih abstraktnih slikarjev (zlasti slikarjev abstraktnega ekspresionizma), glasbenikov s področja konkretne glasbe itn. Geslo »slikanje iz slik« ima zato lahko dva povsem različna pomena. Vsekakor to geslo leta 1986 ne pomeni tistega, kar je pomenilo leta 1913 v lučističnem manifestu, se pravi v času šele porajajočega se modernizma oziroma avantgardizma. Eno je epigonski eklekticizem, drugo eklektična kompilacija, tretje »eklektična« asimilacija.

Nova slovenska umetnost kot umetnost nove, postrevolucionarne (transavantgardne) video-generacije je izraz težnje, ki se ni zadovoljila z vzgojno-izobraževalno potežitvijo radovednosti, s pasivnim asimiliranjem preteklih umetniških dogodkov, marveč razvija svojo radoživost. Namesto muzejske reanimacije preteklih stilov terja revitalizacijo bivšega, še zmerom vedno živega v teh stilih. Posledica je dvojna. Aktivno asimiliranje (kolaž kot tehnopoetska montaža je le vidik tega) že obstoječih stilov se ne nanaša samo na pretekle, ampak tudi na zdaj navzoče stile. Palimpsestnost se prepleta s simultanostjo. S simultanostjo, ki se kaže tudi v sodelovanju, v medsebojnem učinkovanju »novo slovensko umetnost« konstituiraajočih skupin. Odlika **Krsta pod Triglavom** je v tem, da se je ta anamorfčni, tj. neoalegorični spektakel dvignil nad preprosto sintezo. Da rezultat sodelovanja ni ideološki sinkretizem, marveč artistska sinestezija.

Realizacija **Krsta pod Triglavom** je preseгла tako prvotni scenarij (elaborat) kot programska izhodišča vsake izmed soudeleženih treh skupin. Obrusilo se je, bilo potisnjeno v ozadje **laibachovsko** totalizirajoče nietzschejanstvo; zato pa je v izbrušeni obliki – v razponu med industrijskim ekspresionizmom in suprematistično nostalgijo pesmi **Die Liebe** – izstopila magična energija avdio-invideosimbolov. Uveljavil se je **irwinovski** retrogardizem, ne da bi se vsilila tudi njihova nacionalistična nota. Naravnost sestrskega gledališča k gledališču krutosti je izgubila svojo ostrino ob dejstvu, da je Umetnost prehitela ideološko-religiozne komponente. Za spektakel zato drži tisto, kar je zapisano v Gledališkem listu: »V zunanjem – manifestativnem – delu je Gledališče Sester Scipion Nasice podoba trdne, geometrično-utopične Eksistence, notranji – kreativni – del pa je podoba konflikta Emocije v spopadu s stilom, v njuni neizbežni in vseobnavljajoči sakralnosti.« Ta napetost je zares tisto notranje gibalno **Krsta pod Triglavom**, ki spektaklu podeljuje njegovo obredno razsežnost, in ga tako dviga nad njegovo spektakelsko funkcijo. Vrh obredne razsežnosti doseže spektakel s prizorom »povzdigovanja«: po ponavljajočih poskusih pesnikov, da bi zares oživel ženske in jih s svojo močjo zadržali pri sebi, te pa zmerom znova bežijo od njih in umirajo, brezuspešne poskuse, nadomestiti nemogoče spolno razmerje z močjo ljubezni (poezija) prekine prihod lovcev. Nenadoma vse obmiruje. Nad vsako ležečo, v belo oblečeno žensko (Katarino iz Kocbekove novele Črna orhideja?) in ob (pravzaprav edinem) citiranju zadnjih verzov iz Prešernovega **Uvoda** se postavita po en

pesnik in en lovec, se nagneta drug k drugemu, ter se objameta. Prizor »povzdigovanja« je prerasel v prizor »sprave«; piramido oblikujoča telesa so onstran lova in bega, tostran ljubezni in sovraštva. Medtem ko so vsi trije trikotniki sestrskega trotkotja obrnjeni seveda navzdol, smo imeli na koncu opisanega prizora pred seboj vrsto – po vsej širini proscenija – pokončnih trikotnikov; a z žensko ovitimi telesi za osnovnico.

Kljub spektakelskemu videzu (ta videz ni nič navideznega) je **Krst pod Triglavom**, četudi brez neposrednih retro-citotov, dedič **Krsta pri Savici** in se po krivulji bližnjega srečanja približuje duhovnemu prostoru Bernikovih slik z **Razstave 1985** ali Zajčeve **Kalevale**. Črtomirov končni samomor in smrti pred njim se z neizbrisno diabolično razo zarežejo v trdno, geometrično-utopično Eksistenco. Vživetje v poraz Revolucij je bilo mišljenje resno. Kljub prekrščevalski odločenosti mit prešernovske strukture, mit o Črtomirju, ki se spreobrne in se po krstu odpravi preganjat »zmot oblake«, ni zdržal. V retrogardistični dogodek se je vpela transavantgardnostna zavest, ki je lahko vzniknila, kolikor je želo retro principa eros dekadence, samo iz postmodernistične skušnje.

GSSC sicer »proglašča avantgardo za zadnji (v prvotni formulaciji kot edini) avtentični Stil moderne Civilizacije, ki se zaključuje s porazom Revolucij«, toda Stil v pravem pomenu so bili modernistični stili. Avantgardizem ni oblika, marveč akcija. Poraz Revolucij je poraz Subjekta akcije, katerega avtentičnost izhaja iz Ideje, iz njegove ideologije. Ideja je (bila) Sila. Rečeno s Črtomirjevimi besedami, zapisanimi v minutnem dramskem tekstu **Krst pod Triglavom** (na sami predstavi so ostale zamolčane): **Sila, ki žene človeškega duha po prosti poti naprej / in navzgor, je brezpredmetni duh**. A Ideja je to Silo tudi umorila, s svojo drugo roko, ki se imenuje črna roka: **Črna roka duha Religij in Ideologij**. Zenačitev Ideologij in Religij spada v postmodernistično obdobje. Znotraj **moderne Civilizacije** nastopata modernizem in avantgarda z roko v roki. Šele postmodernistična civilizacija ju razloči. Zato postmodernizem lahko definiramo tudi takole: modernizem minus avantgardizem plus revitalizacija sakralnega. Dodatek o sakralnem je pogojen. Ko za Religijo (Bogom) odpade še Ideologija (Ideja), se izlušči sveto kot sveto.

Ostane vprašanje razmerja med svetim in sakralnim kot institucionalizirano obliko svetega. Trdovratno Kardinalovo vztrajanje, navzlic Bogomilini zavrnitvi, priča o moči sakralnega. Sveto kot sveto se v **Krstu pod Triglavom** zasveti in nič več. Več bi bilo preveč.

Sergej Kapus

Interpretacija in operativni karakter slikarstva¹

Interpretacija o sodobnem slovenskem slikarstvu največkrat evidentira vizualne principe tako, da ob tem spregleduje dejstvo, da je slikovni model dejansko organiziran, operativen in pomensko določljiv le znotraj konteksta nenehne reinterpretacije vizualnega polja. Slikarska aktivnost namreč ni nosilka razkritosti in presvetljenosti strukture, ki je dostopna vizualni klasifikaciji, temveč nekaj, kar to strukturo zgolj pomeni in ki njeno razkrivanje nenehno šele evocira analogno z organizacijo klasifikacijske sheme, ki jo vanjo projicira.² Na tem mestu očitno trčimo na artificialni nivo govornice kot temeljni nivo vizualne strukture. Problem je v tem, da vizualna struktura ne funkcionira na nivoju izoliranega, nereverzibilnega polja kot nekakšna neizpodbitna struktura imanence in idealnosti. Subjektu ni na voljo nikakršna razrešujoča opora, fiksna in izolirana, apriorno razjasnjena in osmišljena vizualna struktura, ki bi lahko bila prototip in neizpodbitno izhodišče projektivnega dejanja.² Nasprotno, vizualna struktura poteka kot neločljiva povezanost med objektom in subjektom percepcije in je vedno organizirana s stališča povsem določene mentalno operativne sheme, tako da percipiramo analogno s klasifikatorsko projekcijo, s katero je perceptivni postopek oznamovan. Potek vizualne strukture torej opredeljuje akt dojetanja, ki je enoten, in tudi ob konstataciji načinov videnja nam ne uspe razmejiti vidnega dokončno in za vselej, ne odkrijemo temeljnih sestavnih elementov, ki bi jih kasneje lahko samovoljno kombinirali in poljubno rekonstruirali genezo pogleda. Vizualna struktura se tako nikakor ne pojavlja kot zlahka preverljiva empirična danost, saj funkcioniranje mentalnih operacij tisto, kar percipiramo, ne le razkriva, ampak nenehno tudi transformira z vidika lastne organizacije in modifikacije. S tem pa je že jasno, da vizualna struktura ni preprosto odtis, oslabljeni duplikat nekakšnega neizpodbitno avtentičnega mesta, saj je dominantni nivo njenega funkcioniranja nivo artikulacije vizualnosti, na katerem je vizualnost asimilirana v sisteme transformacij. To pa pomeni, da se vizualna struktura kaže kot nekaj, kar se šele razkriva, kar je operativno in pomensko določljivo šele znotraj razpirajočega se toka vizualnosti, ki subjekt vseskozi preplavlja in se nad njim v celoti zapira.⁴ Bistvenega pomena pri tem je, da razumemo, da gre za nerazdružljivo relacijo, v kateri problematičnost vizualnega polja seveda ni in ne more biti zastavljena s posamezno, izolirano sliko, ampak z njihovo zvezo, tu pa vizualna struktura preneha nastopati kot dejstvo, ki bi ga bilo zlahka preveriti v terminih pozitivističnega opisa ali v smislu določenega odnosa, po katerem bi bilo merljivo.

Torej lahko trdim, da se interpret, če ne akceptira in problematizira mesta, ki ga zaznamuje celotna pozicija, v kateri se uresničuje celotna projekcija v vidnost, zraščeno z njo, dejansko izogne problematični razprtosti vizualnega polja in konfrontaciji z nerazjasnjenimi aspekti vizualnosti. To pa pomeni, da hkrati premešča vizualno strukturo zunaj konteksta nenehne reinterpretacije vizualnega polja in ji odvzame diskurziven karakter. S tem se tovrstnemu interpretu neizogibno primeri, da je njegovo vpraševanje po slikarski produkciji zoženo na usklajevanje vizualne sestave formulativnih polj z že vnaprej določenim pojmovnim sestavom, ki je izdelan na temelju povsem drugih izvirov informacij, kot pa so lahko operativne vrednosti slikarskih del. Tako pa se seveda slikarstvo neizbežno znajde v poziciji zgolj navidezno razjasnjene vizualizacije, saj se jasno izkazuje, da tovrstna interpretacija dejansko le manipulira z že vnaprej determiniranimi diferenciali vizualnega, s čimer reducira specifični znamenjski sestav na drugo obliko intelektualizacije in tako, hote ali nehote, povsem neupravičeno navaja, da je slikarska produkcija odvečna v sistemu komunikacij.

Situacija znotraj slikarske produkcije, ki si prizadeva postaviti se v opozicijo dejanske analize perceptivnega polja, v pozicijo komunikativnosti, pa je seveda docela drugačna. Pravilo kombiniranja različnih vizualnih elementov se namreč pojavlja kot dejavnik povezovanja le-teh v enoto, ki ni dostopna naši zavesti v svoji neposredni navzočnosti kot že osmišljena in presvetljena, ampak kot struktura, ki je šele prepuščena presvetljevanju in prav s tem šele omogoča mentalno dejavnost, informativno moč in komunikacijo. Oblikovanje sestava vizualizacije je torej povezovanje pozicij in vlog vizualnih elementov v smislu izdelovanja znamenj, ki nikakor ni identificirano s katerokoli drugo obliko projekcije mišljenja in tudi ni prototip kakršnekoli mentalne aktivnosti, ampak je določljivo le na nivoju problema, ko dejansko postane berljiva njegova in posebna sistematika.⁵ Slikarstvu preprosto ni na voljo nikakršen definitiven oblikovalen temelj in nikakor ne implicira modela, ki bi bil apriorno veljaven in ustrezen. Prav tako naj bi tudi interpretacija, če sploh hoče problematizirati načine, kako je vizualnost strukturirana z operacijami mišljenja, pristajala na pozicijo, v kateri se vizualni proces ne kaže kot apriorno razkrit, ampak kot nekaj, kar se šele ponuja razkrivanju in osmišljevanju. S tem, ko interpretacija o sodobnem slikarstvu, kot sem že omenil, največkrat trga in premešča vizualno strukturo zunaj konteksta nenehne reinterpretacije vizualnega polja, si hkrati, namenoma ali ne, blokira pot v kontinuum predstavnosti in si odvzame možnost, da bi problematizirala načine, kako je vizualnost strukturirana z miselnimi procesi in koncepti. Aposteriorno opravičevanje neobvezujočih in neproblematičnih teoretičnih izpeljav oziroma apriorno pripisovanje določenega sistema idej, izdelanega na povsem drugem temelju, kot pa je operativnost slikarstva, reproducira uporabnike slikarstva, ki so na poseben način izgubili možnost, da bi akceptirali kreativni vidik (re)organizacije vizualne predstave. Gre za moment oblikovalnega postopka, v katerem je spričo neskladja med aktualnimi, nerazjasnjenimi postavkami vizualnega procesa in razvidenimi oblikovalnimi principi radikalno problematizirana projektivna shema in reorganizirana glede na nov pomen, ki je vključen na nov nivo kompleksnosti. Kreativni problem oblikovanja, problem, kako integrirati določene sestave odnosov zato, ker se zdijo ti sestavi bolj adekvatni in sugestivni, lahko razumem

kot odločno konfrontacijo s še nerazjasnjenimi aspekti vizualnosti, saj se prav skozi to konfrontacijo z nepoznanim šele konstituira oblikovalni postopek, ki tendira k spreminjanju in izključitvi tistih odnosov, ki so spričo prestrukturiranega vizualnega polja postali neuporabni za analizo. Analiza vizualnega polja kot nujnost konfrontacije z nepoznanim in kritična naravnost sta torej hkratni dejanji in ju nikakor ni upravičeno izolirati ter prenesti zunaj območja reagiranja na impulze okolja, to je zunaj konteksta reinterpretacije vizualnega polja.⁶ Situacija, ki kaže, da znotraj razstavne politike, pa tudi interpretacije, o kateri je govor, razbiranja originalne kategorije vizualnih znamenj zvečine ni, kot tudi ni sta kritično akceptirana operativni karakter slikarstva in njegova specifična vloga znotraj reprodukcije družbenih odnosov, je oznamovana z malodušjem in cinizmom, z druge strani pa je seveda represivna.⁷ V takšni situaciji je namreč aktivirana ideološka mašinerija, ki odklanja in reducira tiste vloge in pozicije, ki jih slikarstvo zadobi, ko skozi konfrontacijo z nerazjasnjenimi aspekti vizualnosti problematizira in reinterpreтира vizualno izkušnjo. Gre torej za ideologijo, ki povsem neupravičeno reducira relevantnost slikarske produkcije. Vendar pa se ravno z operativnim karakterjem potrjuje posebno, določeno družbenokritično naravo slikarske govornice. Slikarska produkcija je upravičena z nerazjasnjenostjo družbe, s postavljanjem vprašanj o tem, kar je v družbi nerazjasnjene. Izmikanje pred kritičnim razbiranjem principov vizualizacije, rutinsko in shematično opazovanje slikarskih del oziroma miselnost, ki vzpostavlja slikarsko delo le kot parcialno utelešenje absolutnih pojmov, pa, povsem nasprotno, zastopajo nesprejemljivo stališče, po katerem zgodovina in družba potekata samo znotraj vnaprej zgrajenih pojmovnih okvirjev. Takšno stališče seveda totalno formalizira slikarsko produkcijo. Misel o recipročni aktivnosti slikarstva na družbo je v teh pojmovanjih izključena, oziroma je slikarstvo pojmovano zgolj kot sredstvo delovanja, orodje določenih družbenih skupin za ekspanzijo njihovih dogem in moči. Nasprotno, o operativnosti slikarstva je mogoče presojati šele znotraj nenehne reorganizacije izkušnje in ponovnih analiz, znotraj kritičnega odnosa do zgodovine. Interpretativna praksa, ki dejansko zgolj manipulira z vnaprej definiranimi difrencami vizualnega, kot sem že omenil, navaja na odvečnost slikarske govornice, vendar pa je situacija precej drugačna. Dejansko je docela neustrezna interpretativna praksa, ki se izogiba aktivni kritični analizi in problematiziranju izkušenj, postopkov in sredstev vizualne imaginacije. Tovrstna interpretacija namreč na ta način neizbežno zakriva operativni karakter slikarstva in blokira uresničevanje potrebe po komunikaciji in gibanju informacij, to pa seve le zato, ker hote ali ne hote zastopa interese represivnih družbenih skupin, ki ne zmorejo pojmovati slikarstva z družbenotransformacijskega vidika.

OPOMBE

1. Pričujoči članek je preoblikovan in dopolnjen spis, ki je bil publiciran na avtorjevi razstavi v ŠKUC v Ljubljani, maja 1980 in v Tribuni, št. 25 – 26, letnik XXX, Ljubljana 5. junij 1981, pod naslovom Likovne kritike in operativni karakter slikarstva.
2. cf. Braco Rotar, Likovne govornice, Ljubljana, Maribor 1972

Poljska v mojem srcu

Edward Stachura

**Vse je poezija,
vsi smo pesniki**

Treba je pisati. Da bi zaslužili za kruh. In za potovanje v Patagonijo. Ali na Aljasko. Ker tretjega izhoda, tretjega tečaja, tako se vsaj zdi, sploh ni. Trenutek. Oprostite. Saj sta vendarle še dva tečaja. Magnetna! Prav malo je manjkalo, pa bi pozabil, ko pa bi se potem, nekoč potem, vendarle spet spomnil, bi bilo lahko že prepozno. Ja. Torej sta še dva tečaja. Magnetna! In ne vem, čemu naj ne bi bila tudi najbolj privlačna. Vsaj eden od njiju. In kaj je ta tečaj? Kdo je lahko tako privlačen?

O čem pisati? O vsem. Potem tudi o poeziji. Kajti vse je poezija, vsi smo pesniki. Da sem to reč očitno zapisal, je krivo vse, kar sem videl, slišal, doživljal, občutil, pretrpel, preklel in blagoslovil, neizmerno redko pa tu pa tam tudi prebral. Vse je poezija, vsi smo pesniki.

Vse je poezija. Še najmanj pa je poezija že napisana pesem. Vsi smo pesniki. Še najmanj pa je tisti pesnik, ki piše pesmi. Pa je to tudi res? Še ne vem. Veliko znamenj na zemlji in nebu kaže, da je res tako. Veliko znamenj, zlasti na zemlji. Veliko znamenj, zlasti v knjigah. Zlasti v pesniških knjigah. Vse je poezija: to, da greš v knjigarno, kupiš pesniško knjigo, stopiš na ulico, pri stojnici kupiš pol kilograma češenj ali pol kilograma češpelj, kakršen je že letni čas, pa greš v park, sedeš na klopcu, z eno roko obračaš liste, z drugo segaš po češnjah ali češpljah, kakršen je že letni čas. Vse to je seveda poezija. Najmanj poezija pa je pesem, ki jo bereš. Kajti bereš. In kaj bereš? Bereš, da nimata nič povedati gospod Fulano ali gospod Mengano, pa tudi gospod Zutano, kot pravijo v Španski Ameriki, ne, pa gospodje: Iksar, Ipsilonar ali Zejevič. Obračaš liste in to je vse. Če potuješ z vlakom, je to še bolj ganljiva poezija. Poznam take, ki kar izstopijo na kakšni postaji, včasih pa kar izskočijo iz vlaka (ni nujno, da je to brzi vlak), samo da bi vstopili v pokrajino, ki jih je nenadoma prevzela. Da bi bili v njej. Da bi se potopili vanjo. Da bi bili vrstica, verz v tej pesmi. Tak skok iz vlaka ali nenaden izstop na postaji, kamor nisi namenjen, in hoja čez drn in strn je prelepa pesem,

samo če ni napisana na papirju. Mislim, da se bo zapisala v zrak, da se bo odtisnila v zrak oblika te pesmi, in spet poznam take, ki znajo prepisovati iz zraka in te pesmi mogoče ne bodo spregledali, ampak jo bodo prepisali iz zraka, kakor bodo iz zraka prepisovali tudi druge pesmi, iz notranjosti zraka, druge pesmi bodo spet prepisali iz svoje notranjosti, zbrali bodo vse skupaj, nesli v založbo, urednik pri založbi, ki nima bledega ne zagorelega pojma, mogoče teh pesmi ne bo vrgel v koš, čeprav bodo recenzije nejasne, in čez leta bo izšla knjiga, pa boš šel v knjigar-
no, jo kupil, stopil na ulico, pri stojnici kupil pol kilograma sadja ali v kiosku za-
vojček cigaret, šel v park, bral in – noč! Prikovan si k temu, kar bereš, in vzdiguješ
glavo v pokrajino zraka, in sprejemaš obhajilo od tega, kar bereš, tako kot to hoče
Gaston Bachelard in kot bi to moralo biti. Je mar tudi takrat res, da je še najmanj
poezija že napisana pesem, da je še najmanj pesnik tisti pesnik, ki piše pesmi? Vi-
deti je, da je takrat drugače, pa mi vendarle nekaj prišepetava, da to še ni dokon-
čen dokaz. To bomo dokazali.

To in še veliko reči bomo dokazovali. Ezra Pound pravi: »Radovednost po svetu
moramo nenehno brusiti!« To bi svetoval Pound mladim pesnikom, če bi jim
moral kaj svetovati. Svetovati bi bilo treba kaj takega vsem (vsem pesnikom, ker
smo vsi pesniki). Tudi tistim, ki plovejo z velikimi ladjami po morjih in svetov-
nih oceanih in vidijo komaj kaj pred svojim nosom, čeprav jadrajo po morjih in
svetovnih oceanih. O njih govorim, ker sem imel malenkost opraviti z njimi: v
pristaniščih, ki so porazmetana po obeh poloblah: Acapulco, Mazatlan, Verac-
ruz, Tampico, Marseille, Le Havre, Ostenda, Antwerpen, Oslo, Stavanger, Rije-
ka, Bejrut. Zlasti v Bejrutu se je izkazalo, da je slab pesnik (kar smo vsi pesniki),
skorajda brezupen grafoman, vendar je kapitan neke ladje, h kateri me je vleklo
razvneto srce prek dveh gorovij, najprej čez Antilibanon in rajsko dolino Bekaa
in spet čez Libanon, v snegu, v snegu (»liban« pomeni v arabščini »bel«), potem
na drugi strani, navzdol v Bejrut in še bolj navzdol, v pristanišče: trikrat sem pre-
hodil podolgem in počez vse obale, pa nisem našel ladje, ki sem jo iskal; to pa ni
šivanka v senu, celo v tako ogromnem pristanišču, kot je Bejrut. Ladja, ki jo iš-
čem, je nevidna, ker je najbrž pri pomolu, sem končno pomislil, ko sem sedel na
sodu in kadil cigareto, užival v počitku, toda ne z vsem telesom, kot človek, ki se
še ni dal ugnati. Najel sem čoln in zaplul proti pomolu, v morje.

Radovednost je treba znati brusiti. Nekdo bo šel na Mallorca, drugi v Grudziadz,
to pa še ne pomeni, da bo svojega radovednost po svetu bolj izbrusil prvi. Potovanje
v Grudziadz je lahko za drugega veliko bolj zanimivo in anekdotično kot za prvega
pot v Santa Cruz de Tenerife. Vrh vsega je namreč res, da kamorkoli že gremo,
srečujemo tam, kamor smo prišli, predvsem to, kar smo vzeli s sabo, se pravi: v
sebi prinesli s seboj. Če smo prinesli s seboj malo, bomo tudi malo srečali na dru-
gem koncu sveta. In nič ne pomaga.

Nekateri izmed pesnikov, ki pišejo pesmi, navajajo pod svojimi deli imena ekso-
tično zvenecih mest, na primer: »napisano v Carigradu tega in tega dne« ali »v
Zakopanem, novembra 19. . « ali »Švica, ob takem in takem jezeru«, kot da bi to
lahko v takem ali drugačnem smislu nobilitiralo podpisano besedilo, dvignilo
njegovo raven, njegovo vrednost. So pa tudi primeri, ko pesnik navaja pod delom
kraj in datum, eventuelno tudi posvetilo, ki mu ga narekujejo pogostoma upravi-
čeni razlogi, ampak včasih je ta procedura preračunana samo na učinek. Poceni.

Govorim, kar vem.

Ne vem, ali se kdo izmed pesnikov astronautov (vsi smo pesniki), ki so bili na Mesecu, ukvarja s pisanjem pesmi. Če se res in če se je res zgodilo, da je tisti, ki piše pesmi, imel čas, da je tam napisal pesem, potem samo dejstvo, da jo je napisal na Mesecu, nima nobenega pomena za vrednost pesmi, za njeno notranjo vrednost. Če je pesem slaba, je dejstvo, da je bila napisana na Mesecu, ne bo zboljšalo. Če že kaj, je laže reči, da jo bo poslabšalo. Prostor, kot je Mesec, vendarle zavezuje. Vsaj za zdaj. Povejmo isto reč nekoliko drugače: če je delo dobro (vsaj dobro), naj ga spremljajo: kraj, datum in eventualno posvetilo. Takega dela ne motijo, bralec ima, kar je iskal, pisec pa, ki je opremil besedilo z datumom in krajem nastanka ter eventualnim posvetilom, ima v tem skrit namen, ki je najpogosteje čisto privaten, intimen in bralcu kaj malo mar. Zadržal sem se malo dlje pri dosti banalnih rečeh, toda tudi v tej banalnosti je smisel.

Svojo radovednost je treba nenehno brusiti. Medtem pa ljudje (ljudje pesniki, ker smo vsi pesniki) spijo. Spijo v spanju in spijo budni. Prebujanje iz vodoravnega spanja je gromozanski večini samo prehod v spanje druge vrste, v navpično spanje, v očitno spanje, v spanje z odprtimi očmi. Toda – na vso srečo ne spijo vsi, ki so se prebudili, še naprej v tem nekoliko nenavadnem smislu, je tudi peščica takih, ki nikoli ne spijo. Tudi ko spijo v navadnem smislu, sploh ne spijo. Delajo še naprej v spanju.

Sem v spanju pisal pesmi, dolgo, potrpežljivo,
dokler na ustnah rosa in ob svitu zvon –
veslati moraš v dan, ki komaj vstaja.

