

LITERATURA

POEZIJA

Iztok Osojnik, Brane Mozetič, Primož Jovan

PROZA

Andrej Morovič, Feri Lainšček, Franc Sever

ESEJI

Janez Strehovec: Umetnina med ozemljenjem in izginjanjem

Marko Juvan: Krst pri Savici kot »citate«

Vita Žerjal: Zаметki novih poetik, drugi del

GLASBA DANES (1)

Gregor Tomc: Anthea

Margaret Morse: Postsinhronizacija rock glasbe in televizije

POSTMODERNI DOKUMENTI

Gianni Vattimo: Konec modernega stanja

KONEC ŠOLE KREATIVNEGA PISANJA

1988

6



Poezija

194245

- 3 *Kristijan Muck*: O, mladosti
 7 *Iztok Osojnik*: Koncert za pisalni stroj in srednjo evropo, op. 62
 20 *Brane Mozetič*: Pesmi
 24 *Primož Jovan*: Pesmi

Proza

- 29 *Andrej Morovič*: Napalm
 44 *Feri Lainšček*: Názazem
 51 *Franc Sever*: Kam

Yugoslavica

- 59 *Miroslav Toholj*: Gospodar srca

Enciklopedija živih

- 75 *Janez Strehovec*: Umetnina med ozemljenjem in izginjanjem
 87 *Marko Juvan*: Krst pri Savici kot »citat«
 103 *Vita Žerjal*: Zametki novih poetik, drugi del

Glasba danes (1)

- 112 *Gregor Tomc*: Anthea
 131 *Margaret Morse*: Postsinhronizacija rock glasbe in televizije

Beremo, da bi pisali

- 141 *Alenka Jensterle*: Češka literatura

Postmoderni dokumenti

- 147 *Gianni Vattimo*: Konec modernega stanja

Sola kreativnega pisanja

- 168 *Donald Hall*: Poezija in ambicija
 182 *Branko Gradišnik*: Moje učne knjige

Front-line

- 185 *Matej Bogataj*: Marko Uršič, Romanje za Animo

Uredništvo:

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

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

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

Odgovorni in v. d. glavnega urednika: Slavoj Žižek

Tajnica uredništva: Alenka Zupančič

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

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

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

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

Letna naročnina: 25.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

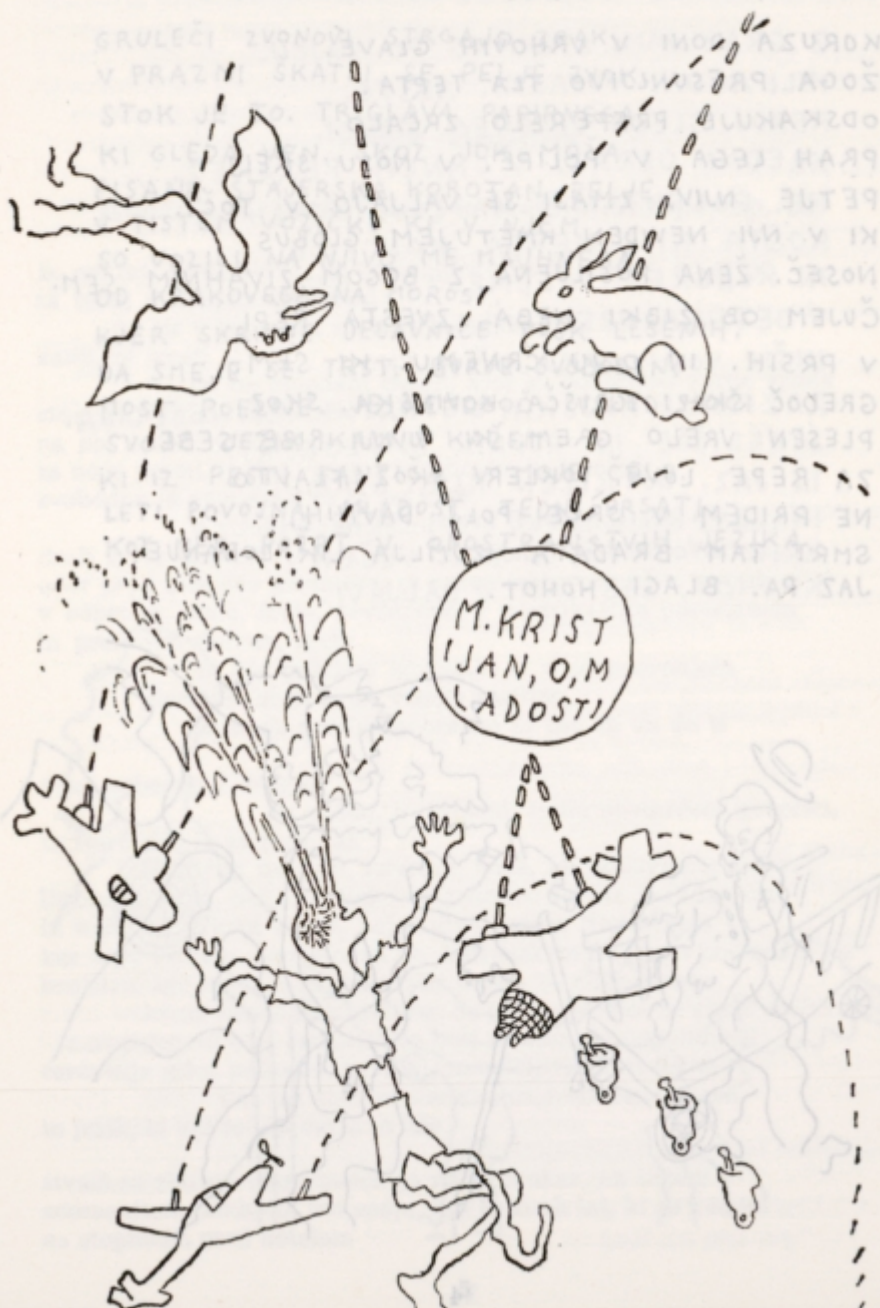
Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 2500.— din