Prevedel Tone Pretnar

Edward Stachura

Usoda neizbežna

Počasi sem stopal s hriba. Tam sem počival. Ležal sem zleknjen in gledal v sinjino s svojimi sinjimi očmi. Čisto sem se pozabil. Bil sem neobstajajoč. Ležal sem, počival brez spomina tako kot v grobu neznani vojak. Slava in hvala mu, ki je v tej, zame ponosni priméri. Zdaj sem počasi stopal s hriba, kot da bi z neba stopal na to zemljo.

Vse to je resnica. Ampak resnica je več. Vse resnice ne poznam. Kdor ve, naj pove. Ker jaz je ne poznam. Sem samo resnicoljuben. Ampak vse resnice ne poznam. Še v teh dneh, še v teh nebeških dneh me ni nikoli prešinilo, da poznam vso resnico. Nikoli se mi to ni zgodilo. Ko torej tako govorim resnico in samo resnico, vse resnice povedati ne morem, ker je ne poznam in je ne morem poznati. In verjetno nikoli ne bom zvedel. Govorim, kar vem.

Zdaj sem to povedal takó, kot da bi hotel potem nekaj strašnega razkriti. Nekaj strahotnega: veliko katastrofo, kakšno strašno nesrečo, nečloveški zločin, ob katerem ti, če samo poslušáš ali bereš, dreveni koža in lasje na glavi začnejo zbadati kot igle. Kot včasih od mraza. Tako je s tem, kar sem napisal. Kot da bi bil to uvod v. Kot da bi to bile besede spoštovanemu sodišču v dvorani, kjer je proces. Torej ne. Ne samo to.

Preden sem prišel na hrib, kjer sem počival, ležal brez spomina, preden sem prišel na ta hrib, kjer sem se zleknil brez moči, počival brez spomina, gledal v sinjino s svojimi sinjimi očmi, preden sem tja prišel, sem hodil dolgo. Še dlje. Za mano ni bilo ničesar. Nisem bežal pred nikomer niti pred ničemer. Nobena panika me ni lovila, niti krdelo niti kak posameznik. Pred mano tudi ni bilo ničesar v normalnem pomenu, v normalnem pričakovanju. Nobene točke. Nisem šel, da bi kam prišel v normalnem pomenu. Niti da bi koga videl in poljubil niti da bi se komu maščeval. Bog me tudi ni vodil. Nič. Nisem šel proti cilju. Šel sem nikamor. Hodil sem dolgo. Še dlje. Govorim, kar vem.

Torej govorim resnico in samo resnico, vse resnice pa povedati ne morem, ker je ne poznam. In morda nikoli ne bom zvedel, zakaj in čemu sem danes prehodil dobrih petintrideset, morda štirideset ali petinštirideset kilometrov, saj ne vem, koliko sem jih naredil, na kantone nisem gledal, časa nisem meril. Nisem imel tega v glavi. V glavi sem imel rahel šum. Gotovo. Gotovo nikoli ne bom zvedel, zakaj danes nisem do konca pozajtrkoval, spil kave, samo vstal sem in rekel gospodarju, naj mi obračuna in mi izplača, kolikor mi pripada, ker odhajam. Ker moram iti. Odšel sem na dvorišče, stopil k plotu, se najbrž oprl na kole in, zdi se, gledal na polje, ampak ničesar nisem razločil: prvega plana, drugega in tako naprej. Nisem tega imel pred očmi. Pred očmi sem imel belo. Govorim, kar vem. Potem me je gospodar poklical, se mi zdi, rekel nekaj besed, »tako kot smo se

zmenili«, je rekel in mi dal denar. Potem sem se moral najbrž posloviti, vzel sem jopič iz veže, na dvorišču sem gotovo pobožal psa. In odšel sem na pot. Hodil sem dolgo. Še dlje.

Tako sem prišel na hrib, kjer sem se zleknil brez moči na ožgano mrtvo travo in sem ležal, počival, gledal v sinjino s svojimi sinjimi očmi. Zdaj sem počasi stopal s hriba, kot bi z neba stopal na to zemljo.

Nog zares nisem čutil. Kot da bi ves dan hodil v krogu za konji v maneži. Ker tako je bilo. Hodil sem menda ves dan naravnost, v resnici pa je bilo tako, kot da hodim v krogu. Saj sploh nikamor nisem hotel priti. Nikamor nisem šel v normalnem pomenu. Govorim, kar vem. Vse resnice ne poznam. In če bi pot vodila v krogu, bi šele na koncu opazil, da sem prišel tja, od koder sem začel. Ali pa niti opazil ne bi in bi šel mimo. Začrtal drugi krog. Ker nisem imel tega v glavi. Ni me zato bolela glava. Glava me je strašno bolela zaradi nečesa drugega. Zaradi smisla. Zaradi tega je moja glava vsa valovala in žarela v ognju. Kakšen je smisel. Za kaj gre pri vsej tej igri. Za kaj gre v tem celem svežnju not. Kdo tu lahko zmaga in kaj lahko pridobi. Zakaj vsa ta vojna. In kakšen je moj smisel. Zaradi tega me je bolela glava in to ne prvič.

Grem. Še malo. Ker enkrat, vem, enkrat, in to ni tako daleč, bom sedel ali legel in nobena sila me več ne premakne. Ker bom okamenel. Nobena sila me ne premakne več. Nič več me ne bo prisililo, da bi vstal. Da bi se dvignil. In grem k temu naravnost, ne cikcak, ampak naravnost, samo še malo, še kaj moram pred tem narediti, čeprav se mi zdi, da mi bo, ko bom tako negibno sedel ali ležal, gotovo prišlo na misel, da to meni ni bilo potrebno, sploh ni bilo treba, ni bilo vredno, moral bi takoj sestati ali leči, takoj ko sem videl, kaj in kako, treba bi bilo takoj negibno sestati ali leči kam na pobočje ali se kam zazidati, zaslužiti čimprej nekaj denarja in kupiti opeko, apno in cement in se zazidati nekje na pobočju. Pa zdravno.

Tako sem mislil danes, ko sem šel. Tako sem mislil skoraj vso pot, najmanj trideset ali štirideset kilometrov, ne vem, nisem gledal na kažipote, časa nisem meril. Skoraj ves čas sem tako mislil danes, ko sem šel. Že večkrat mi je bilo tako, večkrat, toda prvič sem začel tako celovito. Do podrobnosti. Ne še toliko o času, ampak o kraju. Spomnil sem se različnih, po pobočju raztresenih krajev in jih presojal. Izbiral. Vzel v premislek. Izločil sem jih več, a izbral dva. A med tema dvema nisem mogel izbrati, ker se mi je eden zdel boljši od drugega. Samo jaz vem, kaj je to, o čemer zdaj govorim. Ne zato, ker bi vedel to natanko in do podrobnosti in ker vidim kakor na dlani ta dva kraja, enega boljšega od drugega, in vem za približen čas. Samo jaz vem, kaj je to, o čemer govorim. Padlo bo veliko nepotrebnih pogledov. Morebiti pa le par oči ali dva.

Torej to sem imel v glavi skoraj vso pot. Nič drugega, samo to. Spoznal sem, da zame, goloba, boljšega izhoda ni. Naj bo, kar bo, in vse vem. Spoznal sem, da bom jaz vendarle zmeraj imel oči in ušesa odprta in razum in tisto, v čemer mi bije utrip, in nikdar ne bom pristal na to, kar je. Ne zato, ker ne bom nikoli spoznal vse resnice, saj to je jasno. To priznam. S tem sem se sprijaznil že zdavnaj, ko dolgo ali sploh nisem razmišljal. Če se nisem s tem že rodil, seveda. Saj to je usoda vsakega, naj hoče ali ne. Zoper to ni pomoči. To je jasno. Od vsega najbolj jasno. Vse resnice nikoli ne spoznaš. S tem se se rodil in s tem se rodi vsakdo. In s

tem vsak umira. Ob smrti je to prav tako najsvetlejša sveča.

Torej ne bom na to nikoli pristal – ne zaradi tega, ker nikoli vse resnice ne bom spoznal, ker nikoli ne bom vedel vsega. Ker vem, da je tako in tako mora biti. Neodvisno. Karkoli. Vem, da bom umrl s tem in da sem se s tem rodil. Toda nisem se rodil kot slepec. Nisem se rodil kot vrtnica. Nisem se rodil kot podgana. Lepa hortenzija. Sem samo to, kar sem. In nisem se rodil kot šakal, hijena. In nisem se rodil kot velik, silen hrast, poganjajoča jelša. In nisem se rodil nič drugačen, samo tak, kakršen sem. In nisem se rodil le navidez. Ampak z živci. Z živci prav pod tenko kožo.

Spoznal sem. Danes, ko sem šel, sem spoznal, da vendar nikoli ne bom pristal na to, da bi bil, kar nisem, a od česar vrvi v poloblah. Prav tako pa ne na to, da: bo že kako, če bo gospod Bog dal zdravje, Mati Božja pa denar, se mora nekaj spremeniti, pa čeprav do pomladi. Spoznal sem, da bi tisočkrat raje končal kot komet. Spoznal sem, da bi tisočkrat raje samo šinil kot meteor in potonil v brezdanje megle. Vse resnice ne poznam. Govorim, kar vem.

Spoznal sem to in priznal, da je zame najboljša stvar in edini smisel sesti. Sesti nekam vstran, se nasloniti na drevo ali na skalo, ali leči v travo, na listje, se zlekniti na zemljo in takoj obmirovati, ležati negibno in se spomniti vsega, prav vsega, zbrati, priklicati iz vseh kotic, veliki apel spomina sklicati, dokler ne zraste kot balon in poleti v zrak. In tedaj takoj mirno, tiho, kot se prilegaš, dostojno pronikniti v prst kot majski dež.

Spoznal sem, da bo to zame najboljše priznanje.

O čemer zdaj govorim, o tem bo padlo veliko nepotrebnih pogledov. Morebiti pa le eden ali dva para oči. Ker to vendarle ni vseeno.

Torej tako sem mislil danes vso pot. To sem imel v glavi in pred očmi. To sliko. Šel sem naravnost in gledal predse, naprej, nisem se oziral vstran. Tako sem šel dolgo. Še dlje. Šel sem mimo vasic, kokoši, gosi, ovc prav na sredi ceste, križev, obpotnih kapelic, mimo nekega večjega mesta, ne vem, ne spominjam se natančno, vse resnice ne poznam in nisem tega imel v glavi in pred očmi. Pred očmi sem imel samo en pogled. Preprost. Tam, kjer sta se mi bleščala ta dva kraja, ki sem ju izbral, sem si jih ogledal natanko dvajset in več, potem pa nič, med tema dvema nisem mogel izbrati zdaj, kot da bi se nekaj v meni hotelo upreti in mi postavljalo bariero, ne neprehodne navpične gladke stene, ampak bariero, oviro, samo da bi malo zamudil. To razumem. Razumem in odpuščam. Spoznal sem, da bo gotovo še nekaj takih ovir, samo da bi malo zamudil. In da te lahko naredijo svoje. Lahko mi vse malo zavlečejo. Toda spoznal sem to in odpustil.

Šel sem naravnost naprej. Potem sem hodil kot v spanju, in potem sem hodil že tako, kot da bi se to že zgodilo. Kot da me že ne bi bilo več. Kot da ne bi šel jaz sam, ampak moj pozlačeni duh. Ta, ki se bo klatil še dolgo po meni.

Tako sem prišel – ne še na hrib, kjer sem se zleknil brez moči in počival kot v grobu neznani junak. Slava mu in hvala. Torej tako sem prišel – ne še na hrib, ampak že blizu, in če bi dvignil glavo, bi ga mogoče videl. Tako sem prišel do tistega mesta, kjer sem upočasnil korak in potem zmeraj bolj in že sem hodil prav počasi in si z jopičem otiral prepoteno čelo.

To ni bil žarek misli, ki se zdi in je tako jasna in preprosta, kadar sine in zbuja tolikšno začudenje, ker ni že prej prišla v glavo, da se je tako dolgo skrivala po koti-

čkih, dokler ni sinila kot žarek.

To tudi ni bil preblisk, kakršne imam včasih. Tak nenaden rahel preblisk kot dotik svile, komaj, komaj, poskušam ga zadržati, in če se mi posreči, poskušam naprej: obračam ga na vse strani, preizkušam ga z vseh strani, če se za njim kaj ne skriva: kakšna modrost. Kakšna splošna resnica.

Tudi ni bil čudež, ki najbrž so, ampak jaz jih nisem doživel. In nikoli nisem vedel, da tako dolgo živim v hrepenenju.

To je bila najbrž moja usoda neizbežna in rahločutnost.

To je zame najboljša stvar in edini smisel v tem, kar hočem narediti. Brez dvoma. Vse to je resnica. Najbolje bi bilo, če bi šel naravnost tja, kamor bi rad in se ne oziral vstran, ne stopal iz smeri, ne zavijal, samo šel naravnost po najkrajši poti. Vse to je resnica. To drži. Vendar, ali to ni nepravilno? Ali ni to zame, sina svobode, najlaže? In ali ni to nepravilno?

Še enkrat povem in govorim, kar vem, da je to vse resnica, kar sem govoril in priznal. To, da sem se rodil tak, kakršen sem, ne drugačen, od česar vrvi v poloblah, samo tak, kakršen sem. Z živci pod tenko kožico. To, da bom vedno imel oči in ušesa odprta, in razum, in tisto, v čemer mi bije utrip, in da nikoli ne bom pristal, to vse je resnica. To, da bi lahko nekoč znorel, vse to je resnica.

Toda resnice je več. Vse resnice nikoli ne bom poznal, to vem, to je jasno, od vsega najbolj jasno. Ampak toliko, kolikor moreš, toliko je treba spoznati, čeprav bi bilo gotovo najboljše sestri nekam vstran, se nasloniti na drevo ali skalo, ali leči, se zlekniti na zemljo in tako obležati, nikoli več vstati, samo ležati negibno, zbrati ves spomin, sklicati veliki apel spomina in potem vse to spustiti v zrak kakor balon. In tedaj takoj mirno, tiho, kot se prilegaš, dostojno pronikniti v zemljo kot majski dež. Tako bi bilo gotovo najboljše in v tem je edini smisel. Toda to ni pravično, mi govori rahločutnost. To kljub vsemu ni pravično. Tako ne gre, mi govori rahločutnost.

Toliko, kolikor moreš, toliko resnice je treba spoznati. Toliko, kolikor moreš, toliko je treba izpiti, češrav je pijača pogosto, govorim, kar vem, sama nehvaležnost. Grenka kot pelin, rezka in jedka kot kvas, razžarjena kot tekoče železo, in krvava. Krvava, kot bi se kaj razlilo. Vse to je resnica. Tako je in ni več kaj govoriti. Toda toliko, kolikor moreš, toliko je treba izpiti. Tako je najhujše, ampak tako je pravično, mi govori rahločutnost. Temu ni mogoče zaenkrat ničesar očitati, mi govori rahločutnost.

Tako sem pravzaprav prišel na hrib in si z rokavom otiral vrat in čelo, s katerega je teklo. Gori je bil grob, križ in napis, da leži tu neznani vojak. Slavil sem ga in hvalil. Zleknil sem se poleg na suho ožgano travo. Ležal sem dolgo, ne da bi se premaknil, brez spomina, gledal v sinjino. Počival sem tako, kot je on počival in tako kot sem hotel že nekajkrat, večkrat, in kot sem danes mislil o tem celo pot, mogoče štirideset kilometrov. Ampak zdaj ne.

Zdaj sem počasi stopal s hriba, kot da bi z neba stopal na to zemljo. Ali iz groba vstal.

Prevedla Karmen Kenda

Bruno Schulz

Preskušanje

Že takrat je naše mesto zapadalo vse globlje v kronično sivo mrakobnost, na robovih so ga obraščali senčnati lišaji, puhasta plesen in mah kovinske barve.

Komaj izvit iz rjavkastega dima in jutranje megle – se je dan na mah prevesil v plitko jantarnasto popoldne, postal za hip prosojen in zlat kakot temno pivo, nato pa zašel pod fantastične, gosto razčlenjene svode slikovitih, prostranih noči. Stanovali smo na trgu v eni od tistih temnih hiš s praznimi, slepimi pročelji, ki jih je tako težko razločevati med sabo.

To je bil vzrok za nenehne pomote. Kdor bi pomotoma stopil v napačno vežo in na napačne stopnice, bi se znašel v pravem labirintu tujih stanovanj, gankov, nepričakovanih izhodov na neznana dvorišča, in pozabil bi, kam se je bil na začetku namenil, dokler se naposled ob nekem sivem svitu, vračajoč se po več dnevih s krive poti in zverženih prigod, ne bi s slabo vestjo spomnil svojega doma.

Naše stanovanje, polno velikih omar, globokih zof, meglenih ogledal in cenениh umetnih palm, je postajalo vse bolj zanemarjeno zaradi oslabelosti matere, ki je posedala v trgovini, in brezbriznosti vitkonoge Adele, ki je ni nihče nadziral in je po cele dneve prebila pred ogledali ob širni toaletni mizi in puščala povesod za sabo sledove v obliki izčesanih las, glavnikov, odvrženih copatk in steznikov.

Stanovanje ni imelo določenega števila sob, saj se nikoli ni vedelo, koliko jih je oddanih v najem tujim stanovalcem. Večkrat je katera od tistih pozabljenih sob, ki so jo odprli po naključju, zazijala prazna; stanovalec se je bil zdavnaj izselil, v predalih, že mesece nedotaknjenih, pa so bila mogoča nepričakovana odkritja.

V spodnjih sobah so stanovali vajenci; njihovi stoki, prihajajoči iz sanjske more, so nas ponoči pogosto prebujali. Bila je pozimi zunaj še gluha noč, ko je oče odhajal dol v tiste mrzle in temne sobe in s svečo pred sabo podil trope senc, ki so z obeh strani bežale po tleh in stenah; šel je zbuditi speče, ki so hropili v snu, trdem kot kamen.

V soju sveče, ki je ostala tam, so se lenobno dvigali iz umazane posteljnine, sedajoč spuščali s postelj bose umazane noge in se z nogavico v roki še za trenutek uživaje predajali zehanju – do prave čutne radosti potegnjenem zehanju, do bolestnega krča v ustnem nebu kot pri bruhanju.

V kotih so nepremično stali veliki ščurki, povečani od lastne sence, s katero je vsakega obtežila goreča sveča, in se ni ločila od njih niti tedaj, ko je kakšen od teh ploskih, brezglavih trupov začel urno bežati v neverjetnem pajčjem teku.

V tem času je začel moj oče bolehati. Že v prvih tednih tiste zgodnje zime se je dogajalo, da je cele dneve preživel v postelji, obkoljen s stekleničkami, pilulami in trgovskimi knjigami, ki si jih je dal prinesiti iz kontoara. Grenak vonj bolezní se je usedal na dno sobe, katere tapete so se zgoščale v temnejšem spletu arabesk.

Zvečer, ko je mati prihajala iz trgovine, je bil razburjen in nagnjen k prepirom, očital ji je nenatančnost pri vodenju računov, po licih ga je oblila rdečica in razburjal se je do neprištevnosti. Spominjam se, da sem ga ponoči, ko sem se zbudil iz sna, videl, kako je v srajci in bos tekal sem in tja po usnjeni zofi, da bi tako pokazal svojo razburjenost pred nepomoglivo materjo.

Druge dneve je bil miren, zbran in ves zamaknjen v svoje knjige, daleč zgubljen v labirintih zapletenih računov.

Vidim ga v siju kadeče se svetilke, kako se kleče sredi blazin ziblje v nemi meditaciji pod velikim izrezljanim posteljnim vzglavjem, z velikansko senco svoje glave na steni.

Kdaj pa kdaj je izplaval iz tistih računov, kot da bi hotel zajeti zraka, zazeval, tlesknil nezadovoljno z jezikom, ki je bil suh in grenak, in se nemočno oziral okrog, kot da bi kaj iskal.

Tedaj se je dogajalo, da se je tiho izmuznil iz postelje v kot sobe k steni, na kateri je visela rešilna naprava. Bila je to vrsta vodne klepsidre, nekaka velika steklena fiola, razdeljena na unče in napolnjena s temno tekočino. Moj oče se je na to napravo priključil z dolgo gumijasti cevjo, podobno nekakšni zviti, boleči popkovični, in tako priključen na to klavrno pripravo – otrpnil v zbranosti, oči so mu potemnele, na bledikast obraz je stopil izraz trpljenja ali nekakšne sprijene naslade. Potem so spet prišli dnevi tihega poglobljenega dela, prepletenega z osamljenimi monologi. Ko je v svetlobi namizne svetilke sedel med blazinami velikega ležišča, soba pa je postajala v senci za zaslonom vse večja in se združevala z velikim utripom mestne noči za oknom – je, ne da bi pogledal, čutil, da ga prostor obrašča z utripajočo zgoščenostjo tapet, polno šepetanja, sikanja in šuštenja. Ne da bi pogledal, je slišal to dogovarjanje, polno pomenljivih namigov, dvoumnega pomežikovanja med cveti ušesnih školjk, ki so poslušale, in temnih ust, ki so se nasmihale.

V takih trenutkih se je navidez še bolj poglobil v delo, prešteval in sešteval, v strahu, da ne bi izdal jeze, ki je naraščala v njem, v premagovanju skušnjave, da ne bi z nenadnim krikom na slepo planil nazaj in zagrabil polno pest tistih valovitih arabesk, tistih šopov oči in ušes, ki jih je iz sebe izrojila noč in ki so rasla in se množila ter izvabljala zmeraj nove in nove mladike in poganjke iz materinskega popka mraka. Pomiril se je šele, ko so začele z odtokanjem noči tapete veneti, se zvijati, izgubljati liste in cvetove in se jesensko redčiti ter prepuščati daljno svitanje.

Tedaj je med čivkanjem ptic, na tapetah, v rumenem zimskem svitu za nekaj ur zaspal v gost črn sen.

Dneve in tedne, ko je bil videti zamaknjen v zapletene kontokorrenta, je njegov duh skrivoma blodil po labirintih lastne notranjosti. Zadrževal je dih in vlekel na uho. In svoj beli in motni pogled, ki se je vračal iz onih globin, je pomirjal z nasmeškom. Tedaj še ni verjel in je vse tiste zahtevke, vse tiste ponudbe, ki so pritiscale nanj, zavračal kot absurde.

Podnevi je to potekalo kot nekakšno modrovanje in prepričevanje, dolgo, monotono preudarjanje, ki je z mnogimi komičnimi interludiji in spretnimi zavajanja teklo polglasno. A ponoči so se glasovi zvišali bolj strastno. Terjatev se je vračala vse glasneje in jasneje in slišali smo, kako je govoril z Bogom, kakor da goreče

prosi za nekaj in se brani pred nečem, kar je neizprosno terjalo.

Dokler se ta glas ni neke noči svareče in neustavljivo povzdignil, zahtevajoč, da pričuje zanj z usti in duhom svojim. In slišali smo, kako je duh stopil vanj, kako se je dvignil iz postelje, visok in v jezi proroški rastoč, dušeč se z gromkimi besedami, ki jih je bruhal kot mitraljez. Slišali smo ropot boja in očetov stok, stok tana z zlomljenim stegnom, ki se še roga.

Nikoli nisem videl prerokov Starega testamenta, a ob pogledu na tega moža, ki ga je zrušila božja jeza, široko razkoračenega na velikem porcelanastem nočniku, zaslonjenega za kriljenjem rok, v oblaku brezupnega izvijanja, nad katerega še više se je dvignil glas njegov, tuj in trd – sem razumel božji srd svetih mož.

Bil je to strahovit dialog, kot govor bliskov. Kriljenje njegovih rok je paralo nebo na kose, v razpokah pa se je prikazoval obraz Jehove, ki je napet od jeze bruhal kletve. Ne da bi ga gledal, sem videl njega, strašnega Demiurga, kako se je ležeč na temotah kakor na Sinaju, naslonil s težkima rokama na karniso zaves in pritisnil ogromen obraz k gornjim okenskim šipam, na katerih se je pošastno sploščil njegov mesnati nos.

Slišal sem njegov glas med premori preroške tirade svojega očeta, slišal sem tisto mogočno renčanje nabreklih ustnic, od katerih so se tresle šipe, pomešano z bruhačimi zaklinjanji, prošnjami in grožnjami svojega očeta.

Zdaj sta se glasova pritišala in se zajedala potihlo, kot zna buškati veter v večernem kaminu, zdaj spet izbruhnila v silnem glušečem hrupu, v izmeničnem viharju joka in kletev. Nenadoma se je okno odprlo v črnem zehu in ogrinjalo teme je zavelo skozi sobo.

V svetlobi bliska sem zagledal svojega očeta v razvihranem perilu, kako je s strahotno kletvijo v močnem pljuskju izlil skozi okno vsebino nočne posode v noč, šumečo kot školjka.

2

Moj oče je počasi izginjal, vidno je venel.

Skrčen pod velikimi blazinami se je z divje nasršenimi šopi sivih las, ves pogrezen v nekakšne zapletene notranje aфере, polglasno pogovarjal sam s sabo. Moglo bi se zdeti, da je njegova osebnost razpadla na več med sabo sprtih in nasprotnih jazov, kajti polglasno se je prepiral s seboj, se neprenehoma in ognjevitno pogajal in prepričeval, zdaj spet je bil videti, kot da predseduje velikemu zborovanju trgovcev, ki jih je skušal z vso svojo gorečnostjo in zgovornostjo sporazumeti med seboj. A ti hrupni shodi, polni vročekrvnih temperamentov, so se na koncu vsakokrat razleteli med preklinjanjem, psovanjem in zmerjanjem.

Potem je prišlo obdobje nekakšnega utišanja, notranjega spokorjenja, blažene sprave duha.

Spet so bili veliki folianti razstavljeni po postelji, mizi, po tleh, in nekaj benediktinski delovni mir je v siju svetilke legal na belo posteljnino, nad sklonjeno sivo glavo mojega očeta.

Ko pa se je mati pozno zvečer vračala iz trgovine, je oče spet zaživel, klical jo je k sebi in ji ponosno kazal imenitne barvne izrezanke, s katerimi je marljivo oblepil strani glavne knjige.

Vsi smo bili takrat opazili, da se je oče začel iz dneva v dan manjšati, kakor oreh, ki se suši znotraj lupine.

Temu izginjanju pa se še zdaleč ni pridružil pohajanje moči. Nasprotno, bilo je videti, kot da mu gre zdravje, razpoloženje in gibčnost na bolje.

Zdaj se je pogosto glasno in ščebetaje smejal, se naravnost zvijal od smeha, ali pa je trkal ob posteljo in si cele ure v različnih intonacijah odgovarjal »prosim«. Od časa do časa je zlezel s postelje, se povzpel na omaro in skrčen pod stropom nekaj urejal med staro šaro, polno rje in prahu.

Drugič si je postavil nasproti drug drugemu dva stola in opirajoč se z rokama na naslonjala, nihal z nogami nazaj in naprej, pri tem pa s sijočim pogledom iskal na naših obrazih navdušenje in spodbudo. Z Bogom se je bržkone dokončno spravil. Včasih ponoči se je na oknu spalnice prikazoval obraz bradatega Demiurga, obsijan s temnim škrlatom bengalične svetilke, in za trenutek dobrohotno opazoval spečega v globokem snu, katerega pojoče hropenje je spominjalo na daljno potovanje po neznanih pokrajinah sanjskih svetov.

V dolgih polmračnih popoldnevih tiste pozne zime je moj oče od časa do časa za cele ure izginil v koticke, zatrpane s kramo, in zavzeto nekaj iskal.

In pogosto ob obedu, ko smo vsi posedli okoli mize, očeta ni bilo. Tedaj je morala mati dolgo klicati »Jakob« in trkati z žlico po mizi, preden je prilezel iz kakšne omare, pokrit s krpami pajčevine in prahu, z odsotnim pogledom, zamaknjenim v nejasne, le njemu znane zadeve, ki so ga prevzele.

Včasih je splezal na karniso in zavzel nepremično držo nasproti velikemu nagačenemu jastrebu, ki je bil na drugi strani okna pripet na steno. V tej negibni čepeči drži je z zamegljenim očesom in s pretkanim nasmeškom na obrazu ždel cele ure, da bi iznenada, ko bo kdo vstopil, zaprhatal z rokama kot s perutmi in zapel kot petelin.

Nismo se več zmenili za ta čudaštva, v katere se je iz dneva v dan bolj zapletal. Hrane ni sprejemal po več tednov, kot da je brez vseh telesnih potreb, se je z vsakim dnem pogrezal globlje v zapletene in nenavadne afere, ki jih nismo mogli razumeti. Nedostopen za naša prigovarjanja in prošnje je odgovarjal z odlomki svojega notranjega monologa, ki ga ni moglo pretrgati nič od zunaj. Venomer zaposlen in bolešno živahen, z rdečico na suhih licih, nas ni ne opazil ne upošteval.

Navadili smo se na njegovo neškodljivo prisotnost, na njegovo tiho blebetanje, na otroški, vase zamaknjen ščebet, ki je žgolel nekako na obrobju našega časa. Takrat je izginjal že za več dni, tiščal kje v kakšnih zapuščenih koticčkih stanovanja in ni ga bilo mogoče najti.

Sčasoma ta izginotja na nas niso več napravila vtisa, navadili smo se nanje in kadar se je po več dnevih za nekaj palcev manjši in shujšan spet prikazal, to ni kaj posebno pritegnilo naše pozornosti. Preprosto nismo ga več upoštevali, tako zelo se je bil oddaljil od vsega, kar je človeško in resnično. Korak za korakom se je oddaljeval od nas, točko za točko je izgubljal vez, ki ga je spajala s človeško skupnostjo. Tisto, kar je od njega ostalo, tisto malo telesne skorje in ta peščica nesmiselnih čudaštev – bi lahko nekega dne izginilo, prav tako neopaženo kot tisti v kotu nabirajoči se sivi kup smeti, ki ga je Adela vsak dan odnesla v smetnjak.

Prev. Niko Jež

Andrzej Bursa

Umor tetke

Vsem tem, ki so kdaj zastali
osupli nad mrtvimi perspektivami
svoje mladosti

Ob štirih popoldne sem odšel z doma. Po nekaj korakih sem se ustavil, da bi razmislil, kam naj grem. Vendar nisem mogel najti opravičila za svoj sprehod. Odpravil sem se naprej kot obsojenec, da bi prebil brezciljno potepanje po našem mestu. Taka mučna in dolga potepanja sem preživljal skoraj vsak dan. Vendar sem si do tega dne vedno skušal najti kakšen izgovor. Šel sem po kakšnem opravku ali obiskat pozabljenega znanca. Če povem po resnici, ponavadi nisem opravil ničesar, saj vendar nisem imel nobenih opravkov in tudi obiskoval nisem nikogar. Ampak izgovor je vedno obstajal, čeprav še nisem verjel vanj.

Danes sem se prvokrat zavedel, da nimam izgovora. Ven sem šel brez vsakega cilja, brezciljna potepanja so me ubijala. Vedel sem to. Poleti, ko sem taval po gozdovih, po poljih in med vrbovjem ob reki, so bila še kolikor toliko znosna. Niso me mučila. Vtopljen v pokrajino, spremenjen v enega njenih delov, nisem mogel misliti na nič in sem počival. Pozimi pa mi mesto ni dajalo uteh. Taval sem po ulicah, ne da bi izbiral, ustavljal sem se pod starimi portali ali pred celofanskimi izložbami, ampak v tem nisem našel zadovoljstva. Cenil in razumel sem čar arhitekture in električnih luči, ampak v razmišljanju o njem nisem videl cilja. Hrepenel sem po kakšnem cilju, kot trpeči hrepeni po kakršnemkoli zdravlilu. Strašno sem se mučil, predan na milost in nemilost lastni naravi. Šel sem počasi, z napotom. Puhast sneg, ki je zapadel čez dan, je zametel pločnike z belo kašo. Gazil sem. Dolgo kroženje po ulicah me je izmučilo. Vedel sem, da me bo telesna utrujenost nazadnje privedla do stanja, ko bom z radostjo mislil na vrnitev domov in se bom, tik pred tem, da omedlim, razveselil ob pogledu na okna svojega stanovanja. Vendar me to ni pomirjalo. Vedel sem, da bom doma, ko si bom odpočival na postelji, segel po ogledalcu in se dolgo opazoval.

Vsak dan sem večkrat prodorno opazoval svoj obraz v želji, da bi se v njem dokopal do kakšnih znakov, ki bi napovedali zrelost, starost. Ampak obraz je bil vedno mlad. Devet let mladosti je ležalo pred mano kot neizmerno jelovo polje, ki ga ni moč obdelati. Poleg tega sem bil zdrav in vsi udje so mi dobro služili. Ni mi bilo rešitve. Klatenje brez pretveze, v težavnih okoliščinah, sploh ni bilo zabavno, za vrnitev domov se nisem mogel odločiti. Misel, da bi preostanek popoldneva in večer lahko prebil nad izborom tekstov, ki so mi ga naložili na univerzi, mi je zagradila pot proti domu. Torej mi je preostala ulica, ki je izključevala sleherno presenečenje.

Na svojih potepanjih se nisem nikdar uspel odtrgati od središča mesta. Vse pretveze so bile v obsegu obdajajočih ga bulvarjev. Tudi danes se nisem opogumil, da bi prekršil to svojo navado. Toda glavne ulice in trgi so me mučili s truščem in gnečo. Na slepo sem zavil v ozko, skoraj prazno ulico ob glavni arteriji. Znašel sem se v labirintu starih uličic, ki mejijo na središče mesta, a so od njega vendarle popolnoma ločene. Pri vratih so viseli žičnati zvonci. Na hrbtih kamnitih Rakov, Enorožcev in Škorpiljonov, izklesanih nad vhodi, je ležal sneg. Labirint starih uličic ni bil velik. Lahko bi ga bil prehodil v obe smeri v slabih desetih minutah. Šel sem torej po labirintu, kolikor sem mogel počasi, in se trudil, da bi ne delal predolгих korakov. Pa tudi ustavljal se nisem. Šel sem ob kamnitem zidu okrog kapucinskega samostana. Če tako grem, bom čez nekaj sekund na malem trgu nad reko. Od tam se že vidi široka asfaltna aleja, po kateri se bom moral vračati. Ob misli na to bi se bil nekajkrat najraje ustavil in stekel v nasprotno smer. Vendar je pot nazaj vodila po vseh ulicah, ki sem jih poznal na pamet. Ni imelo smisla bežati od asfaltne aleje v objem hrupne ulice.

Ko sem prišel do konca zidu, sem se za trenutek zaustavil kot pluta, ko se odbije od brega. Pogledal sem na stran. Dva kamnita angela, ki sta varovala vratca pred cerkvijo, sta bila pokrita s snežnima čepicama. Malo dvorišča pred cerkvico je bilo zelo tiho. Preko obdajajočega ga zidu, ki je bil nižji od ulice, so z vrta štrlele drevesne veje. Pokril jih je snežni puh. Že dolgo se nisem mogel več navduševati, lahko pa sem si mirno ogledoval reliefe na stenah in drevesa na dvorišču, ki sem ga tako dobro poznal iz otroštva.

Skozi vratca, ki vodijo v zaprti del samostana, je prišel nizek, bradat menih s široko leseno lopato in začel odmetavati sneg. Ni se oziral name, ampak občutil sem dvoumnost svojega položaja. Odmaknil sem se nekoliko na stran in si začel ogledovati relief na steni. Menih je še kar odmetaval sneg in prizadevno sopihal. Dlje ko sva bila skupaj, bolj me je obsedala čudna misel. Končno ni bilo več poti nazaj. S počasnimi koraki sem odšel proti vratom in stopil v cerkev. Zatekel sem se v eno od zadnjih klopi. Nisem bil sam. Pred mano so klečale tri starejše ženske, dve v klopi, ena na kamnitih tleh. Na oltarju je gorel plamenček kot majhno rdeče srce. Pri stranskem oltarju je sijala majhna votlina. Tam je za močno rešetko ležala zlata roka junaka iz XVII. stoletja.

Nekoč sem dobro poznal legendo o junaku, ki je zapustil svojo zlato roko, katero mu je bil podaril kralj, kapucinskemu redu. Do danes so se mi nekatere podrobnosti zabrisale v spominu. Skrit v klopi sem samemu sebi zaigral vlogo opazovalca. Banalno in nevhvaležno vlogo. Tu ni bilo kaj opazovati. Iz zakristije je prišel duhovnik v koretlju s štolo za vratom. Odločno je premeril cerkev in se zaprl v spovednico. Nisem natančno razločil potez njegovega obraza, ampak z brado in visokim čelom se mi je zdel čeden. Bil je visok in širokopleč, ne več mlad. Vratca spovednice so se za njim zaprla in štola je obvisela navzven. Pomislil sem, da ob tem času najbrž ne bo nikogar več k spovedi. Okrog oltarja se je začel sukati menih, ki sem ga videl odmetavati sneg. Pogosto je priklekal in se ukvarjal z nekakšnimi nerazumljivimi opravili. Bil je že zadnji čas, da bi odšel od tod, ampak ni se mi ljubilo. V prazni cerkvi (tri ženske so med tem že odšle) sem ob nemem pričakovanju duhovnika – spovednika začutil svojo vlogo. Vstal sem in pristopil k spovednici, pokleknil sem in potrkal. Za hip sem občutil strah in tremo, ampak

nisem se umaknil. V spovednici je nekaj zašumelo in spovednik me je pozdravil z latinskim izrazom. Zajel sem sapo in zrecital:

– Zadnjikrat sem bil pri spovedi pred kakšnimi šestimi, ne, pred sedmimi leti.

– Zakaj tako davno, sin?

– Izgubil sem vero.

– Kaj še, sin moj?

Duhovnikov glas je bil naveličan in ravnodušen. Moje svetoskrunsko priznanje ni nanj naredilo nobenega vtisa. Zmedel sem se.

Začel sem jecljati. Nisem vedel, kaj bi mu rekel. Obupno sem si skušal priklicati v spomin obrazce s šolskih spovedi.

– Od tega dne . . . od takrat sem razžalil gospoda Boga z mnogimi grehi.

– Priznaj jih, sin.

– Bil sem. . . – sem zajeceljal – bil sem neposlušen do svojih predstojnikov. . . lagal sem, potem po krivem pričal o svojih bližnjih. . .

Zapletal sem se.

– Kaj še, sin moj?

Nagubal sem čelo in po hipnem premisleku zmagoslavno zašepetal:

– Grešil sem proti šesti zapovedi.

Duhovnik se je zdrznil.

– Velikokrat?

– Oh, ne, sploh ne – sem zavzdihnil obžalovanjem.

– Kaj še, sin moj?

– Boga sem preklinjal.

V duhovnikovem glasu nisem zaznal nikakršnega vznemirjenja. Vročično sem iskal besed, s katerimi bi mu mogel priklicati vso grozo svoje notranjosti, nad katero bi moral krščanski duhovnik onemeti, vendar mi je vse spodletelo. Duhovnik je že začel šepetati besede zaključne molitve. Čez trenutek bom zaslišal trkanje na spovednico in odšel bom poražen. Hitro sem približal usta leseni rešetki in strastno zašepetal:

– Prosim, gospod. . . prosim, duhovni oče – sem se popravil – en greh sem zatajil.

Duhovnik se je nagnil k rešetki. Znižal sem šepet.

– Zatajil sem strašen greh.

Naredil sem učinkovit premor in zašepetal s poudarkom:

– Ubil sem človeka.

O, zdaj nisem več zaslišal ravnodušnega: »Kaj še, sin moj?«

Duhovnik je težko dihal. Čez trenutek je vprašal nenaravno glasno:

– Koga?

– Svojo teto.

– Oh, sin. . . To je strašen greh, strašen. . .

Duhovniku so se začele zapletati besede. Zdaj se je zapletal on, jaz pa sem bil hladen in zgovoren.

– Kako se je zgodilo?

V duhovnikovem vprašanju je poleg peklenske, naravnost nekrščanske radovednosti zazvenela nota navdušenja.

– Duhovni oče – sem pomenljivo zašepetal – o tem se vendar ne govori.

- Pri sveti spovedi je treba povedati vse, vse – je duhovnik vztrajno moledoval. Odločil sem se, da bom zadržan.
- No, torej . . . ubil sem jo s kladivom . . .
- S kladivom. O, sin, to je strašen, velik greh . . .
- Duhovni oče, važnejša od vrat Hada je moja duša – sem vljudno pripomnil. Duhovnik je za trenutek pomolčal, potem pa vprašal:
- Ali ti je teta kaj žalega storila?
- Ne.
- Zakaj si jo torej ubil?
- Sklonil sem glavo.
- Velik grešnik sem.
- Ali te je premamil ostudni ženket zlata?
- Duhovnik se je trudil, da bi bil kos svoji vlogi.
- Začutil sem hvaležnost do njega.
- Ne, oče. Nasprotno.
- Zakaj nasprotno?
- Ko sem ubil teto, sem ostal brez sredstev za življenje. Teta me je vzdrževala.
- Zakaj si torej to storil?
- Morilec sem, oče . . .
- Duhovnik je malce pomolčal, čez trenutek pa:
- Koliko si star, sin?
- Enaindvajset.
- Aha, enaindvajset . . . si . . . si to storil prvokrat?
- Kaj, oče?
- Si že pred tem ubijal?
- Ne, oče . . . Saj bi bil vendar priznal.
- Da. O, sin, obžaluj svoje dejanje in objokuj svojo dušo.
- Ne morem obžalovati, oče.
- Zakaj, sin?
- Zakrknjen grešnik sem.
- O, sin . . . – se je duhovnik nemočno zapletel – o, sin, objokuj svojo dušo.
- Nazadnje ga je radovednost le premogla.
- Ampak moral si vendar imeti kak povod. Zakaj si ubijal?
- Ne vem, oče.
- Začenjal je omahovati.
- Menda nisi . . . bolan?
- Ne, oče.
- Zakaj torej, sin, zakaj?
- V zločinu sem iskal tolažbe.
- Tolažbo lahko najdeš le v molitvi.
- Premlad sem, da bi tratil čas z molitvijo.
- Ampak, sin . . . – se je razburil duhovnik – Saj je toliko drugih grehov – hitro se je prekinil. Čez trenutek je znova povzel. – Se počutiš slabotnega in zapuščenega?
- Da, oče.
- Potem obžaluj svoj greh in joči z menoj. Težka leta ječe te bodo očistila zločina, če jih boš preživel v pokori in kesanju.

- Sploh nimam namena sedeti v ječi.
- Kako si prikrikl svoj zločin?
- Nisem ga še. Danes zjutraj sem to storil.
- Kaj pa si naredil s truplom?
- Za zdaj leži pri meni v kuhinji. Potrudil se bom, da se ga znebim.
- Na kakšen na . . . - je začel duhovnik, a se je ugriznil v jezik, očitno v prepričanju, da se to vprašanje ne ujema z dostojanstvom spovednika.
- Načrt je že narejen.
- Nič nočem vedeti o tem. Sin, ali obžaluješ svoj greh?
- Ne morem, oče.
- Sin, obžaluj - me je duhovnik rotil s solzami v očeh, - drugače te čaka pekel.
- Ali je strašen, oče?
- O, sin - je vzkliknil duhovnik, hvaležen za vprašanje.

In začel mi je slikati pekel. Iz načina, na katerega je to počel, sem spoznal, da je šolski katehet. Toda ta opis pekla je presegal najuspelejše učne ure, ki jih pomnim iz otroštva.

Duhovnik je bil navdihnen. Vse življenje je strašil s peklom za nedolžne šale za učitelji, za mansturbacijo in lenobo in zdaj je ta trud nagrajen z današnjo spovedjo. Velika peklenska improvizacija, ki jo je govoril pred obličjem tako nevsakdanjega zločinca, je bila sladki sad, ki je staremu duhovniku nepričakovano padel v roke v prazni cerkvi, v popoldnevu, po katerem se ni bilo mogoče ničesar več nadejati. Potreba poraja iznajditelje, potreba poraja junake. Danes sem ugotovil, da potreba, bolje priložnost, poraja umetnike. Ogledal sem si veliko reprodukcij starih mojstrov, ki so predstavljale pekel, a nobena ni segala do gležnjev tiradam mojega spovednika. To je bil pravi pekel. Kipeč, razžarjen, sugestiven. Rade volje sem svojemu duhovniku oprostil prenekatero naivnost zaradi navdušujoče celosti podobe.

V cerkvi ni bilo več nikogar. Menih je pogasil vse luči razen male rdeče svetilke. Ostala sva le midva, zlata roka junaka in pekel. Nazadnje se je duhovnik zasopel.

- Sin, - je prosil - obžaluj vendar svoj zločin.

- Ne morem, oče.

- Potem ti ne bom mogel dati odveze.

Postajalo je neprijetno.

- Torej bom odšel s peklom v srcu.

Vzravnal sem se, kot da bi hotel oditi. Duhovnik se je zdrznil.

- Ne, sin, ne odhajaj.

Potem je znižal glas in v njegovih besedah je zazvenela hudomušnost.

- Če ne moreš obuditi popolnega kesanja, ki je Gospodu najljubše, bo zadostovalo nepopolno kesanje. Pomisli na vse grozote pekla in se zgrozi nad dejanjem, ki te obsoja na take muke.

Duhovnikov glas je bil tako prijeten, da sem bil že skoraj pripravljen izreči nepopolno kesanje. Vendar sem se premagal. Če bi bil pristal na nepopolno kesanje, bi dal svojemu spovedniku lahko zadoščenje. Ta neobičajna spoved bi dobila poci-ni in plitev epilog v običajnem strahu pred ognjem in verigami.

Torej sem rekel:

- Oče, nepopolno kesanje ne more izbrisati takega zločina pred Gospodom.

Duhovnik je bil navdušen.

– Sin – je rekel – že v teh besedah samih je kesanje.

– To je klavno kesanje.

– Sin, jočem nad tvojo dušo – je zašepetal duhovnik – jočem nad tvojo dušo.

Čutil sem, da ga domiselno zapušča, vendar me za nobeno ceno ni hotel izpustiti. Spoved je zastala na mrtvi točki. Zasmilil se mi je. Vročično sem iskal rešitve. Nazadnje sem mu podtaknil:

– Danes je zločin še presvež. Še me opaja kri. Ampak jutri ali čez kak dan, če Bog da, da dočakam, mi bo morda podeljena milost kesanja.

– Torej pridi jutri, sin – je uslužno zaklical duhovnik.

– Popoldne ali zvečer. Od šestnajstih do osemnajstih. Čakal te bom vsak dan.

Duhovnikove besede so zvenele vznemirjeno in radostno. Cenil je priložnost, ki sem mu jo bil dal. Današnja spoved bo v njegovem življenju več kot le lepa epizoda. Je začetek težavne, veličastne poti k spreobrnitvi zločinca, polna strahotnih skrivnosti. Svojega kateheta sem povzdignil v misijonarja, ki spreobrača ljudožerce, v svetega Hieronima, ki kroti leva. Veselil se je kot otrok in to mi je bilo v zadovoljstvo. Ko sem se že dvignil s kolen, me je duhovnik še enkrat opomnil:

– Torej vsak večer od štirih do šestih, od šestnajstih do osemnajstih.

V njegovem glasu je bilo čutiti nemir zaljubljenca.

Prevedla Jana Unuk

Marian Grzészak

Tomaž

Tomaž – to sem jaz in sem nastavil budilko na 4.30. Kljub utrujenosti nisem mogel zaspiti. Nekdo z zamudo v življenju je metal v jašek pločevinke. Hiša je drhtela kot oboa. Božanski sen je zaplapolal skozme kot sij mangana, to pa ni bilo brez realne osnove. Ko namreč zaspim, mi kljujejo v oči tri velike neonske črke WSS, na zatilje pa juriša napis Mestni bordel, in ko naposled zaspim, mi glas sanj šepeta:

– Potisni roko v ranjeni bok down-towna in pomni, da je človeka obuditi teže kot ubiti . . .

Prebudil se se z roko v drugi sobici; če se v postelji stegnem, se s stopali dotakne ene stene, z rokami druge; moja za pokop nemogoča dolžina je 2,40 m. Na srečo se otrok, ki sem ga z roko nehote dregnil, ni prebudil; komaj da je (tako se mi zdi) spremenil tok sanj; za trenutek je sedel med bele palice posteljice in v sanjah – zburanju rekel:

– Včeraj je pes klobaso dobil, Družek pa gips.

Hotel se odgovoriti nekaj enako smešnega (npr. Bruno nam že spet bo čebele odmedil), a ko je bilo jasno, da je otrok še ves globoko pod svojo kožo, sem si premislil, se izmuznil izpod tople odeje in odšel v kopalnico.

Prestavil sem pralni stroj na majhen hodnik, pred ogledalo sem postavil sebe. V kadi je zraven zloženega kolesa stalo vedro z nalepko sunflower, polno vode. To bi bil dober začetek dneva. Včeraj, ko je bilo uho dežele zamaknjeno v pevski festival, je moj dvojnik izkoristil ugodno naraščanje vode v vodovodu. (Le zakaj ni napolnil tudi kadi? Aha, bicikel. No, mogoče je tudi, da se je Visla ob povodnji napojila in se ji je za hip zaletelo. Ne vem.)

Ravno ko sem si obril levo lice (z britvico polsilver, naključno kupljeno v trafikki z vezano prodajo – dokupiti je treba Kulturni tednik, Življenje in pravo ali angleško različico Sputnika), se je nekaj kopalnic niže začelo dogajati nekaj nenavadnega. Da, glas je bil pridušen, zanesljivo se je dogajal tri nadstropja niže v merdialno-higienski vertikali, kjer stanuje pri vseh priljubljena šansonjerka. Rad sem jo imel zato, ker je hodila spat takrat, ko sem jaz vstajal. Popevke, ki jih je brundala, še nisem slišal, in sem se zato trudil, da bi si desno lice bril tiše kot levo. Če me spomin ne vara, kajti popevke hitro pozabljam, sem na uho ujel takle različnejši fragment:

Tisoč sto jih utonilo je v morskih valovih,

čez hipec, čez hip je šla ladja na dno.

Moški glas je končal z veselo frazo:

Hoho! Hoho!

Različna glasova sta mi dala misliti. Pa ne da je – sem pomislil – zamenjala obo-

ževalca? To prav bedasto vprašanje se je v trenutku umaknilo utemeljenemu sumu: Jurandota posnameta? in to v ritmu rocka, v ritmu rocka to znamenito balado, ki še ni bila niti napisana, čeprav je bilo gradivo že davno potonilo.

(Predvčerajšnji intervju v Kroniki dneva: – S čim se zdaj ukvarjate v svojem ustvarjanju? – V svojem ustvarjanju se zdaj ukvarjam z Balado o Titaniku. – Nestrpo pričakujemo. – Hvala, zelo me veseli, to je namreč, lahko bi rekel, titanski napor.)

Ne bi vedel, zakaj se mi je hihitanje spodaj zazdelo nedostojno za našo hišo. Obzirno sem potrkal po sanitarni cevi. Ni zaleglo. Pomeni, da ne vodi v to kopalnico. Potrkal sem po drugi, nato po tretji, četrti in peti. Pravi vibrator, odstopajoč od stene, pravi kopalniški instrument! Potegnil sem po ceveh in splakoval z obraza ostanek kreme. Vedno je moralo zadoščati z vse stanujoče.

Trkanje na vrata.

– Gospod Tomaž, gospod Tomaž, oprostite, da se nisem najavila po telefonu, saj je prepozno.

– Ah, vi ste, – odmaknil sem beli zastor, – samo malo, da postavim pralni stroj v kopalnico.

– Dobro, da ste potrkali po cevi, mi lahko posodite malo vode? Nimam se s čim umiti, imela pa sem tako naporen dan.

Podala mi je plastično vrečko.

– Prosim – sem rekel – če se ne motim, niste sami, vzemite še tole steklenico od mleka.

Vesela je počasi odhajala po dolgem hodniku in si tiho žvižgala noro Cigansko balado: imamo vsega ali nič, a zmeraj ravno prav.

Ostro je zadrdrala budilka. Skočil sem, da bi jo utišal, zadel v mraku ob taburet (neonski napis je že ugasnil in v sobi je bil polmrak), odlepljena plošča je plosknila na tla, čez hip sem zaslišal trkanje od spodaj.

4.45. Preplašen zaradi hrupa sem se odpovedal toplemu čaju in se potihoma po prstih izmuznil na hodnik. Prav tedaj pa je trikrat hrupno zadrdral telefon.

– Vstati bo treba – je sladko šepetalo dekle na drugi strani – naročili ste bujenje, kajne?

– Za vsak primer sem naročil bujenje – sem besen odgovoril – budite me 15 minut prepozno! Naročil sem ob 4.30.

– Opravičujem se – je odgovorila – a zbijamo po vrstnem redu, veste, neki igralec gre danes snemat film v Vroclav in sploh ga nisem mogla spraviti pokonci; na moje opozorilo, da je čas vstati, je odvrnil, da še spat ni šel, pa včeraj teater – mi reče –danes z mladinci, popoldne sprejem, zvečer teater, potem pa še televizija, me poslušate? – potem je v redu, v redu, najlaže se prebujam, če govorim, je rekel . . .