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.

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

POEZIJA



M. GASPARI

KORUZA DONI V VRHOVIH GLAVÉ,
 ŽOGA PRESUNLJIVO TLA TEPTA.
 ODSKAKUJE PREPERELO ZRCALO,
 PRAH LEGA V POLIPE. V NOSU SKELI
 PETJE NJIV. ZMAJI SE VALJAJO V TOČI.
 KI V NJI NEVIDEN KMETUJEM, GLOBUS
 NOSEČ. ŽENA POSILJUENA Z BOGOM ŽIVAHNIM SEM.
 ČUJEM OB ZIBKI NEBA. ZVESTA RÉPI
 V PRSIH. IN OLJU ČRNEMU. KI SEM.
 GREDOČ SKOZI IGRIŠČA KOVINSKA. SKOZ.
 PLESEN VRELO GREM. KI V NJI RIBE SEBE
 ZA REPE LOVE. DOKLER. SKOZ FLAVTO
 NE PRIDEM V SRČE POLJ DAVNIH.
 SMRT TAM BRADATA IZUMLJA LIK LOBANJE.
 JAZ PA. BLAGI HOHOT.



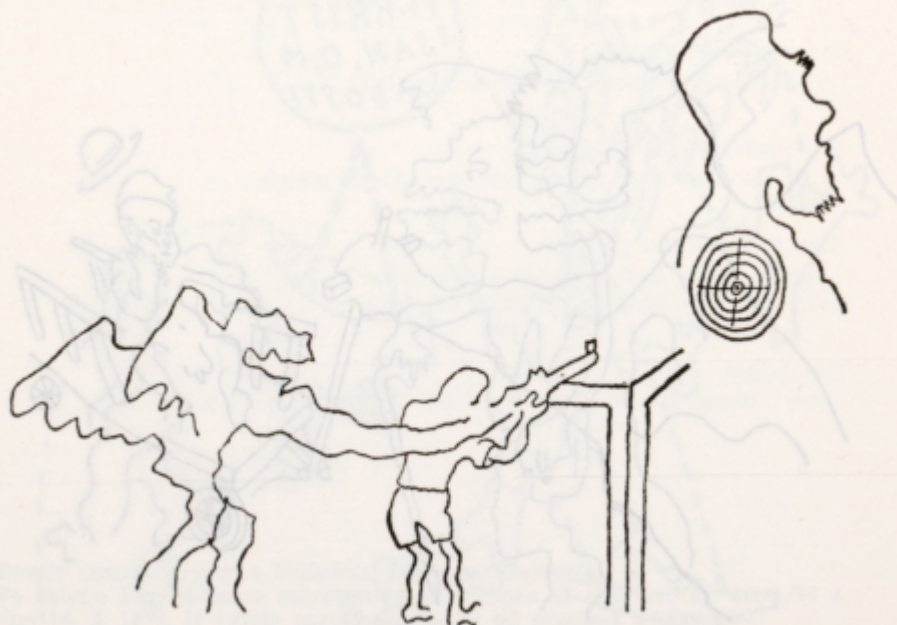
M. SEDEJ

GRULEČI ZVONOVİ STRGAJO ZRAK,
 V PRAZNI ŠKATLI SE PELJE ZVOK.
 STOK JE TO. TRIGLÁVA PAPIRNEGA,
 KI GLEDA VEN. SKOZ JOK MOŽA,
 PISANA ŠTAJERSKA KOROTAN PELJE,
 V TISTEM VOZIČKU KI V NJEM
 SO VOZILI NA NJIVO ME MAJHNEGA,
 OD KRAKOVEGA NA MOROST.
 KJER SKRIVNE DELAVNICE PUŠK LESENIH,
 DA SMEJE SE TRST. BURJE SVOBODEN,
 MOST POEZIJE. JE NEMOGOČ, VSLED MOČI
 SVOJE. JEZIK KAMNU KAŽEM,
 KI IZ PESTI FANTIČA V MOJE ČELO.
 LETI POVOJNA MLADOST, TEDNI PRSATI,
 KOT MED POŽRT V ONOSTRANSTVIH JEZIKA,



M. N. PIRNAT

Z GRABLJAMI STRUMNO PO ZAJCU.
 MILI AVIONI VOJAŠKI. MESTO.
 HEROJ. GLEDA V LONEC. MASTI.
 KREDNI OBRAZI V ČRNEM. PEROREZ.
 NE. POLENTA IN KAPELJNI. KVANTO
 KOŠTA KILO MERDA. KONCEPT
 IN KONGRES. PREDMESTJE IDEJ.
 V DETELJI HREPENENJE IN
 HIŠIC VONJ KUKAJOČIH SKOZ
 RAZPRTJE MAJSKIH LISTNATIH VEJ. VESELICA.
 STRELIŠČE IN RUPNIK IN FLOBERT.