Zavil sem slušalko v blazino, jo potisnil pod radiator in pokril z grmado časopisov. Odšel sem iz stanovanja. Prižgal sem cigareto, dvigala pa ni bilo.

Ko sem se spuščal po stopnicah (deset nadstropij), sem se domislil nekega smešnega prizora iz kabareta Podkowinskega, v katerem je lepotico enkrat na teden popadel »bès«, nato je neki župan govoril o fantu, ki na svoji farmi proizvaja narodni ponos za izvoz, za konec pa je »veliki klinc igralec« (refren konferansjeja, ki je zanj dobil »velik velik aplavz od Polonia of America«) z gibi posnemal telefon-

ski pogovor dveh gluhtonemih.

Vratarja spodaj ni bilo. Izhodno-vhodna vrata so bila zaprta. Začel sem, zapor-
nik, prebirati obvestila. »Obvešča se, da bo odškodnina iz izgube vode obra-
čunana ob koncu leta.« »Stanovalcem sporočamo, da bo remont toplovodne na-
peljave trajal do dne . . . (brez datuma). Sporočilo posredoval SPEC.«

»Zaradi preobremenjenosti dvigalnih vrvi in nedodeljenosti deviz za nakup prej
omenjenih vrvi je nujno potrebno varčevanje z dvigali. Zaradi tega se limit vsake-
ga dvigala z 12 zniža na 8 oseb, kar ob razumevanju cenjenih stanovalcev omogo-
ča podaljšanje rabe starih vrvi za dva meseca, hkrati s tem pa je zagotovljena, če-
prav ob začasni manjši udobnosti, večja varnost stanovalcev.« »V zvezi z ugotov-
itvijo kraje varovalk na hodnikih ter kompletnih svetil, kakor tudi podstavkov
za rože in preprog, se ukinja razsvetljava hodnikov.«

– Kje pa ste – vreščim na vratarja – skoraj petnajst minut čakam, da odprete.

– Bom povedal enako naravnost, kot ste rekli vi – je dejal zasopihano – odtočit
sem šel.

– Pa ste morali zato izklopiti dvigalo?

– Ne, za dvigalo pa oprostite. No, povem vam odkrito, bolje ga je imeti na očeh.

– Veste, – je nadaljeval vratar – takole odlivati pri svoji lastni hiši mi vest ne da,
do parka pa, sami veste, je daleč. Tukaj se bo vsak čas začel promet in če človek
ne opravi zdaj, bi naj čakal do desetih, da odprejo kavarno, za 50 grošev.

– Zamudil sem nočni avtobus.

– A mislite, da nam je tu kaj laže? Za vsak, oprostite, drek, se goniš po mestu, gos-
pod, nimate pojma, kakšen napor. Ali pa, recimo, snažilka. Tu je vendar treba
pomesti celo hišo, ona pa, gospod, ima eno pipo z vodo v zadnjem nadstropju,
eno pa v prvem. Nobena mlekarica noče nositi sem. Če ujame dvigalo, potem ga
zablokira za pol ure in vsi besnijo. Mleko bi pa radi pred vrata; pa ste poskusili
kdaj peš v zadnje nadstropje?

– Poskusil.

– Menda ne z mlekom.

– Z otroškimi vozičkom.

– Če je tako, potem sami veste. Cigareto?

– Zakaj ne pustite tega dela?

– Gospod, vi ste, oprostite, pravi otrok. Zakaj pa vi, če sem odkrit, ne zapustite te
hiše? No, vidite. Vsakdo ima, kar ima. To je že moja tretja portirnica.

Jutro je bilo sveže, hlad je splakoval z mene ostanke sna, zato sem se z zaupanjem
v zmogljivost svojih nog odločil, da pretečem do naslednje postaje. Naše noge so
še zmeraj zanesljivejše kot naši avtobusi.

Gotovo sem moral biti jezen in zato nisem takoj slišal name merečega ukaza:

– Stoj, stoj!

Ustavil sem se na vogalu hiše Pri Sedesah. »Nadomestne dele za peugeot, volvo,
renault in avtomobile drugih znamk prodajamo samo za dolarje.« Vame je str-
melo okno. Prsedes, mercedes. Apostolorum. Perpedes. Zasopel.

– Kam, državljan, tako naglo?

– Zaradi zdravja.

– Kam?

– V službo.

- Od kod?
- Od doma.
- Tukaj stanujete? – Oseбно!
- Tu je.
- Že dve leti, vidim, ja, drži, odpuščeni, se ne ljubi delati, kaj?
- Delam honorarno. Tu pa tam, brat mi pomaga. Žena. Otrok.
- Moment, moment, se nisva že nekje srečala?
- Vi ste tukaj prvič, ali ne? Ste ravno po šoli?
- Prvič ali ne, ni treba ugibati. Lahko tudi po šoli. Ampak kot da sva se že nekje srečala. No, jasno, v pasaži, s tisto blondinko.
- Nališpanka, škoda besed.
- Z neba ste mi padli, naravnost z neba.
- Kaj se je zgodilo?
- Tam je bil neki tip, za nič na svetu ni hotel domov, samo z glavo se je zaletaval v zid. Priprli smo ga, pa ni priče, za kaj je šlo. Saj pravim, z neba.
- Zelo se mi mudi.
- Ampak priča ste bili?
- Bil.
- Potem vas zdaj spustim, po službi pa takoj na okraj, razumete? Če ne, no, saj veste.

Pred ambulatno čakalnico »Gama« so stali že trije pacienti, moški. Nihče od njih ni čakal na doktorja Orocha, znanega specialista-nevrologa-pediatra. Postavil sem se v vrsto kot četrti in takoj prvi za doktorja Orocha. Ko sem se prepričal, da bodo moški ostali do sedmih, ko začnejo deliti številke, sem stekel na Pienkno, pred trgovino s porcelanom; danes naj bi iz Wocawka prišla pošiljka namiznih servisov iz mangana, handed painting. Pred trgovino sem bil drugi.

- Vi tudi zaslužkarsko? – je vprašala mamka – tu za menoj stoji še hčerka.
- Za menoj pa brat – sem odvrnil – menda naj bi prišli štirje kompleti, ne, babica?
- Koj vidim, dečko, da se s tabo da delati, spoznaš se na posel. Čeprav si mlad, bom jaz posedela in popazila na vrsto, pojdi, pojej kaj, pa še meni prinesi, kaj toplega se le prileže, ko je tak mraz. Boš malo potegnil? – iz barvaste torbe je potegnila ploščato četrtinko »žitne« z napisom Matsuna – na, potegni.
- Pusti to, babica – sem rekel – imam boljše ideje.
- Kakšno, kakšno?
- Nisem utegnil zajtrkovati, pa sem pomislil, da bi kot nalašč lahko dal malo krvi.
- No, gotovo, gotovo – je pohvalila – če plačajo, zakaj pa ne, jaz sem pa že prestara.

Ura je 14. Tomaž je na mestnem okraju že podal izjavo (čemu neki) in zdaj bi rad od Porzuczka izvedel kaj več o tipu iz pasaže. Porzuczek ni odklonil, kaže, da so ga tako naučili, a s pripovedjo se mu tudi ne mudi. Prosil je Tomaža, naj začne prvi. Drugemu je zmeraj laže, je priznal, je že tako, celo pri ženski.

Vroče je. Televizija začne danes s programom ob 16.40. Po trgovinah s pohištvom prav danes razvažajo kavče. V mesnici na Wiejski bodo prodajali teletino. V bližnjem kiosku bo vsak hip zmanjkalo piva.

- Počasi – je rekel Tomaž – takoj ti bom razložil. Doktor Oroch sprejme na dan

samo pet pacientov, nanj je treba čakati cele tedne. Za dobro mesto v njegovi vrsti lahko dobiš cel stotak. Za dve mesti, če gre vse po sreči, celo dva. V trgovini na Pienkni je različno, zaslužek je odvisen od vrste porcelana. Če pripeljejo same solnice, ne zaslužim nič in tedaj je čas od štirih do devetih (ko odprejo trgovino) preprosto izgubljen. Tveganje pač. Če pripeljejo krožnike ali vaze, lahko za mesto v vrsti dobiš petdeset zlotov. Najbolje je, če dobijo kompletne servise skupaj s servisom za kavo. Nekoč sem v taki uspešni vrsti od neke Indijke dobil kar štiri-sto zlotov. Ampak to je najbrž rekord. Povprečno se dobi sto, sto petdeset. Če se posreči, tako kot danes, potem dam še kri. Enkrat v štirih mesecih po pol litra. K temu pripada brezplačen zajtrk. Skupaj ne znese ravno preveč, a do krvi imam včasih spoštljiv odnos.

– Hm – mi je segel v besedo Porzuczek – saj obstaja trgovska informacija, nekje pri sebi imam celo njihovo številko.

– Tam vejo, da nekje določeno stvar prodajajo, ne vejo pa, kje.

– In lahko shajaš?

– Različno, enkrat bolje, drugič slabše, povprečno tri tisoč na mesec. Minus šestdeset davek, sto telefon, sto elekrika. Ostaneta dva tisočaka za tri osebe. Minus tristo zlotov za cigarete. Skupaj pride na osebo petindvajset zlotov; hrana, zraven čevlji pa zavarovanje, ki ga na srečo ne plačujem več, tam, kjer sem bil, so me črtali.

– Žena bi lahko pomagala.

– Po naravi nima najboljšega profila, pa bolehna je in tako dalje.

– Saj si pravi bednik.

– Zakaj? Sploh ne. Pa ti?

– Jaz? Imel sem prave muke s tistim vražjim Bialasom. Ne poznaš terena, pa ne veš, kako in kaj. Tista svetlolaska, od tam, no, tista tička – taka vlačugarska je bila videti, ne? Pardon, kje sem končal?

– Svetlolaska.

– Ah, ne, s tem nimam nič skupnega. Oni tip. Bialas, pomisli, saj bi jaz tudi zno-rel. Pred dopustom je pobelil stanovanj in se odpeljal. Nekoč je nastradal, ko je vzel ključ s seboj, pa je pri njem počila cev, zalila soseda spodaj, ki ga tudi ni bilo doma, zalila še niže in tako naprej pet nadstropij. Zdaj je Bialas oddal ključ vratarju, pač zaradi tega. Pozabil je prebrati obvestilo, da bodo v avgustu gotovo (»že gotovo«) zamenjavali zarjavele cevi v hiši. V resnici so prišli s temi cevmi in udarili po stenah. V navpičnici Bialasove napeljave so se priklesali do Bialasovega M-3 in stop. Sosed spodaj je bil, zgoraj je bil, Bialasa pa ni. Plan se ruši; po hrupu v ADM se je izkazalo, da ima ključ vratar. Vzeli so ga, zamenjali cevi v kuhinji, v kopalnici (največ), no, in v največji sobi. Druga soba je ostala nedotaknjena. Končali, odšli. Pridejo drugi preskušat vodo. Nove cevi so upravičeno lahko nespaknjene; dve koleni pri Bialasu nista bili dobro priviti in brizgnilo je po stenah, da je hudo gledati. Videl sem, peljal me je tja. Vrnil se je bil ravno v ves ta pajzel. Pardon, o čem sem govoril?

– Gospod Porzuczek, jaz se ničemur ne čudim, jaz sem zunanji človek, nimam notranjosti, razumete?

– Menda hočete reči, da sem ga jaz razumel. Tudi če ni zares zno-rel, je bil tak, kot da je nor. Rad bi mu kako pomagal, a bojo težave.

- Saj mu mora administracija na svoje stroške obnoviti stanovanje.
- Delno drži, ampak ko je Bialas tolkel z glavo ob zid, se je sam poškodoval, ima zlomljen nos, očala, tega mu pa administracija ne bo vrnila, kajne?
- Gospod Porzuczek, kaj pa, če ima zlomljeno življenje?
- Saj je trdonja, niti milimetra alkohola ni imel v krvi, videti pa je bil pijan. Izjemen trdonja.

Zdaj obnavljam ta pogovor, nekaj ur po podpisu zapisnika z zaslišanja. Gotovo sem se zmotil v kakšnih podrobnostih. Če je tako, me razumite, na dan, ko dajem kri, imam vrtoglavo in svet okoli mene nima jasnih obrisov. Zdaj je že dobro in edina stvar, ki mi ne da miru, je nedavna preteklost. Ne morem je obuditi, bojim se, da sem pozabil na kakšno pomembno podrobnost in bolj ko si prizadevam, da bi se je spomnil, bolj se oddaljujem od resničnega izvira. Gotovo bi se zamaknil v sanjarjenje, če ne bi bilo ostre misli, ki ne vem, kdo jo je zganil: moram po nakupih. (Žena: »Če se ti posreči kaj zaslužiti, pojdi po nakupih, če se ti ne posreči, tudi pojdi.«)

Preplašen zaradi sirene rdečega križa sem preskočil asfaltno polje. Lena množica je zadržala mojo gonjo tik pred vhodnimi vrati z napisom: »Bodi sam svoj.« Vrsta čakajočih na košarice je obdajala tekoče stopnice imenitne samopostrežbe. Labirint v labirintu. Zavzel sem mesto, ki mi pripada po nenapisani demokraciji čakanja. Sreča, sem pomislil, da nisem noseč in da imam vse noge. Če bi bilo drugače, bi me zamikalo prekršiti splošno veljavni zakon, to pa je za druge gotovo neprijetno. Neki nesrečnik zraven mene je živčno črtal listke za loto. Tekoče stopnice navzgor (gredo povsod vse tekoče stopnice navzgor?) so razkrivale fosforescentne napise: hladilniki, nogavice, preproge, svetilke, čevlji, otroške žabe, parfumi. Vse to je šelestelo navzgor in navzgor, pod petami vozečih se, jaz pa sem tu spodaj čakal preprosto na grizljaj. Ženske imajo na stopnicah noge nekam lepše, daljše. Tega je kriva moja postava, ki od zgoraj navzdol skrajša perspektivo; vidim tako kot Mantegna svojega Kristusa. Stopnice pa jih podaljšajo, od spodaj navzgor, proti blaženosti. Vendar v meni ni bilo poželenja, v meni ni bilo njega, samo jaz sem bil, Tomaž, ki bo čez pol ure – razpoložljivost košaric – segel s celo roko v široko odprt bok supersezama.

Premaknil sem se od stopnic proti stojnici z rdečo peso, ki je dobro obrodila. Pri bližnji stojnici s konjaki je ljubka gospa odgovarjala na vprašanja: – Kava bo morda jutri, morda pojutrišnjem. Iz časopisa sem se spomnil, da popijemo na leto nekaj tovornih ladij kave, torej se je boljše malo odreči kavi, da bomo imeli ladje. Če česa ni, tedaj mora biti dražje, zato se je kava podražila. Končno pa za zdravje ni dobra. Nekdo za mano je čeval: gospod, če je dražja, potem bi morala biti, ljudje bodo vsaj dali denar od sebe.

Čez dvajset minut sem prispel do košarice. Police z živili so me vodile po premišljenem labirintu: Vinprom, Wedel, Močnik, Kaša, Mandarine, Margarina, Mleto meso, Torunjski kruhek, Gdanski slanik, Sveža jajca (3,10 zl. kom.), Majoneza, Medeni kolači, Giewont s filtrom. Vrsta k blagajni (od desetih delajo tri blagajne, druge so na počitnicah); desetletna deklica pred mano s pariško štruco v košarici (štiri zlate), s tranzistorjem ob ušesu (tisoč dvesto zlotov) je poslušala popevko s festivala, skupino Los Pepinos s Kube.

Plačal sem 84, 35 zl. Nakup za naslednji dan.

V dvigalo sem stopil šele, ko je prišlo tretjič. Lastni dom me je vsrkal utrujenega, a polnega svetlobe. Otrok se je hihital pred televizorjem, v katerem Lolek in Bolek delata iz cevi za peč raketo za luno (ali je tale otrok kdaj videl cev peči? Čemu se potem smeje?), žena mi je postregla s celo grmado krompirjevih cmokov s kislim mlekom. Jem, požiram, zamaknjen v fugo dneva; tole je povzetek najpomembnejših novic: poljska popevka je doživela velik uspeh na jubilejnem festivalu v Sopotu. Prvo nagrado je dobil Robert Charlebois (prav tale z bujno pričesko je Robert Charlebois), drugo nagrado je dobila Tereza Kesovija (na sliki Tereza deli avtogram), tretja Maryla Rodowicz (to je bila Maryla Rodowicz, komentar, upamo, ni potreben). Zdaj pa se vključuje v naš studio v Gdansk. Halo? Tu Gdansk, lep pozdrav, vreme imamo lepo, povsod veselo in praznično razpoloženje, ki pa počasi mineva, a pripravljamo se že na naslednji festival. Najgloblji vtis, če se vrnemo k festivalu, je napravila Siciljanka Farida, ki obvlada svojevrsten presunljivi krik. Všeč mi je bila angažirana balada Henrija Desa in Tomasa Hacka, ki je lepo igral na orglice. Dalje so nepozabni nastopi Joane Baez, Ewe Demarczyk in Karla Gotta. Sicer pa, prevladovali so različni stili, vodili pa so nedvomno soul in protestni songi . . . vr pik, bžmrtmsf . . .

Opravičujemo se za motnje na zvezi, nadaljujemo dnevnik: po statističnem kalendarju pojemo na posameznika več mesa kot take države . . . zaradi tega se bosta občutno povečali predelava sadja ter proizvodnja nadomestkov in drugih živil, primernih za hitro pripravo. Poslušajmo komentar:

Spoštovani poslušalci, neprijetno mi je povedati, a pri nas mesa ne jemo, mi ga, oprostite, požremo 60 kg. Holandci, Danci, znani po kravah, umirajo za margarino. Naša palma ni nič slabša, čeprav, priznajmo, res ni palma zmage. Vzemimo primer: kmet vseje kravo, oprostite, kmet vseje zrno, dolgo mora rasti, potem pa pride krava, mljas, mljas, mljas in že ni več tistega, kar je vsejal. Sklep: silaža. Racionalno silažiranje. Kajti, spoštovani poslušalci, naše meso je cenjeno.

Uredniku se zahvaljujem za komentar. To je bil pregled najpomembnejših novic. Tomaž je pritisnil na gumb, a ta gumb svetu ni vrnil ravnotežja.

Glas prezentanta se je nadaljeval na drugih ravneh, nedaleč vstran, zgoraj, spodaj, razbijal se je v škatlicah v sobah, se razpršil na vse strani; gotovo so sosedje čakali na napovedano melodramo, v kateri se vztrajna Nelly Smith po pretepu in defloraciji, po stepnem klatenju in avtomobilski nesreči poroči z Johnom Oxfordom; imela bosta veliko otrok, lepo hišico, njuni vnuki pa vojno v Vietnamu. Help.

Jaz: Tomaž, blede se ti, navij uro, zaužij malo sna.

On: Storil je to, pravkar se mu je prikazal Kristus Interdominium, z belo obrobo, delal se je, da je popravljalec telefonov. Najbrž zadnji račun še ni bil plačan.

Prevedel Niko Jež

Piotr Müldner-Nieckowski

Ob cesti

Stali smo ob cesti, tisto pa je bilo med nami in voznim pasom. Prostor je bil dolg štirideset metrov in neizmerne širine, kajti za nami je bilo pusto polje, za tem poljem pa naselje, ki ga gradijo že tri leta; ker je ostalo nedograjeno, zgradbe s prazno notranjostjo kot tempeljski stolpi zijajo v nebo. Vsak čas naj bi bila tu policija, zato smo stali drug zraven drugega in se bržda nismo pogledali, ne, sploh gledali nismo; izmikajoč se pogledom smo le nekako oprezali, no, oblast naj bi bila vsak hip tu. Tik ob cesti je raslo visoko grmovje z žilavim, zvitim, tankim steblovjem. Stal sem poleg moža, ki je bil oblečen kot jaz, in poleg ženske, ki je imela noge krepke kot stebre, a ne tanke in ne krive. Take čudovito polne nogice, kot ustvarjene za moška ramena. Sicer pa smo stali v dveh, tu in tam v treh polkrožnih vrstah ob grmovju, ki je gosto zaraščeno zakrivalo cesto. Prekrižal sem roki in drugi so jih, kot da me posnemajo, prekrižali enako kot jaz. Stali smo že eno uro. Da bi lahko stojé dovolj dolgo zdržali, je bilo treba napraviti telo togo, tako kot pri merjenju s puško togo napnemo rame in podlaket, naravnavamo zarezo na mušico in mušico v cilj. Okrog trideset, morda štirideset ljudi v eni vrsti, v polkrogu.

Kar naprej so se ustavljali novi avtomobili, kolona se je daljšala, vozniki so izstopali, stekli proti nam, pomolili glave skozi grmovje in se nato hitro vrnili k avtomobilom, da bi jih zaklenili, s seboj pa vzeli aktivke in torbice z denarjem in dokumenti. Potem so se nam pridružili. Na obeh straneh ceste je stala množica avtomobilov. Več deset zelo dobro vzdrževanih avtomobilov.

V drugi vrsti je možki sklonil glavo, njegova sosedka pa se je nagnila k njemu. A rekel ni nič, slišal sem, ker sem se tudi sam primaknil; ona se je spet odmaknila in jaz sem se vzravnal, ne da bi karkoli slišal. Prav kmalu naj bi prišla policija, saj jo je gotovo kdo obvestil, morda niso dobro slišali. Veter je potegnil skozi grmovje, a to še ni bila oblast. Čakali smo in gledali. Preden se bo milica pripeljala skozi Varšavo in prispela na tole mesto, ji mora tisoče avtomobilov na poti odstopiti prostor in ji s smerniki nakazati, da je pot prosta. Za tisoč avtomobilov pomeni to tisoč nagibov dobre volje, veljalo bi se nad tem zamisliti in najti opravičilo za policijo. Saj se niti ne ve, če je komandir enote od svojih nadrejenih sploh dobil dovoljenje za uporabo alarmnega signala. Prav mogoče je, da mu ga niso dali. Poleg tega so zdaj vsi nestrpnostno čakali na izbor voditelja »Solidarnosti«, prvega demokratično imenovanega elektorja, pri čemer je bil Lech Walensa favorit številka ena, Andrzej Gwiázda, Marian Júrczyk in Jan Ruléwski pa favoriti številka dve. V travi se je bleščala steklenica s staro nalepko VINO, bila je prazna. V hrbet je od strani odprtega polja gredo sonce, od strani voznega pasu je vel vonj po izpušnih plinih. Mestni avtobus je upočasnil, toda potniki niso mogli ničesar videti, ker je bilo grmovje pregosto. Gotovo je to razumel tudi moj sosed, ker je premaknil

nogo. Niso mogli, žal. Le mi tukaj smo lahko videli. Opazovali smo zelo natančno. Avtobus je zakadil, ker je gotovo imel slabo nastavljeno brizgalno črpalko. Nisem bil pogledal na uro, a stali smo gotovo že dve uri. Ker naše čakanje ni bilo ravno odvisno od minevanja časa, je bilo bolje stati in gledati, kot pa šteti minute. Nekdo na drugi strani polkroga, ki je v primerni oddaljenosti obdajal grmičevje, se je premaknil, in takoj za njim se je ves polkrog zdrznil in prestopil. Po nekaj vzdihih se je spet umiril. Na živce so mi šli ljudje, ki so prihajali na novo, bili so tako odgludni. Polkrog očitno ni prenesel, da bi se kdo vrival. Mi smo tukaj že od prej, zato imamo pravico biti, najbolje bi bilo, če se ne bi nihče več pridružil. Tako je bilo naše stališče. Mi smo lahko že malo razmislili o tem, kar vidimo, oni pa so čisto na začetku. Ni se nam ljubilo skupaj z njimi začeti spet znova. Enkrat je človek prehodil miselno pot k neki temi in konec, potem je treba v razmišljanju naprej. Vsak novi, ki je pristopil, nas je s svojo navzočnostjo nekako prisilil k miselnim povratkom. Neznosen občutek. Prosil sem boga, da polkroga ne bi razširjali.

A ta se je širil, kajti prihajali so novi in nihče ni odšel. Dobro je vsaj to, da so se držali reda, če bi se prerivali, bi drug drugemu zaslanjali pogled. Vsi so bili približno enake postave, kakor pač ljudje. Noženih žiraf ni bilo in tudi palčki se niso pojavili. Ljudje se znajo prilagoditi. In časi so težki. Milo bo baje na karte, ena kocka za dva meseca na osebo. Če to ni pretiravanje? Polno je umazancev. Na srečo pa tudi nihče ni napravil koraka naprej. To bi bilo najslabše. En korak naprej in ves polkrog bi se premaknil za njim. Tako res ne gre. Bolje tega ne storiti. Kot smo bili pričakovali, so se pripeljali trije miličniki, sneli obešenko in jo potem, ko so jo več kot desetkrat fotografirali, položili na zemljo. Milici pripada posebna zaloga fotografskih filmov v zvezi s službeno dejavnostjo. Obešenka je bila mlada in elegantno oblečena. Natančno so preiskali obleko. Polkrog se je zdaj začel ožiti. Dekle ni imelo pri sebi, o čudo! nobenih dokumentov. Preverili so. Jaz sem jih seveda imel. Treba je paziti, v gneči se hitro najde tat. Nasploh se tat povsod hitro najde. Izgubiš lahko vse, kar imaš v žepih. Jaz sem roki prekrižal tako, da sem levico držal na denarnici in ves čas čutil, da jo še imam. Desnico pa na žepu z avtomobilskimi ključi. Desno zapestje sem pritiskal ob levo, da bi čutil, če še imam uro. Imam jo še danes.

Prevedel Niko Jež

EDWARD STACHURA (1937–1979) je bil rojen v Franciji, na Poljsko se je preselil z enajstimi leti, diplomiral je na romanistiki v Varšavi, objavljati je začel leta 1957. Izdal je več pesniških zbirk in poem (*Veliko ognja*, 1963; *Po vrtu naj skače kobilica*, 1968; *Stopam k tabli*, 1969), zbirke kratke proze (*En dan*, 1962; *Valoviti z vetrom*, 1966; *Se*, 1977), roman-reko *Vse je poezija* (1975) in fabulativni esej *Fabula rasa*. Po njegovi noveli je naslovljena zadnja slovenska antologija sodobne poljske kratke proze.

BRUNO SCHULZ (1892–1942) je kot učitelj risanja živel v podeželskem mestecu Drohobiczu. Njegova realistično-mitološka proza z nespremenljivim prizoriščem zaprašenege mesteca, sivih razpadajočih fasad in s stalnim repertoarjem likov razkriva metafiziko vsakdanjosti in pomeni po avtorjevi lastni oznaki mitologizacijo resničnosti. Poleg nekaj esejev in kritik so vse njegovo delo tri zbirke

kratke proze: Trgovina s cimetom (1934), Sanatorij pri klepsidri (1937), Komet (1938). V slovenščino so prevedena njegova dela: Avgust, Samota (dvakrat) in Sanatorij pri klepsidri (Varujte me, mile zarje, Mladinska knjiga, 1983).