 IN JAZ. OSTRIŽEN KLIK. SMODNIK
 IN DRVARNIC POLETNIH VONJ IN
 KRIK SVOBODE. IN NIČ. VEČEN
 KROHOT. ŽAB TAM V DALJAVI.



Izток Osojnik

Koncert za pisalni stroj in srednjo europa, op. 62

še enkrat, še tisočkrat, do onemoglosti in do takrat, ko grejo
za teboj v dolgem sprevedu

po sir v trgovino, na bencinsko črpalko, ali časopis v
kanti za smeti

po tej zgledani deželi, kjer se bodočnost zvrne vznak
circulus vitiosus slovanske krvi
na pol cenen političen pamflet
za nove pesmi, in kar vznemirja v pesem in v pesmi
svobodna in pogumna, in za ves svet

v visoki slovenščini, ki v dno duševnega kristala
draži živce za slast in — kot če nenadoma, nevede, priteče na
oder pred množico gledalcev, za spremembo temeljito osvetljen —
v odprtem, žrelo, žrelo, nevedočno, z modrikastim porcelanom
in profanim duhom, zrelo

ne kot poklicni igravec, ki si z odobravanjem
gledalcev služi kruh, vzgaja rastlino
prenesti prezir, ignoranco in čas, in to, da ti

žena pobegne z drugim

tu zdolaj, v izvršeni, še ne udomačeni govorici,
za staro sled in za novo laž

izpuščaji na koži, nevroze, nove, ali obnovljene stare
ljubezni, dalje, dalje, v čudežno greznico temne vsakdanjosti
in noči, ko drkam kurac, nejevoljen berem Nietzscheja
ker tega vročega popoldneva ob Jadranskem morju, s pogledom na
brnistro, zarjavelo železobetonsko mrežo in nage ženske

imam nenadoma občutek, da je ostalo samo še oholo recitiranje
europejec, še bolj samoten, še bolj mračen, še pogumnejši
čarovnija giba, pošastni, nevidni, neuničljivi šarm tišine

kot pri tisti nomenklaturi, prebodena čreva
in jezik, ki vse to izgovarja in liže

stvari se zbirajo okoli mene, je rekel cankar, na tistem
znamenitem banketu, kot sadje, kar je znak let, ki so z nami
na stopnicah pred hotelom

zdaj tu, vsak do dna, ker izenačiti se z vsakim posebej in
vrniti se k sebi

češnjev cvet telebne na pločnik in prazen pogled
bazen, kjer se kopa svet za več kot razumevanje, prizadeto in
prehod zagrnjen v ceremonijalu

praznujmo, praznujmo, in bo skrito, ali je dovolj biti
brezbrižen? dan je zatemnjen v modrikast kristal, nastopi estetično.
telo je cvet, cvet znak, prehod za čebelo in znak kairos,

klavnica strasti, vse na rešetki tega: ostati tu blizu
posebno kadar se večeri kotalijo, zvezdni akvariji, na Jadranu
pritečeta Dostojevski in Lin Chi, obirata čaj kot metafora.

Izdelati
arhitekturo posvetnih dni. S smrtjo ne bo delo nič manj

nesmiselno,
kar vizualno obnavlja dolino samostanov ob Zahodni Moravi, temni,
zeleni šum grmovja, bori in voda, težka od barve, ki šepeta
nižje — pes pride za teboj in te hrani s pogledom na tih gorski vrh
„ zvesta gosenica, zvesta gosena,„

v tem je smisel najinega potikanja po
palimpsestih, katakombe in nežni triki z uroki . . .

torej v avtobusu, za prednjo šipo, nekakšen ekran za dinosavra
ali vrabec, med številnimi možnostmi ena sama resničnost
kako velik pesnik sem!

kako velik pesnik sem!

velik pesnik in ne
pesniški uradnik, ali Jevtušenko, državna gnida; pač pa mercedes
. . v lobbyju hotela jama, ko sonce ravno zahaja

nažreš se simbolov kot rib ali solate, de quevedo
to deželo bova prehodila, posvečena

budnost je za pesmi in dragocena
socialno zavarovanje in gverila se ne srečata
gibanje zvezd. vrniti se in se ne ponavljati, razmetati.

prehod za pešce čez železniško progo, ni strogosti, samo
poletje in madraci v travi

hrup, nič se nisi počesal, zanemaril
formo, nič vljudnosti, stvari

ki spadajo v hišo

kiksa ni

posnel tri postelje, kos brisalca za steklo

»po Allertu je to zaris svobodne volje«

opazujem, dalje, panter
kdo lahko tekmuje s kapljanjem vode?

. . v lobbyju in TeVe

pol ene, pol lune

oči me bolijo od ščegetanja slike. med miki mausi in joeji
 strickerji, preoblečeni v manekene reklamirajo ameriški državni
 terorizem, henry
 v smislu justine, tam doli, na tistem gradu, zlorabljene
 mizanscene za retrogardističen fukus. najprej pa slast stavka.
 praznina je izzivajoča, možnost za pogumno blebetanje
 z glavo naslonjen na rešetko vhodnih vrat
 v postojnsko jamo
 kako strmite vame, zidovi, marsovski pingvini
 kakšna teorija pesmi, vzdolž katere zgodovine!
 kupuješ brezvezne cape, pišeš brezvezne verze!!
 stavki imajo svoje intimne vrhunce
 avtobus na parkir placu, greva, greva!
 sami angeli, to noč. jaz pa se zvrnem kot pijanc
 med krila
 gabriel stupica, in ves ta narod, ki bo širil slovenščino
 zdaj sva s čolnom na gangesu, strašna reka
 grmovja stavkov
 transsibirska železnica in Jolanda
 plazim po vseh štirih po asfaltu
 pretegujem zdravo, nago telo, s kurcem drajsam po rjuhi
 nažreti se je treba te noči, ne vem zakaj
 angeli pljuskejo iz kota
 danski avtobus na parkir placu . . .
 noči . . . in pišem
 se bova sfukala v avtu. megla je vse zajebala. letni kino je
 začaral nebo v sicilijo
 ampak mene ni začaral, zvonik
 tu mi zlomi vrat
 več mest je za rilkejeve verze
 šarm simbolne štajerske, kjer cvete veliki otrok
 pod grozdem in med puškami, ti, velika hči
 včasih obup, neprestano, napor, napor, rob sveta
 May kurba v münchenu, pavese, prizadelo me je že prej
 kriki, ker so še drugi kanali za dotike. kakšen natančen sluh!
 ključne spozabe, mera samote, dolg pesek kakor plaže ob
 atlantiku
 visoki valovi obupa, do nekakšne zajčje zvedavosti
 na odrptem, bloki zgradb v metropoli
 arhitektura poezije in poezija arhitekture
 priča umakne svoje oči v privajenosti
 po vzratni poti v zdaj
 za novo privajenost?