ANDRZEJ BURSA (1932–1957) sodi v povojno generacijo krakovskih avtorjev, ki so vojno grozoto doživljali kot otroci, kot mladi pisci pa so si utirali pot v letih priseganja na sorealistično poetiko. Po študiju je bil bolgarist, po poklicu publicist in pisec reportaž. Za življenja se je uveljavil predvsem kot pesnik. Od njegovih dramskih del so uprizorili odrsko igro Karbunkul – gledališče krutosti in politično farso Živali grofa Cagliostro. Knjiga njegove proze, pesmi in gledaliških del je izšla po njegovi smrti.

MARIAN GRZEŚCZAK (1934) – publicist, pesnik, prozaik, dramatik. Izdal je več pesniških zbirk (Lumpenezije, 1960; Gosta svetloba, 1965; Resnično izmišljanje, 1974 itd.), roman Odiseja Odiseja (1976), eseje in radijske igre. Na Radiu Ljubljana je bila v slovenskem prevodu objavljena njegova igra Stoprvi spev Božanske komedije.

PIOTR MŪLDER-NIECKOWSKI (1946), po poklicu zdravnik, piše znanstvena dela iz zgodovine medicine in zdravstvene etike. Izdal je pesniško zbirko Človeška iznajdba (1978), romane Himalaja (1979), Čarovne čepice (1980), Speči v mestu (1983), feljtone (Dva na enega) in radijske igre.

Anda Rottenberg-Żórawska

Kam vodi poljska umetnost

Vsakdanja vrsta iz sivo prepleškane polstene plošče, ki se dajo vlomiti z enim močnejšim udarcem podkovanega čevlja, niso zaklenjena s ključavnico. Lahko le tiho potrkaš, pritisneš kljuko in vstopiš v tesno predsobo. Če v njej ni kupa plaščev, je tu prostora za dva človeka: obiskovalca in gostitelja. Nasmeh v pozdrav, stisk roke in migljaj v znamenje vabila naprej, v majhno stanovanje, eno od tisoč enakih, ki v teh velikih sivih stanovanjskih blokkih ležijo kot jetniške celice v vrsti po obeh straneh hodnika, za enakimi sivimi vrati. Zraven uradnika je delavec, zraven umetnika miličnik, zraven pianista železničar. V bloku vlada demokracija, vsem je dodeljena enaka kvadratura, vsem usojeno preslabo ogrevanje, zlasti v najhujši zimi, enako pohištvo – kakršno je pač edino mogoče postaviti v standardizirane prostore. Takšne so bile tipične razmere privatnega razstavljanja v alternativnih galerijah skozi vse leto 1982, 1983 in 1984. Skozi majhna stanovanja je v dveh dnevih šlo 200 do 300 ljudi. Prihajali so z otroki, s psi, s prijatelji, tiho so se pomenkovali pri čaju, si ogledovali do kraja natrpane slike, risbe, grafike in celo skulpture. Stik z umetnino v tako enkratnem ozračju in predvsem stik z umetnikom, trenutki, preživeti v njegovem zasebnem, kdaj celo intimnem življenju, so omogočali globlji stik z umetnostjo, medtem ko je sama kakovost odziva pomenila umetniku nadomestilo za javni sloves, ki se mu je zavestno odrekal, ko se je odločil za »drugo smer«.

Tri leta so zadoščala, da so se v celoti razbile tradicionalne sheme umetniškega življenja na Poljskem: iz barvitega, pluralističnega »kaosa« poseptembrske Poljske ja nastal nezdrav, shizoiden tvor. Na eni strani imamo zdaj uradno, »dvorno« umetnost, ki jo z velikim navdušenjem podpirajo vsi »mass mediji«, pod pokroviteljstvom državnega monopola, na drugi pa – neuradno umetnost, ki živi na obrobju družbenega življenja: v cerkvah, zasebnih prostorih in maloštevilnih galerijah, ki so ohranile svoj ugled. In kolikor je bila potem prva skupina deležna čezmerne hvale, toliko se je druga, v javnem ali tudi zunanjem pogledu, znašla v stanju anabioze, prikritega življenja, ki ga mogoče tudi povsem zanikati. Dodati je treba, da gre za pojav, ki ga poznamo samo iz časa okupacijskega terorja: umetnika namreč ne zavrača oblast, temveč nasprotno, umetnik se odreka sodelovanja z oblastjo. Takšnega položaja na Poljskem po drugi svetovni vojni še ni bilo, niti v obdobju stalinizma, kajti oblast danes ne postavlja nobenih posebnih pogojev, kakor najbolje ponazarja zgled slikarja Edwarda Dwurnika, čigar dela so enosmiselno družbeno angažirana. Prejel je nagrado ilegalne Solidarnosti za ustvarjalnost iz let 1980 do 1982, nato je podpisal izjavo o ustanovitvi nove Zveze poljskih plastikov, organizacije, posebno osvoježene v družbenem okolju – in nato postane uradno priznan umetnik, predstavnik ministrstva za kulturo in

umetnost na umetniških prireditvah propagandne narave. Kaj je torej danes z umetniki, ki so za vsestransko ugodje, ki jim ga ponuja državni monopol, plačali nedopovedljivo nizko ceno relativne poslušnosti?

Vprašanje o pojavu prostovoljne odpovedi življenju v javnosti je vprašanje o stališču. Črta, ki danes deli poljsko umetnost, ne teče vzporedno z doslej veljavnimi delitvami glede kakovosti, pogosto je z njimi celo v navzkrižju. Merilo za oceno stališča je eno, za oceno umetniškega dela pa drugo. Zdaj več ne obstajajo skupine, ki bi predstavljale različno specializacijo ali smer, skorajda tudi ni več sporov o sami umetnosti; obstajajo le »državni« in zasebni umetniki. Iz tega pa izhaja najznačilnejša poteza podobe današnje poljske umetnosti, premik od estetskih na etična merila. Zavzemanje določenega moralnega stališča je postalo pomembnejše od izražanja določenega umetniškega stališča. Za mnoge umetnike je bila odklonitev tega, kar imenujemo »kolaboracija«, izraz družbene drže, ki je bila v začetku skladna s starodavnim načelom: *inter arma silent musae*. Kot akt etične narave največkrat ni imel nič skupnega z umetniškim programom, pomenil je potezo brez lastnih interesov, ki morebiti najbolje označuje bistvo sprememb, ki so nastopile v družbeni zavesti poseptembrske Poljske. Kmalu se je izkazalo, da je treba v tej držbi vztrajati, da se iz nje ni moč umakniti častno vse dotlej, dokler oblast ne umakne svojih novih zakonov in odlokov, zadevajočih narod, v imenu katerega jih je sprejela brez njegovega soglasja. Sčasoma se je izoblikovala vrsta pritiska na okolje, ki ni nikoli dobila svoje dokončne formulacije, a je postala občutljiv seizmograf vedenja. Načelno bojkota ni več, ni več seznamov kolaborantov, kakršne so sestavljali samo v vojnem stanju, razdelitev pa je vendarle ostala, traja naprej in se povrh še pogloblja, kakor se pogloblja tudi prikrajsanost; pri enih izvira iz konca javnega slovesa, ki so ga bili vajeni, pri drugih pa iz tega, da jih družba ne sprejema. Edini daljnosežni poskus omalovaževanja te nevidne demarkacijske črte – ko so nekateri privolili, da bodo sodelovali na razstavah v organizaciji ministrstva za kulturo in pa kompromitiranega kritika – je umetnikom prinesel več frustracije kot koristi. »Jezik geometrije«, za katerega tu namreč gre, se je izkazal kot akademski, muzealni jezik, ki ga je družbeni kontekst diskreditiral. Razstava ni imela niti ene pohvalne recenzije, še v partijskem tisku ne, v salonih, v katerih so bila nekoč znamenita dela, je zazijala praznina. Eden od kritikov jo je imenoval: *Pompa funebris*. In res je tako. Hladno geometrijsko razmišljanje ne more vzdržati v vročem družbenem ozračju. Ne posreduje najpomembnejših smislov, posebno še, če je postavljeno v eklektični oficialni salon. To je na Poljskem zelo specifičen pojav: politični kontekst. V povojni zgodovini je bilo obdobje, ko je bila abstrakcija prepovedana. Kakšni junaki so bili umetniki, ki so tedaj ustvarjali prav abstrakcije! Eden od teh maloštevilnih je bil Kantor – toda vsaka njegova slika v stilu *informel* je bila politični akt. Po kratkem obdobju dovoljenja v letih 1956–59 je bila abstrakcija omejena na razstavah do 15 % vseh del. Treba se je bilo torej zanj boriti. Vsak abstraktni slikar je pri oblasti in okolju veljal za nasprotnika režima. Ni naključje, da v Poljski ni bilo pop arta. Posnemanje ali celo oponašanje se ni moglo uveljaviti, ko je k temu neprestano pozivala uradna ideologija. Vzporedni poskusi izražanja vsebin v ambicioznem figurativnem slikarstvu teh let niso doživeli rezonance. Dokler nenadoma bitka za abstrakcijo ni bila dobljena. Vendar tega nihče ni opazil ali ni hotel opaziti. Slika, ki ni imela

določenega semantičnega pomena, je postala – vsekakor udoben – beg od resničnosti, udobno zatočišče. Moral je zrasti nov rod umetnikov, ki niso doživeli socializma, da bi se umetnost spet lahko potopila v resničnost. Toda še zdaleč ne vsa – nastopila je doba konceptualizma, doba avtotematizma umetnosti in generacija 1968 se je z njo skoraj v celoti identificirala. Ustvarjalnost krakovske skupine Naravnost (Wprost), prepojena z družbenimi vsebinami, je v tem kontekstu zvenela kot nesprejemljiva disonanca. In s tem je že prišel čas, ko začno tisti, ki so si dotlej komaj upali namigniti na določeno razpoloženje, zapolnjevati platna s splošno razumljivo družbeno-politično simboliko, ko postavijo piko na i in s skoraj otročjo omejenostjo pozabljajo, da siromašijo umetnost, ko ji odvzemajo pravico do skrivnosti in nedorečenosti. To ni rezultat konjunktura, temveč osvobajanje psihe. V zasebnem prostoru tesnega stanovanja je umetnost nazadnje dobila svoje ustrezno mesto; postala je izraz vzpona zavesti, nagnjenosti k lastni, najbolj avtentični potrebi po izpovedi. Neki fant v Krakovu, ki je končal ASP, študira teologijo. V sobici, založeni s knjigami, slika (glede na prostor) velike študije figure, ki vzdiguje bruno, to pa ga pritiska k tlom. Slika imenitno. Vendar mu sploh ne gre za razstave, niti mu ni do slave, še najmanj pa za tendence sodobne umetnosti. Išče nov izraz za sacrum. Imenuje se Bořuta (zli duh), njegov obraz pa je obraz angela. In prav to so čuda današnje Poljske. Mednje spada množično vračanje v naročje cerkve, če ne celo vračanje h katolicizmu in bujnemu razcvetu sakralne umetnosti, pa tudi sicer umetnosti v sakralnem okolju. Pri tem cerkev ne igra le vloge mecena, ki omogoča pripravljane razstave v razmeroma »avtonomnem« prostoru cerkve, čeprav ima to gotovo velik pomen. A prišlo je do tega, da so univerzalne krščanske resnice spričo nezaupanja v posvetne ideologije postale dejavniki močnih neformalnih vezi. Poleg pogosto prav globokih čustvenih doživetij je združevanje okrog cerkve rodilo občutek skupnosti in vsajčasne varnosti – to pa so temeljne vrednosti za ljudi, ki živijo v nenehni ogroženosti. Pri tem nista bila brez pomena oba papeževa obiska. Prvi, ki je narodu pokazal njegove potencialne možnosti, drugi, ki je krepil voljo in upe v vztrajanju pri prvotno izbranih načelih. Mnogim je že sam izbor Poljaka za papeža pomenil znamenje karizme, zajemajoče cel narod. V tem je težko prezreti prvine mesijanizma, prepletene z romantično tradicijo – sindroma, s katerim je poljska umetnost »dedno« obremenjena od Mickiewiczzeve vloge. V zvezi s tem je značilno vse pogostejše sodelovanje umetnikov pri urejanju tako imenovanih »božjih grobov«, ki jih navadno postavljajo v cerkvah pred veliko nočjo in v tradicionalni ikonografski motiv Gospodovega trpljenja uvajajo sodobna izrazna sredstva, tako da povezujejo religiozne motive z domoljubnimi. V podobno smer je šla dejavnost umetnikov pri postavljanju jaslje, ki tudi izvira iz narodne tradicije božičnega praznovanja. Dvakrat na leto se romanja skozi cerkve udeleži več ljudi, kot je bilo obiskovalcev na tri tedne trajajoči Picassovi razstavi: ogledujejo si grobove in jaslje. Ni treba posebej omenjati, da so avtorji jaslje in grobov anonimni in da njihovo delo ni plačano. Le maloštevilna skupina prijateljev in kritikov ve, kdo je avtor pretresljivih jaslje, drastičnih v izraznih sredstvih, ki so bile postavljene v varšavski cerkvi Sv. Stanislava Kostke po smrti njenega duhovnika Jerzyja Popieluszka. Božje dete je ležalo na snopu slame v prtljažniku razbitega avtomobila znamke fiat. Kdor je hotel to videti, je moral čakati šest ur na ledenem mrazu. In čakalo je na

tisoče ljudi. Pokažite umetnika, ki bi mu ne bilo do tolikšne popularnosti svojega dela, pa četudi na račun skritega imena.

Vse večjo popularnost dobivajo tudi razstave, ki niso povezane s cerkvenimi prazniki, a so postavljene v cerkvenih ladjah, kriptah, župnijah ali celo ruševinah, kot je primer varšavske cerkve na Žitnej. Takih razstav je veliko in imajo različno privlačnost in raven. Vendar so bile resnično na višini in s prav nepričakovano izrazno močjo le nekatere splošno poljske prireditve. Prva v seriji takih prireditev, ki so vsebovale tudi gledališče, film, glasbo, znanstvene simpozije, diskusije, popevkarske nastope in celo športne preskušnje, je bila Znamenje križa v že omenjeni cerkvi oziroma v njenih ruševinah meseca maja 1983. Leto kasneje organizirana podobna akcija je imela že manjši razmah, manjkalo pa ji je predvsem spontane moči, kakršna je bila značilna za prvo. Nenačuden učinek je dosegla postavitev današnje umetnosti v baročno notranjost cerkve očetov dominikancev v Gdansk leta 1984. Čisto posvetna dela, postavljena na oltar, so nenačdoma dobila tolikšno vplivno moč, da so verniki molili na klečalnikih pred njimi – to se je zgodilo pred sliko Zbyluta Grzywacza pod naslovom Mrtva narava, ki prikazuje kose kruha, priklenjene s členi verige. S klečalnikov so gledalci gledali tudi napeljavo, katere sestavni del je bila na tleh ležeča duhovniška halja v cerkvi Sv. Križa v Varšavi pozno jeseni 1984. Vendar pa ni bilo le prizorišče odločilno za izredni uspeh razstave, ki je nosila naslov: Apokalipsa – luč v temi. Največji umetniški dosežek je bila ureditev osrednjega prostora, t. i. spodnje cerkve, ki je bila delo štirih umetnikov: Vladimira Borowskega, Jerzyja Kalina, Gregorja Kowalskega in Romana Wózniaka, od katerih je vsak delal popolnoma samostojno v svojem oddeljenem prostoru. Vendar je iz vsega nastala celota z močnim čustvenim nabojem, povezana z višjo idejo občutenja besedila sv. Janeza, na katero se je nanašala.

Nazadnje je bila odprta velika, vsepolska razstava z naslovom Proti zlu, proti vladi, posvečena spominu duhovnika Jerzyja Popieluszka v župnijski cerkvi v Mistrzejowicach blizu Krakova. Tudi pri tej razstavi so sodelovali najpomembnejši poljski umetniki.

Ali cerkev ne opravlja cenzure? Ali je mogoče v cerkvi postaviti razstavo s čisto posvetno vsebino? Žal ne. O tem so se prepričali mladi slikarji, ki so jim v varšavski cerkvi z razstave odstranili slike, kar je glede na normativno cerkveno estetiko še posebej drastično. Torej mora tudi mladi rod iskati prostor za razstavljanje svojih del. Poleg v zasebnih stanovanjih najdejo mladi umetniki taka mesta v nekaterih zasebnih galerijah. Take metode, domišljene, kot sicer vse na Poljskem, v času poljske razkosanosti, se ravna po načelu, da je treba zavzeti vsako možno postojanko; kolikor več je mogoče iztrgati oblasti – toliko boljše. Tako načelo delovanja se je izkazalo za zelo učinkovito. V Poznanju so kiparsko šolo rešili pred tem, da bi dobila neustreznega rektorja, in ostala je še zmeraj v rokah Jarosława Kozłowskega – zato se je samo tam število študentskih galerij povečalo in ne zmanjšalo. V tem okolju se uspešno razvija najmlajši rod umetnikov, ki v zadnjih letih prihaja iz šole. Učinek predavanj, na katerih so gostovali najboljši predavatelji, se je kmalu pokazal v izredno svežih in uspešnih, včasih celo diplomskih delih, polnih domiselnosti in globokega individualizma. Posebno pozornost zaslužijo predvsem prostorske realizacije (skupina Klipsov krožek) in kiparska

dela (Mariusz Gill).

V Varšavi pa so žal zaprli in še naprej zapirajo veliko galerij, ki so bile v javnosti dobro zapisane. Druge, na primer galerija Studio, pa so v bojazni pred podobno usodo začele uveljavljati preventivno avtocenzuro, kar je bila široko uveljavljena praksa pred avgustom 1980. Ostala so tri mesta, ki niso v lasti zasebnikov in lahko v njih srečamo ambicioznejšo umetniško dejavnost: dve študentski galeriji (Dekanica), RR (nekdanji Remont) in po dolgem premoru spet oživiljena galerija Foksla, ki se je z razstavo Umetniki galerije Fiksals sentimentalno poslovila od svojega »zlatega veka«, spremenila profil in se ozrla k mlajšemu rodu.

Vprašanje: ali nastajajo pomembna dela? – ostaja odprto. Odgovor bo prinesla prihodnost. Z gotovostjo pa je mogoče trditi: poljska umetnost je postala avtonomen pojav; pridobila si je ogromno samozavest, naučila se je upirati vrednotam, ki jih vsiljuje zunanji svet, in iskati svoje, izhajajoče iz življenja, v kakršno je zaplavala.

Prevedel Nikolaj Jež

Adam Zagajewski

Visoki zid

(iz eseja)

Kaj bi se zgodilo, ko bi si nekega dne – nekega lepega dne – Poljska spet pridobila svobodo političnega življenja? Bi se ohranila ista čudovita duhovna napetost, ki je gotovo značilna – če že ne za ves narod, pa vsekakor za njegovo povsem številno in povsem demokratično elito? Bi cerkve ostale prazne? Bi postala poezija – kot se to dogaja v srečnih državah – hrana zdolgočasene peščice poznavalcev, kino pa eno od področij skomercializirane zabave? Ali bi to, kar se je v poljskih razmerah posrečilo ohraniti, obvarovati pred povodnijo, pred uničenjem, in celo dvigniti nad nevarnost kot visok in lep zid, to, kar je nastalo kot odgovor na nevarni izziv totalitarizma, prenehalo obstajati istega dne, ko bi izginil izziv sam?

Seveda vsebuje tako postavljeno vprašanje nekaj bistveno predčasnega, celo prestižnega. Navadno tako spračujejo ljubosumni tujci, ki znajo sredi propada gospodarskega življenja in materialne civilizacije opaziti prednosti našega položaja, pridobitve popolnoma duhovne ali domoljubne narave. Nas pa, ki smo dejavni udeleženci tega eksperimenta, taki dvomi redko vznemirjajo – če nas sploh. Nam so namreč te »pridobitve« nekaj tako naravnega in potrebnega kot alpinistu kiskova bomba. Drugače je s tujci, ciničnimi prebivalci demokratičnih držav, v katerih so cerkve tako prazne kot na Poljskem trgovine. Ti se ne morejo sprijazniti z uspehi notranje Poljske, z začudenjem pa gledajo tudi na propadanje zunanje Poljske. Mi se ne čudimo ne nemu ne drugemu: niti revščini zunanjega sveta niti razcvetu notranjega življenja.

Kaj bi se zgodilo, ko bi se za trenutek spremenil v tujca? Če bi, vsaj med pisanjem tega članka, stopil v tujo, zahodno, gladko kožo in se odpravil na popotovanje po domovini? Ne zato, da bi ironiziral ali se celo smejal, sploh ne zaradi tega; zato, da bi videl samega sebe, videl prijatelje in sovražnike, sorodnike in neznance, sode in miličnike, pisatelje in javne tožilce. Bral časopise, pa tudi knjige, izdane legalno in nelegalno. Šel bi v Krakov, skočil v uredništvo **Tygodnika Powszechnego**¹ in z gnusom stopal pod okni uredništva **Zycia literackiego**² (v katerem sem debitiral). Jasno, bil bi Nizozemec ali Španec, mogoče Danec; z mano bi se pogovarjali prijazno, vendar s prikritim dolgočasjem. Seznanili bi me z vsem, hkrati pa bi me gledali tako, da bi razumel, da tistega, kar je najpomembnejše, nikoli ne bom razumel. Pogovarjali bi se lahko angleško ali francosko, jezik bi bil dodatna ovira pri razumevanju. Na koncu bi vzel iz torbe velik kozarec nescafeja in ga podaril sogovorniku. Ta bi se najprej branil, potem pa bi sprejel darilo: izdelek zunanjega sveta, ki naj bi podprl in okreplil notranje življenje.

Naslednjega dne bi se udeležil manifestacije, previdno, da me ne bi ujeli in hkrati

tako, da bi od blizu videl srednjeveške ščite ZOMO-vev³. Poskušal bi tudi fotografirati. Polit z vodo iz vodnega topa bi sušil plašč na hotelskem radiatorju. Zvečer pa bi šel na večerjo, na katero me je povabil Poljak, ki sem ga pred kratkim spoznal. Spet pogovor v tujem jeziku, nejasnosti, angleški slovar na mizi, kava.

Da, toda ne bi bil navaden Nizozemec, Španec ali Danec, razumel bi vsako besedico in vsak premor v pogovoru. Prav tako pa bi vedel, zakaj mladi poljski pesnik, ki mi sedi nasproti in slabo govori angleško, s takim poudarkom večkrat ponavlja besedo »resnica«. Ko bi bil navaden tujec, bi se temu čudil in morda bi si mislil, da si je pač moj mladi sogovornik prav to besedo dobro zapomnil in z njo nadomešča desetine drugih izrazov, bolj določnih in rafiniranih. Zame namreč, za tujca, ta pojem ne bi vseboval nič navdušujočega, vedel bi, da je resnica kupljiva, negotova, strankarska; spomnil bi se nekaterih razprav, ki kažejo na temeljne težave pri odkrivanju resnice, pa tudi na utrudljivo in žalostno vsakdanjost resnice v svetu tisočih časopisov, desetih strank in petsto založništev, ki se borijo za bralca z barvnimi platnicami in reklamo. Ne bi mi prišlo na misel, da relativizem, ki kot rja razžira resnico tam, kjer ji ne grozi ena sama smrtna nevarnost, v totalitarnih državah popolnom izgine. Tu se resnica, ki je skoraj nedosegljiva, prikazuje tako sveža in čista kot ob dnevu stvarjenja sveta, da ji lahko pišeš verze in skladaš pesmi v čast.

Še prej, na prehodu čez mejo, bi se spomnil Herbertove pesmi Vrnitev gospoda Cogita (da, bil bi načitan tujec). In mislil nanjo ob pogledu na številne stražarske utice, kovinske okraske železne zavese. Opazil bi tudi, da so vsi ti obmejni stražarji kar dobro oboroženi, vendar se zelo počasi gibljejo, sploh se jim ne mudi; pomislil bi, da je počasni ritem njihovega plesa v kontrastu z veliko oboroževalno mobilizacijo, ki jih je doletela. Če duh zgodovine biva na vzhodni strani železne zavese, je, to je treba povedati, zelo flegmatičen. Cariniki delajo počasi. Počasi se dvigujejo mejne zapornice. Celo tukajšnji dež pada počasi. Vlak zmanjšuje hitrost. Čaplje leno krožijo po zraku.

Stojim pri oknu na hodniku, s čelom se dotikam hladne šipe. Vzporedno z železniškimi tiri teče (ne, gre!) cesta, po njej pa se premikajo vozovi kot črni kiti. Na vsakem vozu sedi voznik, zgrbljen in pokrit z veliko povoščeno plahto. Melanholični konji ga peljejo neznano kam.

Če bi šel z avtom, bi se vozil tudi skozi majhna mesta, gledal bi negibne vrste, prilepljene k negibnim vrstam. Morda bi kdo leno pogledal proti mojemu avtomobilu s tujo registracijo. Obšel bi me strah. Tako bi se vendar lahko začela grozljivka, z nemimi, počasnimi prizori, s človeškimi bitji, zamotanimi v čudna, brezoblična oblačila: pomislil bi, da ti ljudje zjutraj, ko gredo od doma, še ne vedo, kateri letni čas bo tega dne odločal o vremenu in se za vsak primer oblečejo za dež, za točo in za mraz. V eni izmed vrst bi vladalo veliko razburjenje, in tudi če ne bi znal jezika, bi uganil, da tu divja prepir. Pred nekaterimi trgovinami bi opazil dve vrsti (v eni Špartanci, v drugi Heloti?).

Začel bi se spraševati, ali sem ravnal prav, da sem se odpravil v to državo. Ravna, prostrana polja, nad njimi visijo oblaki kot odprti kovčki, iz katerih se siplje dež. Molčeči gozdovi na obzorju. Melanholični konji. Vasice, v katerih stojijo hiše čisto ob cesti, kot sedeži v gledališču, obrnjeni k ogru. Otroci se vračajo iz šole. Ne hitijo, nihče ne hiti.