igračka

temu ne pobegneš, partizan

hotel s patino, pod skalovjem in gozdom, Lamartine

air condition ropota

serjem, pišem, zazvoni telefon, v sobo pljuske

river sava

ostalo so schumann, lady clara bert in

gliste, ki visijo iz oči

may kurba v münchenu

may kurba v münchenu

ti in jaz, z robom, in še vse ostalo. in še vse ostalo

ohne navdih, göthe, teve, teve

v dachau me je pretreslo to, kaj so počeli nemci med vojno

ampak kaj smo sposobni narediti drug drugemu, kljub temu, da

se v udobnem času pretvarjamo, slinavci, z veseljem, za pet

para, ali za malo vojaške discipline in strahu

vem, vem, bla bla bla, hommo hommini lupus, in že toolikokrat

do sluzja, vendar znova!

tudi teroriste ubijajo, mar ne

suša, drevoredi, konji, suša

ploščica, val gardena, številka sedemdeset, nadja

nadja je samo izpeljanka za drugega

(odsotnega drugega)

drugi je prisoten!

neizdelano razočaranje, münchen

ni zavetja. drevo življenja je po stroju fuga.

knjige, serjem, nenadni navdih so pasti za vznemirjene

lajajo tramvaji, prazna dežela

ko bom zrel za angele z vsemi očmi in v zraku,

ki ga vznemirjajo s perutmi, potrkaj švica

opečnat zid, kako preprosto, kako golo v

popoldanskem soncu

duh iztoka osovjnika, das alte rathaus

gebaut (15. jahrhunderts) — proti temu mestu

sredi večera. kako lepo, kako resnično

kako resnično!

čistil staro erjavčevo ulico

v gostilni začel s pultom

potlej jašek poln dreka v hlevu

nadaljeval s kanali in z zidanimi ograjami

z metlo in s krpo za prah
 po pločniku prišel debeluh v obleki v
 družbi večerne obleke dame
 pripovedoval jim kako v partizanih
 streljali bum, bum, bum
 kasneje blizu mene ustavila dama
 rekla: nimajo več kruha, cel vikend
 bova brez kruha, si moreš misliti
 takrat s krpo ravno počistil omet z opeke
 vzal sem šlahuh, spral vso svinjarijo v kanal
 erjavčeva se svetila kot plečnikova maketa
 zazvonil telefon. v štirih jezikih me je
 odneslo v münchen
 sklenil sem, da bom natanko popisal, kaj se zgodilo.
 to sem tudi storil, je rekel herkules, noriški.

ho, kako smo napadali! je vzkliknil žukov
 ura je bila tri in ženske so s polnimi trebuhu
 debatirale o t. s. eliotu.

poleg žene na topel poleten dan. si kupil strojček
 za komarje? povabljen tudi josif brodski, stefan
 nimitsovitsch. velika reč, še doda. in dalje. zadnji
 esej v teleksu je ključen. v telefonu je neprestano
 škrtalo. nam prisluškujejo? ali berejo fausta?
 so prebrali shakespeareja? jaz ga nisem.

tolčeva v slepo in nastavljava glavi za visoke udarce.
 za antile. kje je že vse to.
 dalje na rob. za časa mikuličevega službovanja in slabo
 zrežiranih političnih procesov. naj molčimo?
 nekoč so ljudi sežigali na grmadi. hotelski pesniki so
 zvečer vabili goste v bar. pogleda, v katerem žari krim
 ni mogoče utajiti. na robu smrti ni nič drugače kot na
 postelji. samo višje. in lažje. bolj dokončno
 v miru je moč, seme za sovraštvo

dostojevski mladenič je tu, onkraj bele zgodovine
 za vrabci med ostanki kasbe in gliste v masadi
 žvečimo, žvečimo

 tohanim, tohanim
 cvili, hrešči, ropota, plenk, plenk
 plenk, plenk

kermauner piše knjigo o mešku, ki je ne bo bral
 nihče. kakšna zanemarjenost

 jebi se, telefon (!)