K sreči se zvečer, ali pa morda že pozno popoldne, pripeljem v Varšavo, kjer imam znance. Ali pa vsaj naslove in priporočilna pisrha. Nestrpno si želim srečanj z ljudmi, tako sem z dolgočasen in utrujen od poti, sanjam o tem, da bi stopil h komu na dom, videl navadno, domačno pohištvo, mogoče akvarele, ki visijo po stenah, predvsem pa sanjam o pogovoru s kom, ki ne bi bil niti carinik niti policaj in ne bi nosil nikakršne uniforme. Posreči se mi in že prvi večer me sprejme zgodovinar, ki sem ga spoznal nekoč v Kopenhagnu (saj sem Danec). Po naključju pride k zgodovinarju tudi njegov prijatelj, literarni kritik. Oba sta povezana z opozicijskimi krogi. Oba odlično govorita angleško – bolje od mene. Skuhajo mi močan čaj. Vse se spremeni, nenadoma me prevzame navdušenje, občudujem ta dva resna, inteligentna človeka, ki tako prenikavo ocenjujeta svoj položaj, kulturni in politični položaj države. Brez iluzij, načitana, veliko vesta, za trenutek se mi zdi, da še o Danski vesta več od mene.

V njiju utripa energija. V njunih besedah, formulacijah čutim silo in gotovost, moškost in odločnost. Oh, kakšen kontrast s potovanjem, z muko premikanja po pokrajini province. Končno sem v prestolnici, sicer grdem mestu, kot sem lahko videl skozi okna avtomobila, toda zato živijo tu ljudje, ki mislijo in so polni zanesa. Vem, da niso vsi taki, komaj majhna skupina jih je, toda kakovost teh ljudi – in v naslednjih dneh sem jih kljub vsemu srečal še precej več – je zelo nenavadna. Spoprijateljil sem se z njimi – oziroma boljše – oni so se hoteli spoprijateljiti z mano.

Pozneje, že v Kopenhagnu, sem se spomnil svoje novinarske odprave v New York pred nekaj leti, kjer naj bi se prav tako pogovarjal z nekaj intelektualci. Presenetilo me je nasprotje med obema potovanjema. Spominjam se svojega blodenja po Manhattnu. Pred dogovorjenim srečanjem sem imel še precej časa. Taval sem torej po Broadwayu, okoli mene pa je bilo mesto v nenehni eksploziji, množice so naraščale kot plima oceana, avtomobili so se lovili po cestišču kot hrti, slišal sem celo gibanje ogromnih stavb; zdelo se mi je, da vidim, kako se zemlja obrača, iglice newyorških norih stolpnic pa se dotikajo neba, kot da bi bilo gramofonska plošča. Všeč mi je bilo, hotel sem vpiti bravo. Stal sem v središču gibljivega antropološkega muzeja, beli, rumeni, rjavi, črni obrazi so se dvigali in padali, v njih so se svetile oči; bil sem priča tekmovanju, bitki, v tem je bilo nekaj trdega in težkega, a tudi navdušujočega. Taksiji, dostavna vozila, ogromni Cadillaci, iz katerih je udarjal glasen rock. Črnici, ki plešejo na koncu ulice. Cela ulica je plesala. Nekaj tekmovanj naenkrat: spodaj metro, nad glavami ljudi letala, na cestišču avtomobili, na pločniku pa mi, ljudje, ženske in moški, Črni in Beli, tudi v gibanju. To je bilo aprila, zahajalo je sonce, na avenijah je že ležala globoka senca, streets so bile oblite s pomarančno svetlobo.

Ko sem se znašel v stanovanju intelektualca, s katerim naj bi se pogovarjal, sem se preselil v drug svet. Tukaj je vladala tišina. Iz skritih zvočnikov se je razlegala tiha, hindujska glasba. Američan je govoril počasi, govoril je o potrebi po tišini, s tem, da se moramo naučiti jezika dreves, ptic, moramo se spet pridobiti zaupanje morskih valov, listov, vrtov.

Kako je s tem, sem se spraševal, mar v Varšavi civilizacija biva v besedah, v pogovoru, v energičnih gibih in možatih prepričanjih? Kajti v New Yorku sem jo videl z vsemi njenimi napakami in čari preprosto na ulici. Bila je poulično dekle.

Nasprotno pa si je na Poljskem privzela obliko sanj, čeprav se okoli nje niso sukali sanjarji, ampak odločni, resni ljudje, sploh ne Hamleti. Pa polja, vozovi? Mar se je meditacija z zanjo značilno negibnostjo in flegmatičnostjo, polno koncentracije, razlila na resnični svet in ustavila njegov razvoj?

Lahko fantaziram, lahko se celo motim, saj sem vendar tujec in novinar, iščem formulo. Poskušam razumeti kontrast med New Yorkom in Varšavo. Zakaj misleči ljudje, ki spremljajo hitri svet, postanejo počasni, tisti pa, ki jih je usoda posadila polžu na hrbet, sanjarijo o dirkalnem avtomobilu civilizacije? Brez predodgovor govori o svobodnem trgu, o neodvisnosti sodišč, o ideji Evrope, kot da sploh ne bi hoteli prisluhniti šelestenju vrtov, šumenju oceana. Še več, omenjajo celo Kristusovo ime. Na začetku svojega bivanja v Varšavi sem zardeval od sramu, ko sem poslušal vse te stvari. Počutil sem se kot naključni udeleženec črne maše, čeprav sem pozneje dojel, da je bilo najbrž ravno narobe, to je bila navadna, sveta maša.

Ali je taka simetrična protistava sploh mogoča? Ali lahko meditacija stopi na ulico in tam zavlada, uspava vlake, avtomobile in tovarne? Ne, vem, da gre samo za tvegano retorično figuro, ki se morda komaj z enim samim končkom dotika resničnosti.

Neki moj poljski prijatelj, katerega priimka iz razumljivih razlogov ne omenjam – mi je dovolil uporabiti fragment osnutka, ki analizira odnose med Vzhodom in Zahodom: »Med Zahodno in Vzhodno Evropo – ali vsaj Poljsko – nastaja neka posebna asimetrija: na Poljskem so evropska hrepenenja in ideje, toda azijska civilizacija, način proizvodnje, birokratski sistem, podoba mest, mestec in vasi, obnašanje množice (takrat, kadar ne gre za politično množico, množico državljanov, ampak za množico, ki se žene za parom čevljev). Navsezadnje to tudi kaže, kako tenka je plast elite, ki sanjari o Evropi, ali vsaj – kako azijski je trup, pričvrščen k evropski glavi. Drugače pa je v Zahodni Evropi: tam je skoraj vse, kar je povezano z materialno civilizacijo, kar se giblje, gre, deluje, igra, zapira in odpira – učinkovito, lepo in nekako imanentno evropsko. Stoletna tradicija razvoja civilizacije se tako kaže v neslišnem delovanju tisoč različnih institucij, od železnice do sodišča (čeprav časopisi tudi vedno obravnavajo kakšen š k a n d a l , kar pomeni, da se je v kaki instituciji začelo zatikati).

Na tem superevropskem trupu posajena glava pa pogleduje v smeri proti Kambodži, Vietnamu ali Nikaragvi, kot da bi jo bila zdolgočasila solidnost lastnih temeljev. Ta glava izgovarja misli, v katerih izraža željo po prekinitvi z 'meščansko ero', hoče oditi nenavadni prigodi nasproti, prej k enakosti kot k svobodi. Medtem pa se manj genialni predstavniki Zahoda, tj. novinarji, poklicni politiki, industrijski menažerji, torej večina volilcev, vedejo in razmišljajo umirjeno, torej prav po evropsko.« (Konec citata.)

Pazite, prosim, oba – se pravi jaz, ki sem še vedno Danec, in moj poljski prijatelj, razmišlja precej podobno, čeprav isto topografijo drugače opredeljujeva, jaz govorim o simetriji, on o asimetriji. Ampak to je samo **façon de parler**.

Zdaj si predstavljamo, da Dancu, za katerega se izdajam, pride v roke znameniti esej Milana Kundere Ugrabljeni Zahod ali tragedija Srednje Evrope. Zelo lepo besedilo, polno čarov, s pretresljivo lepimi fragmenti – na primer odlomek, v katerem Kundera govori o tem, da mali narodi Srednje Evrope, ki so občutili toliko

zgodovinskih katastrof, vedo, da so smrtni, in se zato borijo za ohranitev svoje samobitnosti.

To je resnica, pa še lepo povedana. Toda – ali Poljaki res tako mislijo? Ali ne živijo bolj v prepričanju, da so velik, zgodovinski narod, le da imajo veliko smolo. Ali takrat, ko v svojih velikih, nabito polnih cerkvah pojejo Bog, ki Poljsko si skoz veke . . . in prosijo Domovino svobodno nam vrni, Gospod, ali se v tem trenutku obračajo k Bogu kot mali, na smrt obsojeni narod? Prisluhnite temu petju, pa boste spoznali, da se veliki narod, ki mu je bila prizadejana krivica, pogovarja z raztresenim bogom. Porečete, da je to iluzija, ki se ohranja že tristo let. Da, res, iluzija, toda včasih oživlja. Iščemo resnico, iluzije nam prinašajo olajšanje, če že ne rešitve.

Srednjo Evropo, zaljubljeno v svobodo, kulturo in idejo Evrope postavlja Kundera nasproti aziatski Rusiji in prostovoljno zbarbarizirani Zahodni Evropi. Iz Srednje Evrope naredi področje genialne kulture, vendar malo pogoljufa pri računu, saj sem prišteje pisatelje nemškega jezika. Tisti, ki so prišli z Dunaja, so se gotovo na nek način hranili s slovansko-madžarsko-avstrijskim ozračjem starega cesarstva, toda nemški jezik je vendar bil in bo v popolnoma drugačnem položaju kot češki, slovaški ali poljski. Robert Musil je lahko več let svojega življenja preživel v Berlinu, svobodno se je gibal na ozemlju z nemškim jezikom. Če torej k Srednji Evropi prištejemo Nemce, ta narod **Dichter und Denker, Richter und Henker**, mar ni to premastna postavka v računu?

Pozor: jaz, Pseudodanec, se bom k opisovanju svojih poljskih popotovanj še vrnil, trenutno razpravljam s Kundero in nedvomno imamo tu opravka z digresijo, ta pa bo, obljubljam, vseeno koristna.

Menim tudi, da se je treba odločiti in se sklicevati bodisi na majhnost (majhni narodi, ogroženi v svojem bivanju) bodisi na velikost (Srednja Evropa, področje visoke, genialne kulturne tvornosti). Gombrowicz, na katerega se z občudovanjem sklicuje Kundera, nas je učil, da nam v Parizu ni treba vpiti »naši slikarji, skladatelji so največji«, ampak raje »naši slikarji, skladatelji doslej niso bili kos vašim, to lahko mirno povem, ker čutim svojo lastno moč«.

Smo mi, prebivalci Srednje Evrope, tako nadpovprečni? Smo up sveta? (Za trenutek bom nehal biti Danec.) Kdo je to – mi? Gospod J. iz šestega nadstropja, ko v prtljažniku svojega malega fiata pripelje svinjino iz vasi? Gospod Š., ki je po 13. decembru izstopil iz partije in ga je občudovalo bližnje in daljno sorodstvo, a je potem znova stopil v partijo? Duhovnik P., ki trdi, da so skoraj vsi disidenti Židje? Moj znanec, književnik, ko prevzame redakcijo mesečnika, ki ga je razpustila partija, da bi »reševal kulturo«?

Sovjetska Rusija je v našem delu Evrope ponovila zelo različne stvari. Ponovila je vohune, izdajalce, lažnivce, cenzorje, lenuhe, ki se jim ne da delati. Pri nekako močnejših ljudeh, žlahtnejših po milosti božji, pa je nehote ustvarila tudi čudovite stvari, ko je vzbudila v njih divjo lakoto po resnici, svobodi, samozavesti, po knjigah, slikah, Evropi.

In prav na ta način obstaja Evropa v Srednji Evropi – v domišljiji, upanju, utvari – v lakoti. Zato, če se nam posreči dobiti potni list in videti Zahod, protestiramo proti eksistenci vseh tistih, ki ž a l i j o n a š o v i z i j o Evrope. Črtamo pacifiste, pokorne socialdemokrate, homoseksualce, lezbijke, ekologe, narkomane,

erotomane, privržence skrajne avantgarde, marksiste, zagovornike splava, feministke, dodekafoniste, staro levico, novo levico, Günterja Grassa, Willyja Brandta, Daniela Cohn-Bendita, Dance in Fince, papeževе nasprotnike. Kaj ostane? Srednja – Evropa?

Veliko kulturno hrepenenje, tako močno občutno v našem delu Evrope, spada k paradoksalnim posledicam sovjetizacije. Rusija, o kateri zna Kundera govoriti samo z gnusom, nikoli ni poznala mere, ritma javnega življenja, ki bi politiko usklajeval s kulturo. V zgodnjem srednjem veku so se zahodni menihi poleg kontemplacije intenzivno ukvarjali z gojenjem žita ali vinske trte, znali so biti hkrati mistiki in kmetijski svetovalci. Menihe vzhodne cerkve je zanimal samo Bog, zamenjali so materialni svet. Veliki duhovi Rusije so bili vedno samo otoki na morju suženjstva in analfabetizma. Nenavadna ruska literatura se je torej razvijala v Peterburgu in v Moskvi kot bolezen, prinešena iz inozemstva, bolniki so živelj v karanteni, v njih je gorel ogenj, s katerim pa niso okužili okolice. V Angliji ali Franciji se je kultura utelešala, blažila navade, in to ne samo politične. Flaubert je svoje sosede res zaničeval, ni pa bil tako visoko nad njimi kot Tolstoj nad svojimi podložniki.

Zdi se, da nas privlači prav ta evropska mera, odbija pa rusko nasprotje med žlahtnostjo in suženjstvom. Mar danes države Srednje Evrope ne spominjajo vsaj malo na Rusijo iz devetnajstega stoletja? Čeprav so gospodarsko zanemarjene, s slabimi državljanskimi in človeškimi navadami, čeprav ne poznajo tistega enotnega ritma civilizacije, ki povezuje duhovnost in vsakdanjost, se lahko ponašajo z odlično inteligenco – nemirno, občutljivo in resno hkrati, združeno v velikih mestih, v Pragi, Budimpešti, Varšavi, Krakovu. (To je najbrž Dančev glas?)

Celo v načinu delovanja Solidarnosti je bil opazen ta »ruski« odklon. Res je, »oni« nam ne dovolijo delati, »oni« uničujejo materialne in evropske temelje skupnega življenja. Toda mi se vseskozi družimo z »njimi«, v istem mestu, na istem vlaku z zamudo, v isti umazani restavraciji, in celo v dvigalu, ki se je ustavilo med nadstropji, čutimo njihove dihe na obrazu.

Veliki Mandelštam je pogosto govoril o »mislečem telesu«, v zgodnji pesmi je pisal:

Telo mi dano je – a kaj naj z njim,
tako samotnim in le mojim, naredim?

Le komu se imam, povejte mi,
zahvaliti, da diham in živim?

(prev. Drago Bajt)

Toda prav v Rusiji se telo ni moglo pomiriti z dušo, nizka civilizacija s čudovito kulturo. In mi, Evropejci ob Vltavi in Visli hote ali nehote ponavljamo ta vzorec. Nehote, kajti kdo bi si zavestno izbral tako usodo, toda celo v naših reakcijah na sovjetske izzive marsikdaj ponavljamo rusko shemo: duh, telo, noč, svetloba, provinca, prestolnica, navdih, omračitev.

Kundera govori o ljubezni do kulture v Srednji Evropi kot o nečem, kar je zahod-

ni del celine že pozabil. Toda kako pogosto na gledališko predstavo ali literarni večer znanega pesnika pride cela množica ljudi zato, da bi slišala politično aluzijo, jo pospremila s ploskanjem in se vrnila domov. V tem ni nič čudnega ali slabega: če je politika prepovedana, jo iščeš povsod.

In to nas pripelje do osrednjega vprašanja, do odnosa do zgodovine. Kundera piše:

»Srednja Evropa kot družina majhnih narodov ima svojo lastno vizijo sveta, vizijo, ki temelji na globokem nezaupanju do zgodovine. Zgodovina, ta Heglova in Marxova boginja, ta inkarnacija razuma, ki sodi o nas in arbitrira našo usodo – to je zgodovina osvajalcev. Ljudje Srednje Evrope niso osvajalci. Ni jih mogoče ločiti od evropske zgodovine; oni so njena žrtev in njeni outsiderji. Prav ta streznjujoči pogled na zgodovino je vir njihove kulture, njihove modrosti, njihovega »neresnega duha«, ki se norčuje iz veličine in slave. 'Nikoli ne pozabimo, da se samo z nasprotovanjem zgodovini kot takšni lahko upiramo zgodovini naših dni.' Ta stavek Witolda Gombrowicza bi strašno rad dal vgravirati na vhodna vrata v Srednjo Evropo.«

Res, gigantska tema. To je zelo obsežno področje, kot je pravil oče Effi Briest, kadar se je hotel izogniti pogovoru. Se res da ignorirati zgodovino? In to ne le Marxovo ali Heglovo, ampak zgodovino Toynbeeja ali Mochnackega? Morda, če si pesnik, mistik ali skladatelj – in tedaj – a kako poredko – prihaja do velikih umetniških ali duhovnih odkritij. Lahko, če se izogneš zgodovini kot Gombrowicz, navdahnjeni posmehljivec, in hodiš bos kot junak »Zgodovine«. To so prevare: Hegel je govoril o zvitosti zgodovine, obstaja pa tudi zvitost ahistoričnosti ali antihistoričnosti. Kajti umik iz zgodovine kot s teleskopom povečuje, naredi vidne zvezde in angele. Povečuje zato, da bi se močnejši vrnili v zgodovino.

Narodi, celo majhni, ne morejo biti neresni. Kaj dela narod? Miłosz o tem piše:

Utabori se na trgih, sporazumeva se s smehom, prodaja le staro železo, nakradeno po ruševinah.

Narod v oguljenih kapah, z vsem premoženjem na plečih, hodi, iščoč bivališče, na jug in proti zahodu.

Ali je vrlina to, kar je nujno? Saj ni Gombrowicz odvil srednjeevropskim narodom zgodovine, to je naredil Josip Stalin, ko je te narode zaprl v imperij, v katerem čas teče drugače kot kje drugje, počasi, zaspano, okrutno. Tu se skoraj nič ne dogaja: vsak teden zaseda politični biro. Kaj hočejo središča inteligence v Pragi, Budimpešti, Varšavi, zakaj tako goreče beležijo vsako zlorabo vlade, zakaj rekonstruirajo preteklost, prirejajo seminarje iz politične filozofije? Ker se hočejo spremeniti v *société civile*, hrepenijo po zgodovini. »Solidarnost« je hotela oživiti zgodovino, polno sporov, problemov in celo škandalov – toda vzhodno od Labe ni zgodovine, samo žetev, konec žetve in politični biro zaseda.

Zahodne države imajo svojo zgodovino, morda ni preveč privlačna, saj gre v glavnem za boj z inflacijo ali brezposelnostjo. Enkrat eno, drugič drugo. Upirajo se večjim in manjšim izzivom (ravno to je Zgodovina). Srednjeevropske države pa so ostale brez nje. Kljub temu se v njih pod površino dogodkov dogajajo nenavad-

no zanimive stvari. Neki inteligentni Poljak mi je (Dancu) povedal: »Tu, na Poljskem, bije srce biti.« Dolgo sem razmišljal o tem stavku. Najprej sem ga imel za vrsto šovinistične tolažbe. Pozneje, ko sem državo bolj spoznal, sem začel sam zaznavati nenavadno in fascinantno napetost, ki se tu ohranja. Kako zdaj: ni zgodovine, je pa velika zgodovinska napetost?

Da, prav tako. Ni zgodovine v zahodnem, normalnem pomenu. Vendar se vsi (ali bolje »vsi«) česa udeležujejo, kaj delajo, kaj zgodovinskega, kar naprej govorijo o tem, to osmišlja njihovo življenje – in čutijo ta smisel, močno, izrazito, izraziteje kot ljudje Zahoda. No, srečni so na drugačen način.

Kakšna je ta zgodovinska napetost brez zgodovine? Predstavljajmo si človeka srednjih let, ki je s kajakom odplul po gorski reki na divje vode. Vesla, napenja svoje moči, njegov čoln pa se sploh ne premika, komajda zadržuje pritisk močnejšega toka in stoji na mestu. Gledalec z brega (breg je seveda Zahod) gleda človeka, ki se tako muči, pa se sploh nikamor ne premakne in gre mu na smeh ali pa jok, kakor kdaj.

Ni zgodovine, nič se ne dogaja. Kje v Ameriki kar naprej kakšen profesor naznaja novo družbo: postkonsumpcijsko družbo, postkosilno izobilje, obdobje informatike. V Srednji Evropi pa se nič ne spremeni. Reke tečejo. Namesto tega pa vročično delovanje, veslanje – brezkončni poskus rešitve možnosti zgodovinskega življenja, poskus reševanja človekove zgodovinske kože, njegove časti. Tam je zgodovina film, tu slika. Tam sta Adam in Eva že izgnana iz raja, tu je vse negibno. Tu obstajajo vse sestavine zgodovine: krepost in podlost, kariera in denar (oh, kakšen denar), izdaja in žrtvovanje. Včasih se zgodi, da se film premakne in takrat postane življenje naenkrat strastno, tako kot na Poljskem v obdobju Solidarnosti. Tedaj mobilizirajo vse policije, javne in tajne, samo da bi zaustavile projektor. 13. decembra leta 1981 je na Poljskem zavladała tišina, projektor se je ustavil. In spet se je vrnila statična slika, negibne kreposti, kajak spet stoji na mestu.

Ali vse to izvira iz nezaupanja do Zgodovine? Kdo ne bi hotel živeti po shakespearejevsko, se boriti z nasprotji usode, si deliti vlado in odgovornost, se pripraviti z drugimi in nekatere ljubiti, graditi in podirati? Kdo ne bi hotel živeti v resnični državi, katere vladar bi ne bil voščena figura, v državi, kjer ni treba pristopiti k vladajoči sekti, da bi se lahko udeleževal javnega življenja? Države Srednje Evrope so kot ustvarjene za pesnike, umetnike, filozofe, rezonerje, za vse, ki že tako stojijo na robu življenja. Kaj pa naj storijo ljudje dejanja, ti, ki življenje oblikujejo, ga ustvarjajo, ne pa opisujejo? Naj se tudi oni odrečejo zgodovini? Kaj jim ostane? Vrtiček? Horac? Samo mi, ki iščemo imena, smo lahko zadovoljni s tako tolažbo (saj je čudovita). S čim pa naj se potolažijo ti, ki ustvarjajo življenje še surovo, malce nemo? Kaj počne Masaryk sodobne Češkoslovaške? Živi v okolici Prage in piše doktorat iz novejšje zgodovine. Ne vem, ali se srečuje z Ludwikom Vaculikom in drugimi iz opozicije. Državo pa vodi Husak, ki bi se pravzaprav moral omejiti na pisanje doktorske razprave.

Kaj počne Eugeniusz Kwiatkowski sodobne Poljske? Gotovo je emigriral, živi v Združenih državah in je premožen, anonimen inženir, naročen na **Zeszyty Literackie**. Ko se zgodovina umakne, najbolj prizadene ekstrovertirance, dejavne ljudi. Mi, specialisti za ekspresijo, si že kako pomagamo.

Se moramo res prenaresjati, da nočemo zgodovine samo zato, ker so nam jo vzeli? Ali ni boljše pošteno oceniti pomembnost te izgube, tega poraza, pa čeprav zaenkrat zmoremo opravljati čudovite izlete iz zgodovine, v svet glasbe, umetnosti, religije?

Določeno število dejavnih ljudi se je iz obupa, ker so jim vzeli zgodovino, politiko, gospodarstvo, zaradi prisilne sublimacije, začelo ukvarjati s kulturo. Zato smo tako kulturni, dragi gospod Kundera.

Nekaj drugega pa je zvitost nezgodovine. Nekaj popolnoma drugega. Treba je zgodovino goljufati. Neusmiljena je z nami, zakaj bi ji izkazivali naklonjenost, če je nam ne privošči. Na primer lahkotni slog – obravnavaš jo kot nadležnega strica, ki pride na obisk s province in te zmoti pri branju ljubezenskih pesmi. V drugem eseju je Kundera navedel slavno Kafkovo opazko, zapis v njegovih dnevnikih z datumom 2. avgusta 1914: »Nemci so napovedali vojno Rusiji. Popoldne šola plavanja.« Tako je treba z zgodovino, kadar je preveč nadležna. Lahko pa si tudi sezuješ čevlje, kot je to storil Witold, junak Gombrowiczeve nedokončane drame *Zgodovina, in hodiš bos*. To so čudovite zamisli, treba jih je množiti, širiti, kar naprej iskati novega navdiha. Samo da ne bi začeli verjeti v njihovo učinkovitost.

Ti, ki se ukvarjajo z ekspresijo, lahko včasih zaničujejo zgodovinsko življenje. Izraz je v zamudnem procesu življenja kot zadnje in odločujoče brušenje; poimenovanje določa dokončno obliko biti. Vsak umetnik, ki je vreden svojega poklica, pozna poseben trenutek, trenutek svobode, ko je ustvarjalec pesmi, slike kot Cezar, z navzdol obrnjenim palcem lahko obsodi na smrt, lahko reši, s svojim delom lahko osvobodi veselje ali žalost, meja med njima ni tako trdna kot se zdi, to ni železna zavesa, ampak muslinasti zastor. Prav ta svoboda, ki vsebuje nekaj nihilističnega – kdo pa je že videl, da bi lahko v eni sekundi odločal o tako bistvenih rečeh – udari Ustvarjalcem ekspresije v glavo kot sodavica. Ekspresija je seveda hkrati nič in hkrati poskus biti. Povzroči požar, ogenj – tako kot lahko povečevalno steklo združi sončne žarke in zažge papir. Ni skoraj nič, pa dela čudeže. Toda potrebuje sonce. Kaj je z najboljšim povečevalnim steklom v temni sobi? Teme ne zna združiti. Ekspresiji je torej življenje strašno potrebno – podobno kot zgodovina.

Morda pa je to zavist? V totalitarističnih državah je ekspresija bolj pomembna kot v demokratičnih državah, saj ima manjšo konkurenco. Totalitarne države so skoraj neme: časopisi tako nespretno lažejo, da ne morejo tekrovati z živo besedo nepristranske ekspresije. V zgodovinskih državah pa hrumi navadno parlamentarno-strankarsko življenje, množica različnih glasov, precej manj zlaganih, in umetniški izraz mora tekrovati z njimi. Ker pa je prav v našem stoletju zelo anemičen, je to zanj zelo težka naloga.

Če je kdo pomislil, da sem pri sporu življenja z ekspresijo na strani prvega, se je zmotil. Tudi ekspresija je življenju neogibno potrcbna, je njegov obraz, lice, nasmeh.