naj vdre, hotelska soba. na steni je
tajen pogled na rinzajevo razmršeno skalo,
dobri slikarji se z dostojanstvenimi čopiči v rokah
vljudno sprehajajo po porcelanastih paviljonih.

nietzsche v dubrovniku
nietzsche v münchenu
nietzsche v zalaegerszegu. iz hrbta mi poganja rakovica
pogovarjat se z bogom, drkat, pisat poezijo
visoki čas okol enajstih zvečer. gasilci sprašujejo u
gostilni na vogalu, kje je layosh kosuth street
recepционерка zahteva vize
pijemo madžarski rzling, sladoled, sladoled
kdaj te bom spral iz srca, nevesta, minesänger

med tiste piškave zobe bi ti zabil kurca
jersey lady. she is also a jogger, tomaž
režiser vpije na vespi. vse je tako resnično. na
dimniku vidim gnezdo z mladimi štokrljami
beckett resno kadi pipo. pobrit na balin. tri
ženske se premikajo, sužnje literature
iz kombajna se valijo rolade slame in na nebu freud

rimski zid je rešetka, tivoli popoldne rešetka
strmi v zid, tišina, kopanje v svobodi je pred zidom
zagledat in vpeljat za pristrizene napoleonove čevlje
oblast ima svoje einšprice, moč svoje knjige, apolon!
apolon, to mlado, zeliščno meso iz belega, jutranjega
marmorja sem jaz

poln metaverzov sem, hlapec intelekta in presunjenosti
perverzne, zrele, umirjene, obrnem se, nadaljuje
pripovedovalec

gledava se z goyo
z mize pade list papirja

odvezuje se, odvezuje se, aol
zaljubljena ženska, kakšna nemoč! drhti
drevesa se sklanjajo, zvezde šobijo ustnice za mero
metasimfoniya za verze, od daleč kot v mozartsaal na valčkih
požgane srbske vasi v gorskem kotarju. teče čez
njivo, skače po pločniku, z daljnogledom, z mikroskopom
... vse vpije, rože vpijejo, nobene šanse nimaš, motijo se,
ker je svoboden duh v njenem telesu

skače, srna nerodna, ob atlantiku so dolge
peščine, polomila si bo noge
zajemam, škropim

bog je naklonjen pokornim, zato obredi
in če sprejemem?

kaj sem sprejel
se listje svetlika

so čevlji prožni in v luži morost
se pogovarjam z ljubjem?

jangecegjang in fudžisan

praga, štajerski mahovi — zato pojejo kodri

kocbek, kanal vesoljske reke

orkestri zbite, od sonca prežgane zemlje

in arcadia ...

glodalci se priselijo kot domače živali

pastir s čelom naslonjen na izložbo preračunava

misli cene v markah

knjige?

naj ga listje posuje, rob slike je poraščen s fontanami

otroci rastejo v pragozd

razmetana stanovanja, sledi

dež in čas, pijana obnemoreta, bakhusa

ofelija, tvoja hrapava, trda koža

stvari imajo svoj rob, poljubi

oči živali

oči, pulziranje vlažne materije, avtobus, asfalt, romi

še enkrat zabrisat, razbit vazo, med črepinjami kakor

da ladja odpluje iz pristanišča, split

petdnevni triki niso dovolj

dovolj

da je prepozno in gledaš mercedesu v rit, toliko o tem

močni, nepokorni bralci

pripraviti hrano za dolgo časa, naučiti jesti

ni časa za ušivo skromnost

kot, pod katerim skloniš komolec, opravi svoje bolje od teleksa

o slepec, o angel

nobenih dokumentov, sledi razsekane na žeblje

pesek v rižu

kakšne olajšave neki.

poslušam, poslušam!

gluhe ure. daleč si. vendar si tudi blizu.

telo ječi, o slast

dolge, suhe pauze, ko slepi konji bezljajo,

srečni angeli

osupli! mar so se vrnili? ker ti nisi konj in se
spreminjaš. in hočeš več!
pisanje pesmi napoti na odprto in slepo. toliko svetlobe.
vosek se lepí na zobe. iz vina je vse rdeče.
veje rastejo v kosovela in vzporedno z njim v brata kralja.
tu bova vedno prikrajšana za objeme, ujeta v tvojo odsotnost.
z dežjem . . .