Dovolj spekulacije. Še beseda o Evropi. V tem se strinjam v Kundero. V sanjah, v hrepenenju živi v srednjeevropskih deželah ideja Evrope zelo intenzivno. To je nekaj pretresljivega, lepega. Na Zahodu ideje Evrope razglašajo stari modrijani, Denis de Rougemont, drugi filozofi, ki odkrivajo evropsko normo kot vrsto reši-

tve, obrambe pred kaosom (kako pogosto si, **nota bene**, pomagajo brez nas, brez naših dežel in hrepenenj). Pri nas se navdušenje nad Evropo poraja drugače, bolj preprosto, otroško. Evropskih sanj k življenju ne obuja dedukcija, ampak otroško navdušenje. Navdušenje nad Evropo s katedralami, Vermeerjem, Shakespearjem. Take Evrope res že dolgo ni več, in če obstaja, obstaja le v srednjeevropski domišljiji. Nič hudega: zaradi tega se Evropa kar naprej pomlaja. Pomanjkanje zgodovinske vsakdanjosti povzroča, da si v Srednji Evropi bliže preteklosti. Hrupa vsakodnevnih polemik in političnih spopadov ni, življenje je bolj tiho in preteklosti ne zakriva. Ni treba biti konservativec, če se hočeš vživeti v minule čase, saj so bližje, so pri roki. Na Poljskem ni živa samo poljska preteklost, pojavlja se tudi davna podoba Evrope, ne kot prikazen, ampak kot vzor, ideal, viteški roman. Norme so vedno v domišljiji, zato bi dejstvo, da se nekje vzhodno od Labe ohranja tako hrepenenje po Evropi, moralo zanimati tudi Zahodno Evropo. Tam na Vzhodu ima mlado ogledalo, če se bo zazrla vanj, se bo zagledala taka, kot je bila nekoč, bolj umirjena in nadarjena. In morda si bo spet postala vseč, kdo ve. Ne, ne bo se ozrla v ogledalo, zakaj naj bi to storila? Ni se treba vdajati slepilom. Tudi najbolj razsoden avtor kar naprej podlega tej ali oni iluziji. Drugače je z možato množico, ko poje cerkveno pesem. Toda razsoden avtor bi moral na to paziti, posebej kadar hvali zgodovinski skepticizem Srednje Evrope. Oboževanje kulture? Pri nas? Nekateri res zanima. Drugih ne. Mogoče je na Češkem drugače.

Tukaj se končuje polemična digresija, posvečena imenitnemu esaju Milana Kundere. Danec se vrača na Poljsko, zdaj jo že bolje pozna; postal je tudi previdnejši, ne uporablja telefona, kadar se hoče dogovoriti s kakšnim pogumnim človekom, včasih se zaloti, da bi kakšno sporočilo raje napisal na listek papirja kot pa glasno povedal. Danec tudi ne bo več opisoval ulic, mest, železniških postaj, življskih trgov, ne bo se več navduševal nad krakovskimi tramvaji, ki so živ spomenik tehnični zgodovini, tudi o obisku ilegalne tiskarne ne bo poročal. Morda se bo spomnil pogovora z znanecem iz Vroclava, avtorjem prej navedenega fragmenta o glavi Vzhoda in glavi Zahoda. Ko bi se dalo takole presaditi našo glavo, se je zasanjal moj znanec. Tedaj sem se uprl: ne, sem rekel, nobenih presaditev, sploh pa mi ta delitev na glavo in na trup smrdi po giljotini.

Prevedla Karmen Kenda

Beremo, da bi ostali tu

Tadej Zupančič

Hymnus auf die Heimkehr

Potem tudi Nemčija. Mislim, **Zvezna republika Nemčija**. Menda je tam že vse pozabljeno. Tudi pesnik Josef Weinheber, ki je leta 1938 napisal pesem s podobnim naslovom – kot ga nosi pričujoči esej o sodobni zahodnonemški literaturi. Pravzaprav to sploh ni esej, je bolj nekakšno staromodno razmišljanje o nekaj knjigah, ki jih gotovo še dolgo ne bomo dobili v slovenskem prevodu.

Vse skupaj se namreč začne in konča že kar pri Celanu: pred kratkim smo v zbirki *Lirika* dobili dovolj skromen izbor njegovih pesmi v **spinnen-prevodih** Nika Grafenauerja. Nič posebnega se ni zgodilo (cinično domače branje za pojutrišnjem), saj pri nas vendar nihče ne ve, kdo da je Paul Celan. Dovolj žalostno za pesnika, ki je začetnik postmodernizma v evropski liriki in gotovo najpomembnejši povojni nemški pesnik. Nemški pesnik? Da, v teh ubožnih časih je pomembno, da si to, kar čutiš, da si. Oziroma, se izdajaš. In Celan se je (kljub vsemu) čutil Nemca. Celo – zahodnega Nemca. V bistvu pa je najbolj žalostno to, da Celana Slovenci ne poznajo. Slovenci pač poznajo samo Konsalika, Kirsta, Simmela in, recimo, Hesseja (ki pa je Švicar). Gotovo, to je za Slovence dovolj. Sicer pa – kaj pa sploh še vedo o nemški literaturi? Na Thomasa Manna in Alfreda Döblina so nekako pozabili, predvojni roman *Mefisto* Klause Manna je v slovenskem prevodu izšel že pred dvema letoma, Brocha in Frischa (sicer Švicarja) se spominjajo samo še najvztrajnejši in najbolj navdušeni bralci dobre literature, Brechta pa lahko uprizarjajo samo še v ljubljanski Drami in novogoriškem gledališču, ker imajo tam menda le še dovolj denarja za plačilo vseh mogočih in nemogočih (vsekakor pa vedno visokih) avtorskih pravic. Vse druge uprizoritve Brechta morajo biti dobesedno ilegalne – da bi ustvarjalcev ne izsledil kakšen špicelj agencije za zaščito avtorskih pravic. Gre – večinoma (vojno pustimo pri miru, menda je res že vse pozabljeno) – za literarno dogajanje v Zvezni republiki Nemčiji (Brecht je po vojni sicer deloval v sovjetskem sektorju Berlina, kar pa ne spremeni stvari),

zdajšnji Zvezni republiki, zato se ne morem ravno ukvarjati s tem, zakaj je pri Slovencih pozabljen Rober Musil (gotovo najpomembnejši modernistični pisatelj), zakaj še vedno nimajo prevedenih **zbranih del** Franza Kafke – in tako naprej. Saj ne vem, Musil je bil Avstrijec, Kafka nemški Žid iz Prage. Res, tudi Celan ni bil rojen v Nemčiji. In kaj potem Peter Handke? Imajo ga za enega vodilnih zahodnonemških pisateljev.

Nekaj več so Slovenci prevajali samo Heinricha Bölla. Potem ga nekaj časa niso (tako je to, če se gre pisatelj politikanta) in potem ga spet so. Pa dovolj o tem. Poznajo pač nekega Gerta Hofmanna – in ta je, poleg Ulricha Plenzdorfa, gotovo najmlajši nemško govoreči pisatelj, ki ga je Slovencem še uspelo prevesti. Prevajali so tudi Grassa in Walserja – a tako, bolj mimogrede. Dosti klavrno je vse skupaj. Seveda je tudi v Nemčiji dovolj klavrno – a kljub vsemu ne tako kot tam, pri Slovencih.

Res, Zvezna republika Nemčija. Je kartezijanska.

Gre namreč za to, da se je po Böllovi smrti (Böll je bil, kljub vsemu, neuradni poeta laureatus Zahodne Nemčije, kar dokazuje tudi njegov zadnji, posthumno izdani roman **Frauen vor Flusslandschaft** (Ženske pred rečno pokrajino, ki pa v bistvu reč ni nič posebnega) začel pravi boj – v stilu določenega **Kleinverkaufa** – za njegovo nasledstvo. Kakšnih posebnih spletk ni bilo. **Martin Walser** in **Thomas Bernhard** (ki sicer **samo** živi v Avstriji – →) sta začela bitko v najlepši hofstadterijanski maniri (gre za obliko nekega Zenovega paradoksa), sic! in kdo bo zmagal?

Namreč, dosti nezanimive Walserjeve izmisleke **Messmers Gedanken** (Messmerjeve misli, Frankfurt 1985) so prodali v silno velikem številu izvodov. Kaj bi jih ne, saj v knjigi kar mrgoli cenениh puhlic (oblečenih v beletristično formo dušebrižniških napotkov), vse v stilu /kaj vse mora človek, ki ni močan, nase vzeti!/. Verjetno pa je čas takšen. S temi mislimi se je Walser močno približal Böllu, resno. Skratka, nič posebnega vse skupaj.

Poleg **Messmers Gedanken** pa je Walser istega leta izdal tudi dokaj soliden roman **Brandung** (Razbijanje valov ob skalah), ki ga obdaja prijetna starinskost tovrstnih Zeitgeistovskih stanj stvari. Čeprav se še vedno ne ve, kaj je dober roman, pa bi morda za **Brandung** lahko rekli, da je skoraj dober.

Martin Walser je gotovo Böllov naslednik.

In tudi Thomas Bernhard je gotovo Böllov naslednik. Njegov roman **Holzfällen** (Sečnja, Frankfurt 1984) je fikcija zgodovine neke »künstlerische Abendessen«, ki bi se morala zgoditi v hiši zakonskega para Auersberg na Dunaju. Gre za razmišljanje o družbi (šampanjca), igralcih iz Burgtheatra (ki jih pričakujejo, pa jih ni), cinični prvoosebni pripovedovalec pa spominja neko Joano (sebe/njo) na dogodek pred kakšnimi tridesetimi leti. Vse je prepleteno; čas, pisatelj, igralci, umetniki, pozaba in celo škandal, ki je izbruhnil (v Avstriji, seveda, kje pa drugje) po izidu te knjige. Res, igrati Egdala? Prav dober pa je njegov roman **Alte Meister** (Stari mojster, Frankfurt 1985), v katerem gre za nesrečno srečanje privatnega učitelja Atzbacherja in glasbenega filozofa Regerja v Umetnostno-zgodovinskem muzeju na Dunaju. Srečanje se spremeni v kratek tečaj teorije groteske, ki se nujno izpelje v tragično geslo (Die Vorstellung war entsetzlich) in je namenjeno vsem, tako učiteljem kot učencem, tako morilcem kot umorjencem.

Sledi določena pripomba: uvod v fenomenologijo del Martina Walserja in Tho-

masa Bernharda pa kljub vsemu predstavlja odlična knjiga **Literarischer Kitsch** (Literarni kič, Tübingen 1979), v kateri so zbrani temeljni prispevki vseh mogočih avtorjev, vse od **Giesza** do **Kocksa**. Zanimivo pa je, da se vsi avtorji vedno znova vračajo k temeljni Gieszovi tezi o »eksotičnosti časa«, ki da je modus, še najbolj značilen za kič. V bistvu pa gre zares samo za **umetnost sreče** (Moles), ki se vedno znova zavezuje določenim obrazcem »figurativnosti imaginacije« (ponovno: Giesz). Izpeljava: za to namreč gre, za obliko »srečne estetike«. Gotovo pa z Bernhardom in Walserjem nima nič opraviti knjiga **Postmoderne – Strategie des Vergessens** (Postmoderna – strategija pozabe, Neuwied – Berlin 1986) avtorja **Burgharta Schmidta**, ki je sicer bolj znana kot pisec nekaj temeljnih študij o filozofiji Ernsta Blocha, drugače pa je tudi urednik njegovih zbranih del. V tej knjigi gre za sintetičen prikaz pojmovanj postmodernizma (gre za ameriške in evropske recepcijske teorije), za prikaz razkola med modernizmom in postmodernizmom (čepprav je avtor tudi sam skeptičen – ali se je ta razkol sploh zgodil?), za dosledno kritiko Loytardovih, Baudrillardovih in Habermasovih tez o postmodernizmu (povečini se s temi tezami ne strinja), sam pa izpelje teorijo postmodernizma kot »strategijo pozabe«, kjer gre za to, da le na temelju tovrstne pozabe lahko nastane celotna postmodernistična umetniška produkcija. Na vse poprejšnje -izme se preprosto **mora** pozabiti. Gre za modifikacijo in določeno radikalizacijo teorije eklekticizma, kakršno je začrtal nemški teoretik **Hans-Peter Franck** v svoji knjigi **Das Prinzip als Kunst** (Princip kot umetnost, Berlin 1983). Francku je eklekticizem tista zavezujoča konstanta, ki dobesedno po-ustvari postmodernizem. Prava umetnina se tako rodi iz ponaredka. Tudi v tem primeru gre seveda za »figurativnost imaginacije« – v nekoliko drugačnem kontekstu.

Zanimivo dopolnilno branje Schmidtovi knjigi pa je knjiga **Die unvollendete Vernunft – Moderne versus Postmoderne** (Nepopolni um – moderna proti postmoderni, Frankfurt 1985), ki je izšla v uredništvu **van Reijena** in **Kamperja**. Že sam naslov pomeni določeno parafrazo na že kar razvpito Habermasovo tezo o modernizmu kot nepopolnem projektu – ki pa jo oba urednika (v uvodu) pravzaprav zavračata. Drugače pa so v tej knjigi zbrani (oziroma izbrani) razni eseji, ki se ukvarjajo s problemom korelata modernizem/avantgarda/postmodernizem (– ali obrnjeno). Prv zaradi tega je **Auffassung** »nepopolnega uma« v tem, da se lahko strinjaš tako s Hassanom, kot tudi s Habermasom ali Schmidtom – ali pač z Loytardom in Baudrillardom.

In ko se že toliko govori o **Jürgenu Habermasu**, je gotovo treba omeniti njegovo zadnjo knjigo **Die neue Unübersichtlichkeit** (Nova nepreglednost, Frankfurt 1985). Habermas se ukvarja predvsem z zmedo, ki da je nastala v filozofiji po Adornovi smrti, s problemom arhitekture (modernistične in postmodernistične) in s problemom novega konzervativizma (ki seveda izhaja iz postmodernizma). Vse je tako sila »nepregledno«. Drugače je ta Habermasova knjiga dosledno **digestovska**, žal pa je na trenutke dosti preveč dolgočasna – da bi še lahko sledila žanrski podmeni Za vsakogar nekaj.

Verjetno pa sem se že preveč oddaljil od Walserja in Bernharda. Prej sta bila omenjana kot možna Bölllova naslednika. In zdaj? Kdo pa je sploh bil – Böll? Dosti, celo preveč je bilo napisanega o njem, o njegovem pisanju in njegovem političnem delovanju. Dobesedno: razglašen je. Resno.

Dosti bolj pomembno je, da preberemo odlično zadnjo knjigo »zahodnonemškega misleca« **Botha Straussa**, roman **Der junge Mann** (Mladi mož, München-Wien 1984). Der junge Mann je namreč knjiga izredne izpovedne moči, polna izjemnih obratov, iluminističnih vrtincev ponarejenih strasti, čustvenih prostranstev in alegoričnih podob preteklosti – ki se spreminjajo v zrcalno podobo velikih potovanj preko vseh meja metafor. Metafora se tako spremeni v mogočen narativni kompleks, v strukturo samo. Vseobsegajoča metafora je to, temelj postmodernističnega **anderen Wissen entgegen**. Der junge Mann je knjiga redke lepote: osamljena Yossica in veseljaški (morda res?) Sanitejec, prostaška Dagmar – vse je tako zelo muzejsko, arhivsko – knjižnično etc. etc. Pet velikih poglavij, zajetih v klasično izpovedno vprašanje: **Was sollte ich darauf Antworten?** Odgovor slutiš – pa ga ni. Vprašanje tako ni samo brezpredmetno, je tudi semantično izpraznjeno. Brez dvoma: najboljšje je »narahlo odpreti vrata in se splaziti ven«, ven, v čudni svet popoli iluzij, popoli sanj, ter se prepustiti tavanju po labirintih nedoseženih »opalov, ki jih nosimo na koncu jezikov«. Gre za odlično knjigo, gre za pravi barok – tako žanrski kot tudi drugače kognitivni – v sodobni zahodno-nemški literaturi. Preprosto rešeno, gre za problem metafiktionalnosti, za problem postmodernizma. Kakorkoli, Der junge Mann je pomemben literarni dogodek – še vedno, čeprav je knjiga izšla že pred dvema letoma. Seveda pa je treba povedati, da so prvi zametki tovrstnega pisanja pri Straussu vidni že pri njegovem romanu **Rumor** (Ropot, izdanem leta 1980), knjigi esejev **Paare, Passanten** (Pari, mimoidoči – iz leta 1981) in gledališki igri **KalldeweyFarce** (Kalldeweyska farsa – tiskani 1981).

Če smo ob Thomasu Bernhardu in Martinu Walserju še lahko ugibali, čigava naslednika da sta (Böllova), oziroma kdo bo njegov (ponovno: Böllov) naslednik, pa nam je pri Bothu Straussu gotovo takoj jasno, da ni nikogaršnji naslednik in da je tako eminentna figura na nemškem literarnem odru, da mu niti ni treba sodelovati v dogajanju v delu klasičnega literarno-zabaviščnega **Puppenkrama**, kamor spadajo Böll, Bernhard in Walser. Za ta Puppenkram pa je tako ali tako znano, čemu je namenjen. Ne; dovolj o njih.

Nekam dolgo je trajalo, da sem to lahko povedal. V bistvu gre namreč samo za modifikacijo tiste nedvoumne teze **Güntherja Andersa** iz uvoda njegove knjige **Die Antiquiertheit des Menschen** (Zastarelost človeka, München 1980): Kdor zagovarja mogočo »spremenljivost človeka« (kot je to počel Brecht), je figura večrajšnjega dne – kajti mi smo spremenjeni. In ta spremenjenost človeka je tako fundamentalna, da je tisti, ki govori o človekovi »biti« (kot je to, na primer, počel še Scheller), pač samo še figura predčerajšnjega dne.

Prav za to namreč gre: za prevrednotenje, vsega.

Poleg Botha Straussa pa je dosti zanimiv tudi – pri nas še kar dobro znan avtor – **Herbert Achternbusch**, katerega zadnja dramska knjižica **Weg ſPot**, Frankfurt 1985) sicer ni kakšno posebno oddaljevanje od za-njega-tipičnih razglabljanj o lažnih travmah v stilu »Sag das nicht!«, je pa odlično in zabavno branje o prijetnem odnosu nekega Herberta do babice.

In obrnjeno.

Drugače pa vrednoti določen čas **Bodo Morshäuser** v svoji knjigi **Blende** (Slepica, Frankfurt 1985). Gre za roman, ki je vehementna transkripcija njegovega prvega

dela, knjige **Die berliner Simulation** (Berlinska simulacija, Frankfurt 1984), transkripcija tega dela v izrazito postmodernistično varianto **der-Weg-ist-frei** predvojne nemške literature. Morshäuser ima seveda to prednost, da ni obremenjen s tovrstno literarno preteklostjo, saj je še razmeroma mlad (rojen je bil leta 1953) – kar pa stvari ne spremeni. Gre skratka za zanimivo in tehtno literarno delo – ki pa je v bistvu naslonjeno na gala-tradicijo **Uweja Johnsona**, katerega veliki roman **Jahrestage** (Obletnice) je bil končan leta 1983 z izidom četrtega dela te slovite tetralogije o »življenju kot takem in drugem«, kot je zapisal Franz Votz.

Naslanjanje na tovrstno tradicijo pa ni nič napačnega. Ravno narobe. Izjemno tekoče in berljivo delo je roman **Das Parfum** (Parfum, München 1985) avtorja **Patricka Süskinda**, ki je podnaslovljen kot *Die Geschichte eines Mörders*. V bistvu res gre za vrsto metafizične kriminalke, ki pa je poleg vsega še napeta. Knjiga je postala prava uspešnica, res velik uspeh in tako naprej.

Sam pa bi potegnil paralelo med Bothom Straussom in **Bodom Kirhhofom**, katerega zgodbe, zbrane v zbirki **Dame und Schwein** (Dama in svinja, Frankfurt 1985), predstavljajo drugo, še bolj zagonetno stran literarnega postmodernizma. Gre nameč za obliko lingvističnih parafraz semiotičnih posegov v literaturo. Blazni Romantik se ukvarja s svojimi travmami (gre za znakovno simboliko), ki mu ne pomenijo nič drugega kot popolnoma samo-zadostno ljubavno razmerje. Vse skupaj pa se zaplete šele takrat, ko odkrije določene koder las. In od kod da je ta koder? Iz nekega drugega znakovnega sistema. Res, blazni Romantik je resnično imel **srečo** (v berlinskem in raznih severnonemških narečjih pomeni »Schwein haben« tudi »imeti srečo«!) Kajti šele takrat se začne dogajati zgodba. Razpletena zgodba, zaplet – vse skupaj pa postavljeno v izrazito baročni okvir pripovedovanja. Tako se vedno znova ugotavlja, da je pripoved sumljivo tekoča – ker se pač neki ključ za razpoznavo zapleta, vedno znova spreminja v drugega – in ta tretjega (in tako naprej, do neskončnosti). Zgrajen je univerzum pripovedovanja, univerzum naracije kot take. Pri tem pa je pomembno tudi to, da se ti ključi za razpoznavo zapleta nizajo po natančno takšni lingvistični zanki in po tistem zabavnem postopku, po katerem so tudi srednjeveški alkimisti **iznašli zlato**. Gre za prerojeno izpovedno moč besedne umetnosti. Da, to je postmodernizem.

Ali lahko potem tudi na splošno rečemo, da so se začeli nemški pisatelji ukvarjati s postmodernizmom? Lahko.

Sicer pa tudi v liriki ni nič drugače. Eden vodilnih nemških modernističnih pesnikov, **Helmut Heissenbüttel**, je v svoji **Textbuch 8** (Knjiga tekstov 8, Stuttgart 1985) šel še za korak dlje: njegova pesem *Amengedicht* je variacija na neko **Celanovo**, torej postmodernistično pesem. Ne gre samo za citatološkost, gre tudi za vzpostavitev koda določenega **splošnega občutka**, ki ga pustijo pesmi Paula Celana. Recimo, odlomek v še neobjavljenem prevodu J. Jagritscha //napadi odpadli / izpadi / zbir nočnih potovanj po železnici v mojem življenju / zarezki pouličnih svetilk v noči / vonj ležanja / biti porabljen / biti ponošen//. Modernistična forma ni pomembna, pomemben je **pomenski obrat**. Pesem je tako ista invariants (po Adornu), ki nujno daje občutek zadovoljstva. Za to namreč tudi gre. Drugače pa pri pesnikih nič novega.

Nič posebnega. Ali pač. In vendar ne, saj nas vendar ne zanimajo tako abstranske stvari, kot so boji za nasledstvo. Čeprav tudi ti dajejo nekakšen splošni

pečat celotnemu literarnemu dogajanju v Zvezni republiki Nemčiji. Kot mu ga **ne** dajejo revije, namreč, leposlovne revije. Dve sta pomembni (oziroma sta bili nekoč pomembni, zdaj pa se ukvarjata predvsem z obnavljanjem svojih neometanih fasad): **Tintenfass** (Črnilnik), ki se ukvarja predvsem s tematskimi številkami (o Chandlerju, Italu Svevu, No Future? in Albertu Camusu) in **Neue Rundschau** (Novi obzornik), kjer – na splošno rečeno – objavljata predvsem Martin Walser in Thomas Bernhard. Vodilna revija za vprašanja estetike je gotovo berlinska **Ästhetik und Kommunikation** (Estetika in komunikacija), kjer pa se ukvarjajo z literaturo kot zgolj ne-teoretskim »delovnim področjem« – in iz nje delajo teorijo.

Nekaj je. Vse skupaj. Namreč, ta pregled. Seveda ni popoln, niti približno ni popoln – a recimo, vsaj kar se revij tiče, vseh niti ne bi mogli naštetih. Oziroma, to bi bili zgolj podatki za prejšnji teden, za lani. Nekaterih revij je namreč izdanih kar pet ali šest števil. Drugih več. Ali manj. Izjema je seveda hamburška revija **Hungrige Herzen** (Lačna srca), ki seveda **ni** zgolj leposlovni časopis, so pa vsaj tudi druge rubrike dovolj zabavne in zanimive. Koncept te revije, ki jo izdaja Hungrige Herzen Kollektiv, je dejansko spiralasto zaviti **I have nothing to hide** (kot sami trdijo v večini uvodnikov) raznih prepovedi in ukazov. Predsodkov in lažnih vrednot. Zares, treba je pobiti lažne preroke. In ne samo njih. Še najbolj zanimivo pa je, da se podružnica te revije, namreč Herzen Verlag, ukvarja tudi s tiskanjem in izdajo knjig (bolje: brošur) mladih, še neveljavljenih avtorjev. Nekaj imen? Lahko, čeprav – Peter Zeit, Monika Hölle, Alexander Born ali Kai Habel. Predvsem Petru Zeitu, ki sodi v najmlajšo generacijo zahodnonemških pisateljev (rojen je bil leta 1961), obetajo še slovito kariero. Najmlajša generacija, letnik okoli 1960. Pri Slovencih je ta »najmlajša« generacija v bistvu vsaj tri ali štiri leta mlajša. Kar pa ne spremeni stvari. Potem gre za to, da se na novo odkrijejo Celan, Broch, Musil. Najpopularnejša filozofa v Zvezni republiki Nemčiji sta Lyotard (katerega skoraj vsa dela so že prevedena v nemščino) in Baudrillard. Habermasova zvezda je v zatonu, Adorna razglašajo za prvega postmodernističnega filozofa. Tudi Hofstadterjeva knjiga Gödel, Escher, Bach je postala uspešnica.

Recimo, takšna je Zvezna republika Nemčija.

Petru Zeitu bo resnično uspelo šele takrat, ko bo izdal kakšno prozno zbirko pri eni izmed **velikih založb**, namreč Suhrkamp, Fischer, Klett-Cotta, Rowohlt, Hanser, Luchterhand ali Ullstein, ki še vedno izvajajo **načelno** diktaturo nad bralnim okusom zahodnih Nemcev, pa tudi Avstrijcev in Švicarjev. In tistih, ki se gredo spoznavanje zahodno-nemške literature.

Seveda pa v to staromodno razmišljanje o nekaj knjigah nujno spada tudi omemba ogromno **Mist-knjig**, ki jih tiskajo v neverjetnih količinah. Pri tem se namreč pojavi zanimiv paradoks: ali potem prej omenjana prerोजना izpovedna moč besedne umeetnosti, ki da je tako značilna za postmodernizem – ne zadostuje bralcu? Oziroma, zakaj potem še vedno tako živčno prebira razne pocestne broširane knjižice – da še sploh kaj prebere? Te knjižice tiskajo v ogromnih, neznansko dragih tiskarnah nekih drugih založb, ki pa zganjajo **dejansko** diktaturo nad bralnim okusom. Seveda, te knjižice pač pišejo propadli **plačanci**, ki so plačani zato, da uničujejo literaturo. Gre namreč za tiste slaboumne **Berg/Artz/Abenteuer** izmišljotine. Založbe! – Kdo je tukaj kdo? To razmišljanje pa je že nekoliko preveč

prizadeto.

Kaj vem, vse je tako čudno. Sicer pa to ni značilno samo za nemški bralni okus, to je značilno tudi za Slovence. Samo – Slovenci so bili včasih menda kar precej dobro obveščeni o vsem, kar se je dogajalo v nemški literaturi. Zdaj pa vedo o nemški literaturi **prav toliko**, kot njihovi daljni predniki.

In, žal, nič več.

V času silnih **revivalov** vseh mogočih vračanj (nazaj, nazaj v prihodnost) smo. Mislim – upam, da bo ta spis pripomogel vsaj nečemu takemu, da bi lahko zapeli **Hymnus auf die Heimkehr** (Himno vrnitvi domov). Nemški znanosti, umetnosti, vsemu. Pravzaprav, znanosti, umetnosti, vsemu – v Zvezni republiki Nemčiji.

Ali pa vsaj droben kuplet s podobnim besedilom.

Kaj bi pa drugača: Zvezna republika Nemčija je kartezijanska.

Front-line

Alojz Ihan Srebrnik

(Zbirka Aleph, drugi letnik 1986)

Prijetno je brati pesmi Alojza Ihana, včasih si katero izmed njih preberemo večkrat, in to je v današnji revščini prava redkost. Res je, Ihan je eden redkih mlajših slovenskih pesnikov, ki je izoblikoval svoj stil, njegove pesmi so razpoznavne; vemo, brez imena, da jih je napisal on. Ihan je torej pesnik z identiteto.

Čeprav je njegova poezija navidez cinična in stvarna, naravnost faktografska, se nam ob previdnem branju ne more izmuzniti dejstvo, da za to stvarnostjo tiči natančno določen in izrisan »duh sveta«. Duh sveta v smislu pristajanja na krutost le-tega in v naslednji fazi njegovo izigravanje. Pokaže se pesnikova zvitost: pesnik ne kloni pred svetom, ampak ga razžira od spodaj, kar pomeni, da razkrinkava njegove trhle temelje in pravzaprav že postavlja nove. »Potrebno je le še čakati,« pravi Ihan, in to je res, dokazal pa je sam, saj mu ne uidejo podrobnosti grozot, ki jih zna vpletati v svoje »srebrnike«; kaj bo iz njih nastalo, sicer ni jasno, jasno pa je, da Ihan svet čuti in hkrati čaka nanj. Vsaka njegova pesem ima »začetek in konec« (kakor je naslov tudi zadnji pesmi v zbirki), kar zveni zelo banalno, a je še kako pomembno za estetski užitek, ki ga imamo pri branju. Ihan se je namreč vrnil k patosu, ki je nevsiljiv, za patos pa je čvrsta zgradba potrebna, za patos je potreben kanon, je potreben dramaturški lok v vsaki pesmi. In v vsaki tematiki: kajti uveljavlja se poetika neskončne tematike. Ihan je namreč svojo mrežo razpel povsod in v vsaki stvari je našel strukturo, te stvari so postale pesmi, za kar je nujno natančno opazovanje, natančno seciranje. Sama stvar pa nato evocira lastno sintezo. Na ta način (analiza – sinteza) se je lotil Ihan dejansko vsega: od stanja duha prek ptic, te so pogoste, do teatra in glasbe. In treba je reči, da tako občutene pesmi o glasbi, kot je O vstopnicah za koncert, že dolgo nisem bral. Da, kljub temu da premišlja o tem, kako jih prodati, nosi v sebi tako glasbeno napetost, da človek ob njej doživi skoraj katarzo. Z Ihanom bo vsakdo prišel v Brasili-que, vsak na svoj način.

Luka Novak

Max Frisch

Sinjebradec

(Prevedla Lučka Jenčič-Kandus. Založništvo tržaškega tiska 1986)

Kdo je pravzaprav Sinjebradec? Obtoženi v sodni razpravi. Obtožen je umora svoje šeste žene, ki naj bi jo bil zadavil. Vendar je ta obtoženi tudi oproščeni, saj sodišče na koncu ugotovi, da ni kriv – kriv je grški študent Nikos Gramaticos. Človeštvo je torej obsojeno, naložena mu je krivda, v tem primeru gre pač za umor, šriše gledano pa je človek kriv za vse. Kriv je, da nima več boga, da preveč ljubi, da ne verjame ničemur več. In ta krivda mu je tako globoko vtisnjena v tki-vo, da brez nje ne more več. Felix Schaad se zato na koncu knjige kar sam prijavi, čeprav je nedolžen, potem ko je že oproščen. Vendar sodišče vztraja: človek ni kriv, kriv je nekdo drug. A človek, izmučen kakor obtoženi Schaad, je že uničen in se je spremenil v neagresivnega shizofrenika, je naš čas. Ali umira, ali človek res umira? Kaj je razvidno iz monologa, ki bi hotel biti dialog na zadnji strani? Zadnje besede Schaadovega sogovornika so: »Boli vas.« Kljub temu, da človek molči, verjetno ni mrtev, ampak je v fazi ponovnega rojstva, prerojevanja, in to ga boli. Bistveno je, da še čuti. Morda bo molčal še dolgo časa in bo kasneje spregovoril v drugačnem jeziku, morda bo samo še čutil... Toda zdi se, da spet bo, ne da bi se spraševal zakaj, niti ne, da bi čutil bit. Marveč zato, da bi živel in iz tega življenja pletel estetiko, da bi se kot junak v »slow motionu« premikal skozi množico teles, skozi veselo glasbo, da bi torej gledal na svojo preteklost kot na čudež, kajti film prihodnosti ni film zgodbe, je film atmosfere. Je podoživljanje preteklosti, ne bi zanj čutili krivdo, te krivde nas je kozmos sam osvobodil in nam zadal desetkrat težjo in obenem lepšo nalogo: pozabiti na krivdo – tudi če je v kakršni-koli obliki bila – saj so vsa načelna vprašanja nerazrešljiva, in se pomikati navzgor.

Luka Novak

Stanko Vuk

Ljubezenska pisma

(Izdalo Založništvo tržaškega tiska, Trst 1986)

Zadnje čase se lahko (brezupno) sprašuješ, ali besede sploh še lahko kaj pomenijo. Kakšno slaboumno vprašanje! In to v času, ko lažni preroki razglašajo, da je danes čas za dejanja (vemo za točko, s pomočjo katere bomo prevrnili svet), da je skrajni čas, da se še sploh kaj naredi. Lažni preroki obljublajo vesele spremembe in otožno življenje v. Nič ni več skrito in vse se vrača v določeno črno luknjo, ki smo jo nekoč (s prikritim veseljem) že zapustili, čeprav smo vedeli, da se bomo morali pač še bolj skrivoma spoznati z njo. To vračanje, to skrivanje pa mora steči mimo nas brez besed, besede ne smejo pomeniti ničesar.

Seveda pa je tovrstno razpravljanje domala neprimerno, ko gre za zbirko **Ljubezenskih pisem**, ki jih je svoji ženi Danici Tomažič pisal (iz različnih italijanskih zaporov) njen mož, pesnik in pisatelj Stanko Vuk. Brez dvoma, sentimentalna so, da bolj ne bi mogla biti – vendar niso dolgočasna. Ta pisma so prav odličen priročnik za spoznavanje položaja, v katerem se najdeta dva ljubimca, ko sta (po sili razmer) za dolgo ločena. Ves čas pa ta pisma spremlja prikrito spraševanje (s prav tako brezupnostjo), ali je še sploh kaj ostalo in ali česa vendarle ni pobralo. Pa še nekaj pomembnega se zgodi: strašne gospodstvene strukture, ki se osmišljajo samo tako, da si izmislijo sovražnike (skušnjavce, goljufe, propadle svetovljane in poštenjake), te strukture ponižujejo ljudi. Seveda to ni nobena posebno nova ugotovitev, prav nič novega nisem povedal: pri Vukovih pismih gre za to, da se izkaže za največjo bolečino prav to, da ti represivni modusi ločujejo prav njega in njegovo ljubljeno. Drugače pa, kot kaže, bi mu bilo zanje vseeno.

Tadej Zupančič

Dominique Fernandez

V angelovi roki

(Prevedla Maja Kraigher. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986.)

(Prevedla Lučka Jenčič-Kraigher. Založništvo tržaškega tiska 1974)

Seveda se knjiga *V angelovi roki* (pa četudi je dobila Goncourtovo nagrado za literaturo) ne more (in, recimo, tudi ne sme) primerjati s slovito biografijo o Pasoliniu, ki jo je napisal Enzo Siciliano. *V angelovi roki* je roman, kjer se nekaj podatkov (biografskih podatkov namreč, iz življenja Pier Paola Pasolinija) bolj ali manj uspešno vklaplja v ta roman o »drugačnosti«. To je roman, kjer se vse ziblje v taktu (melanholičnih) »od Petra do Pavla, človeštvo pa si roké umije« (kar je ena izmed temeljnih Pasolinijevih fantazem), in roman, iz katerega nikakor ne moremo razbrati, zakaj je PPP tako »osramočen«. Pasolinijeva (deklarirana) homoseksualnost (pa še njegova mama etc.) je – kakorkoli se že pogleda – ambivalentna. Ne prenaša poženščenih homoseksualcev (»tetk«), Pasolini je obseden s **pravimi moškimi**, njegova energija prihaja **iz njih** (roman je napisan kot posthumno pismo pismo njegovemu prijatelju Gennariellu, za katerega pa se ne izve, ali je Pasolini »sploh kaj imel z njim« – v tem »pismu« priznava, da je skoraj sleherni (rimski) večer šel na »lov«) in, pa čeprav se to še tako čudno sliši, ne **iz njega** samega. Pri vsem skupaj pride namreč do prav čudnega paradoksa: ko enkrat (v divjaških letih študentskih nemirov – ki mu skoraj ugrabijo ljubimca Daniela) napiše hvalnico policiji (Tudi policaji so revni) in protest proti odpravi ločitve – k čemur ga spodbudi prav nesporazum z ljubimcem (in tako ne izhaja več iz »moških« ampak iz sebe) – takrat se ponovno osramoti. Pri levičarjih in desničarjih in tistih vmes. Pasolini pa je kljub vsemu pesnik, pisatelj, dramatik, esejist in filmski režiser **ter** homoseksualec – in brezkompromisen človek. Kot takšnega ga poznamo vsaj iz Sicilianove biografije. In ne iz romana *V angelovi roki*. Ta nam to podoba briše. Drugače pa je pričujoči roman zanimivo in (na trenutke celo) srhljivo pričevanje o »drugačnosti«. Biti »drugačen« pa je bilo prekletstvo, je in bo prekletstvo.

Tadej Zupančič

Vlado Žabot

Bukovska mati

(Cankarjeva založba, Ljubljana 1986)

Osem novel v knjigi Vlada Žabota Bukovska mati bo potolažilo tako zahtevno oko ustvarjalcev kot oko običajnega bralca. Težko bo namreč spregledati dejstvo, ki ga potrjuje ta knjiga: svoboda literarne imaginacije je neizčrpna, stvari, ki so bile že ničkolikokrat povedane, lahko skozi subjektivno optiko povemo drugače. Žabot svojo optiko vpeljuje z atmosfero, ki v njegovih novelah že na začetku praviloma razprši iluzijo o realnem svetu in nas hipoma uvede v fiktivnega, v katerem pa na žalost, na žalost ne gre nič manj zares. V tem fiktivnem svetu, prešitem z metaforami in razpadlimi ali pa nastajajočimi simboli, se Žabot prav dobro znajde: ta imaginarni svet v svoji grotesknosti, absurdnosti, sprevrženosti, v svoji prepričljivosti v trenutkih bralčeve (malce ironično rečeno) nepazljivosti nenadoma postane bolj občuten kot je stvarni svet tu pod našimi nogami. Žilave povezave v fiktivnem svetu spremenijo stvari in pojme toliko, da pridejo navzkriž z najsplošnejšimi predstavami fizike. Tako ženska iz novele Skrivnost grajske kapelice v razpršeni, megleni atmosferi »tudi sama postaja tema...« (vsaj dozdeva se ji), orjaške stare bukve polzijo za rob vidnega polja, ljudje postajajo privid ali pa ni moč z gotovostjo razločiti med »realno« in »sanjsko« prisotnostjo v imaginarnem svetu. Po drugi strani pa v noveli Luknja Žabot sugerira fizično občutenje strahu (moškemu iz prsi odpadajo »koščki strahu«), v noveli Amulet iz nekega temnega hodnika pa fizično (personificirano) prisotnost smrti. Tak, na prvi pogled neobičajen, red stvari pomaga v fiktivnem svetu ustvarjati svojo hierarhijo, ki jo usmerjata in določata Eros in Thanatos (le poglejte Poniževo spremno besedo Eros in Thanatos literarne muke). Ravno Eros in Thanatos pa nam v imaginarnem svetu Žabotovih osmih novel vsiljujeta slutnjo, da je ta imaginarni svet nastajal in nastal predvsem zaradi njiju, ki sta, kot vemo, še vedno temeljni koordinati v matematičnem zvezku človekove duševnosti. In Žabotove novele so le subtilna transformacija tiste realnosti, ki se dogaja med njima.

Jani Virk

Boštjan Seliškar

Slepa okna

(Zbirka Aleph Književne mladine Slovenije, Ljubljana 1986)

Vedno znova lahko ponavljamo neko staro resnico, ki gre približno takole: tveganje ni na koncu, tveganje je na začetku. In vedno bolj se zdi, da hrepenenje ne more zadoščati, da je treba obrniti nekaj čisto določnega. Določnega! Bržkone pa je najbolj žalostno to, da je to **določno** nespremenljivo, recimo, tudi nesprevrženo. Seveda to nikakor ni kakšna temna slutnja ali – preprosto rečeno – **sinji cvet** evropske literarne tradicije, to je gotovo s tisto sumljivo vehemenco pobeljeno »obličje« nečesa sila banalnega. Sicer pa ne smemo pozabiti, da se da vrniti tudi v prihodnost.

Izbor iz literarne zapuščine Boštjana Seliškarja (1962–1983) predstavlja prav to. Predstavlja nesprevrženost določnega. In kaj je to, to določno? **Tanki, ki so na meji**. Ti slaboumni biriči, ki človeka priženejo do **same meje**. Namesto da bi tanki prišli sem dol, gre človek tja gor (**meja** predstavlja Seliškarju tisti modus, ki je večnostno mističen, spremenljiv, tudi nezanimiv in robot, neotesan; preprosto rečeno, nedoločen. Meja potem omogoči iznajdbo določne nespremenljivosti!). Če bi namreč tanki prišli »sem dol«, bi človek vedno natančno vedel, kaj mora narediti. Vse omejitve bi bile postavljene, kajti to, da sploh so (omejitve), bi jih moralo (omejitve) spremeniti v ponavljanje par besedi: Beseda ni tisto!

Tri **črtice** (Taksist, Tanki so na meji in Zakaj pes me popade) in precej pesmi, zbranih v štiri »zbirke«. In zakaj se ne more teh črtic in teh pesmi odpraviti z nesmiselnimi stereotipi, ki bi naj veljali takšnim posmrtnim izdajam (prej: tik predsmrtnim besedilom)? Morda zato, ker gre v bistvu za dobro literaturo. Ker gre – za nesprevrženost določnega. Recimo, prevar in laži je v literaturi dosti. Pri Seliškarju pa jih ni.

Tadej Zupančič

Vladimir Bartol

Don Lorenzo

(Založništvo tržaškega tiska, Trst 1986.)

Zdi se skoraj neverjetno. Vladimir Bartol, eden najodličnejših slovenskih pisateljev (avtor romanov Alamut in Čudež na vasi ter zbirke novel Al Araf), ki se ga vsi tako trudijo pozabiti, ta Vladimir Bartol je že leta 1924 napisal novelo, ki bi ji lahko pripisali vse generalne atribute postmodernistične proze (postopek pisanja, silni strukturni obrati, aetičnost same vsebine, počenost motivnih komponent etc. etc.). Seveda, že sam pojem postmodernizma je dovolj nedefiniran in tako se da vanj »zmašiti« vse mogoče; največkrat kar preveč stvari. A vendar, iskanje podobnosti v Borgesovem delu tistega časa – prinese presenečenje: pisala sta izredno podobno. Skoraj identično. In Borges velja za postmodernističnega pisatelja. Za kaj torej gre?

Don Lorenzo je človek – in ne veliki Skušnjavec, kot bi kdo utegnil misliti. Zločin (ogenj in meč in beseda ter vse drugo) je samo pot, kako absolutizirati nov **način (zločinskega) življenja kot princip**. Kot dejstvo. **Umoriti prijatelja** (za kar mu je žal), **onemogočiti brata**, **onečastiti ljubljeno** (ki ga ne ljubi) in potem še zapečatiti usodo s tem, da podpišeš pogodbo s Satanom — vse to je samo princip življenja. Včasih hvalevreden. Povečini.

Gre pa tudi za to, da so v bistvu skoraj vse mogoče plasti literarne umetnine v: kognitivna in estetska. Etične pa ni. In je ne more biti in je boljše, da je ni. Kaj pa naj še sploh počnemo z nečim tako starinskim, kot je etika. In resno: etika ni samo skupek nekakšnih moralnih pravil (pravil in predpravil), etika je junaški boj za to, da se sleherna etika ukine. Ukinitvev etike, da, to je pravi izraz. Samo to nam še preostane. In Bartol je prav prijeten vodnik. Gotovo pa Don Lorenzo predstavlja uvodni »perfekten Genieakkord« v kompleks **Bartoliane**, kompleks nedosežene lepote prerrojene izpovedne moči literature.

Tadej Zupančič

Andrej Lutman: Sedem pesniških značk

(Oblikoval Janko Vidrih, samozaložba v sodelovanju s SOG FORUM, 1986)

Pesniška značka, ali natančneje pesniški **badge**! Konec gutenbergovske civilizacije? Najbrž ne, prav gotovo pa ne tam, kjer se tradicionalna kultura z vsemi močmi brani urbane, torej: prav gotovo ne v naših krajih. In če svež omet prekrije galerijo na prostem, ki predstavlja – tipično urbano – umetnost graffitov, je nov napis MORILCI KULTURE prav primeren, čisto nič (samoironičen). Kaj ima s tem opraviti Lutmanov **badge**? Preprosto: razširil je modus vivendi literature konca XX. stoletja. In priznavamo, da ga kot literarni in ne kot splošno – zvrstno neopredeljeni – fenomen razumemo predvsem zato, ker poezija s teh značk ne obstaja le tako, pač pa, tako zvemo iz prebiranja Lutmanove (rokopisne) pesniške zbirke **Mineštra**, tudi kot na papir pisana poezija. Nekaterim takšna pojavnost ne ustreza nič manj; tu mislimo predvsem na **triadi** ROD/RED/DOM in SR-D/JAD/SRH, pa na **korido** BIK/RIK/KRI, nedomno pa tudi na značko **leto**: JES-SEN JE SEN/ZIMA Z ŽIMO/POMLAD POMLADI/POLETJE JE POLET. Od pesniškega nivoja se najbolj odmika prav značka, ki se – in to je zanimivo – najbolj približuje postopkom (pa recimo tako) ludizma: ZA SLOVENCE SLO, S.L.O. IN VENCE. Torej značka, ki – kakor recimo Volaričeva poezija – učinkuje na ravni gega, ne pesniškega izraza. Izrazito ne-postmodernistično dejanje? (Na tem mestu se spominjamo na morda najbolj posrečeno slovenskih literarnih značk, ki je svoj učinek dosegla prav tako z dobesednostjo in slovenstvom: SLO-VEVEC SEM/SLOVENEV TJA.) Zdi se, da se prav tu skriva dejanje, za katero je treba Lutmanu pripeti značko pogumni pesnik: v to reklamno-komercialno formo ni uveljavil samo izmislekov, ki že sami po sebi učinkujejo uspešno, temveč tudi poezijo, ki bi ji bilo po ustaljeni logiki ustrežnejše mesto na papirju; poezijo je profaniral, kar samo po sebi ni nič novega, je pa v ustrezni meri zmeraj dobrodošlo. Pri Lutmanu in njegovih pesniških značkah medij ni več nujno tudi sporočilo; in tega se veselimo.

Andrej Blatnik

Rade Krstić Vrememar

(Cankarjeva založba, Ljubljana 1986)

Tisto, kar individualizira pesniški horizont Radeta Krstića, ni zgolj neka vnanje-formalna odločitev za uveljavitev drobne pesemske oblike, marveč zlasti specifična **implozivna**, navznoter obrnjena senzibilnost, ki ima zanesljivo zvezo s svetom umirjene kontemplacije. Zdi se, da jamči tej poeziji svojevrstno literarno-estetsko učinkovanje ravno nekakšna zazrtost, trpnost, hkrati pa to še zdaleč ne odpre zapornic za nekontrolirane strele solipsističnega duha, izbruh emocij in plaz občutij. Ravno nasprotno: odlikuje ga tehnopoetska disciplina, ki pa ji grozi nevarnost, da se bo strdila v maniro, kolikor je omejeni tloris teksta manj odporen na variacije, ker jih pač manj omogoča. Vendar ta disciplinirana pisava le izrisuje anatomijo eksistencialne nemoči in načelne odpovedi sleherni radikalistični akciji. Največ, do česar seže, je – kot pravi nekje pesnik – hrepenenje po »iz prahu in pepela zlepljenem bogu«, ki kajpak ne more biti nikaršno zagotovilo transcendentálnih vrednot, marveč zgolj zrcalna igra odsevov in iluzij. Prav v mreži teh zrcalnih podob in fragmentarnih odbleskov se skriva imaginacijsko jedro Krstičeve poetike, saj jo najpoprej zanima ravno univerzum blodnjaka, v katerem so meje med dejanskim in navideznim zabrisane. Zato ni naključje, da Krstičev pesniški postopek mnogo dolguje tradiciji impresionistične literarne tehnike, artikulirane na ravni skopih, asketskih slogovnih sredstev. Umirjeni ritem pesmi si torej podaja roke z eksistencialnim habitusom pasivnosti, prepojenim z navzkrižnimi zvezami nejasnih slutenj, aluzij in asociativnih nizov. Otroško začudenje spričo vsakršnih pojavov je seveda naivno, vendar ohranja svoj sugestivni naboj, kolikor je zadržano, kolikor se ne preobrazi v ekstatično navdušenje. Krstičeva poezija ga pozna manj od hladu, od neke hladne intonacije, ki učinkuje kot podlaga za dialektiko neizpolnjenega in nemogočega, v katero so ujete te pesmi.

A. Debeljak

Tomšič Marjan Šavrinke

(ČZP Kmečki glas, Ljubljana 1986)

Nekaj se zdi v zvezi s Šavrinkami Marjana Tomšiča več kot gotovo: v zvrstno podobno usmerjeno literarno produkcijo, se pravi v območje preprostim, pretežno kmečkim bralcem namenjene, velikokrat celo na silo forsirane literature, ki se največkrat giblje na in pod mejo trivialnosti in se je ne samo zmeraj bolj odvaja-mo brati, ampak nanjo že kar namenoma pozabljamo, vnašajo svežino in literar-no dodelanost, ki je že dolgo nismo bili vajeni. Zvrstno še najbližje zbirki kme-čkih povesti, ki glede na isto glavno junakinjo in podobno tematiko meji na ro-maneskno besedilo, a zaradi razpršenosti gradiva in izrazite motivno-tematske preprostosti ne vzrašča v kompleksnejšo celoto, počasi sestavljajo etnografsko za-nimivo podobo Slovenske Istre med obema vojnoma in v pretežno že izrabljeno tradicijo kmečke povesti, romana in vaške zgodbe vnašajo novo pokrajinsko ina-čico. Pisane sicer v tehniki tretjeosebnega pripovedovalca, ki se v svojem skoraj doslednem gibanju v okviru zavesti junakov približuje personalnemu pripovedo-valcu, tako da njegova avktorialna pozicija že slabi, so zanimive predvsem kot že kar ljubiteljsko vztrajanje v miselnih in emocionalnih okvirih preprostih junakov oziroma junakinj. Motivika in tematika Šavrink v težnji po poetizaciji sicer ljud-sko-pripovedno usmerjenega pisanja ostajata v območju tradicije tovrstne slo-venske literature prvih desetletij tega stoletja. Novost Tomšičevega pisanja sta pri tem predvsem netendenčnost in težnja po čim večji preprostosti, s katerima obde-luje svoje literarno gradivo. Preproste zabavljive in manj zabavljive anekdote in literarni portreti, ki se nizajo eden za drugim, zaradi posrečene stilistične obdelave, ki temelji na uspešnem vnašanju narečne govornice v sicer ves čas avtorsko nadzorovano besedno gradivo, postajajo povsem nezahtevno, a prijetno branje, ki poleg svojevrstne eksotičnosti že pozabljenega časa in v slovenski literaturi vse prej kot obravnavanega prostora omogoča tudi razbiranje nekaterih bistvenjših tematsko-problemskih nastavkov, ki presegajo regionalnost in preraščajo v avtor-jevo sicer le nakazovano izpeljevanje precej svojevrstne regionalno obarvane, a vseeno prav s časom, v katerem živimo zaznamovane občečloveške problemati-ke.

Tomaž Toporišič

UREDNIŠTVO

Andrej Blatnik, Miran Božovič, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Peter Kolšek, Miha Kovač, Dušan Mandič, Tomaž Mastnak, Peter Mlakar, Rastko Močnik, Rado Riha (v. d. odgovornega in glavnega urednika), Iztok Saksida, Marcel Štefančič jr., Jaša Zlobec, Igor Žagar.

SVET REVIJE

Miha Avanzo, Andrej Blatnik, Mladen Dolar, Miha Kovač, Peter Lovšin, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Pavle Gantar, Valentin Kalan, Duško Kos, Vladimir Kovačič, Lev Kreft, Sonja Lokar, Tomaž Mastnak, Jože Osterman (predsednik), Jure Potokar, Rado Riha (delegati širše družbene skupnosti).

Sekretar uredništva: Izok Saksida

Naslov uredništva: LJUBLJANA, Gosposka 10/1

Uradne ure: Torek, od 17. do 19. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: ZA PROBLEME

Letna naročnina za letnik 1986: 800,00 din. tujinci pak povrnejo nam z dvojno mero

Oblikovanje in tehnična ureditev: Jure Kocbek

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 400.- din

Rokopise vrnemo le proti ustrezni, za obe strani sprejemljivi nagradi.

Kulturna skupnost Slovenije podpira revijo denarno, po sklepu republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

PROBLE MI