stojiva pri sidru. z odrezanimi perotmi. maraton.
kakšen kos asfalta!
na odprtem drkam. nihče ne čaka na avtobusni postaji.
zakaj skačeš, nietzsche?
borovci vršijo v vetru.
rilke je ujel udarjanje železniških koles ob tire.
transilvanija. godalni kvartet. prvič. blizu.

in globoko: zavračaš in iz tega ni suverenosti na nebu.
golem ni mrtev. ubil te bom. dobil knjigo in sliko.
konstelacija peska, drobovina kokoši in gosi
zemljevid za visoko trgovino, monopoly
augurom je vse jasno
cezar naj ostane doma in gleda televizijo
cezar sam natanko ve, kako je z zvezdami
zvezde, kdo bi dovolj pogumen videl naprej. to edino ostane.
dva pogleda: zunanji, suveren
notranji, tih, močen
labirinti, labirinti
v beogradu sedijo lopovi, škilaste face
kelti, srbi, vandali
hitler je samo podjeten
sultani, sultani
rak, vojvodina se spreminja v afriko, država v jetnišnico
podkupovanje, ljudje so kriminalci
življenje v ilegalno životarjenje

zvezde
kostanj klokota v srcu
temne niti ne izhlapijo
samo navadiš se živeti brez listja
devet desetih te hodi po europi
ob desetih drkaš kurac in ob enajstih fukaš ob prižganem radiu
v bmwu. vsak gib ima svojo telefonsko zvezo
kocine natančno drhtijo
labirinti, labirinti
kaj zdaj, trapa
vse tako plakatno transparentno. čitanja so preplitva

ulice pasti za sence. platna za nadstropja samih nians
 naložila sem si oktaeder, pravi patris, skoraj še otrok
 sedela sem ob vodi, strmela v zid
 predzgodovina molka je mera za resnico, juha
 peter breughel mlajši je tudi poslušal
 srečala sva se neko sredo, v pradu

to vam rečem: drkala sem kurac in strmela v zid
 skozi zavese na streho, dimniki, dimniki, austrija
 strašna estetika, john barth
 aristotel je ščit vsem šolmoštrom
 tako nisem ljubila še nikoli — ves čas pravzaprav —
 v prazno
 v goli, prazni zrak
 shite obstane z nogo nad tlemi, zbor umolkne, slive, slive,
 obredno vino nanzenjija
 tu večnost, tu odprtina za tragedijo. ližem.
 prišla sva na rob

... in greva še dalje
 (koncert prekinjen, op.p.)

po
 stopnicah
 pila
 pivo
 se dotikala z rokami
 labirinti, labirinti
 na kraju vse spuhti
 »živela sem«
 na napačni strani?

včasih zvečer, sedela na svojem planetu
 utonila za obzorjem, razmišljala
 dano mi veliko ogledalo, odrasli, resni otroci
 šport po avstrijskem drugem programu

klatila se po parku
 ofelija, ofelija, lokvanji tako čudno šepetajo
 metulji letajo na vse strani
 pijana od stavkov, slepa, blebetam, blebetam
 zenice, vodnjak, telefon pade na tla
 vozila se ob jezeru, mary
 katera klop

nekatero skrivnosti z oblaki
 ni ti moč bližje, zvite kosti, zbor deklamira
 hrup, hrup, toliko blaznega zijanja

raztrgane eksistence je v tebi, šus z glavo
v traverzo, delavska predmestja je treba . . .

odtrgam pogled, vpis slovenščine, dovolj širok za planet
in kot kdo na konju, čez stepo jaha v drugem dejanju,
narodi bodo pili s tvojih rok, je zapisano
čez temno sredico ne moreš s kopjem, zora ni v tvojih rokah,
ti si v njenih. pozni čas za visoke reči. don cherry v the
mad pinguin na vogalu med šestintrideseto in sedemdeseto
ulico. kjer je že to!

potegneš črto, izvlečeš pištolo?
konture julijskih alp zbledijo. ostanejo neimenovani
vrhovi in smrt, ko stopiš drugam, rahlo omotičen od drugega
najine stopinje v pesku
kako je čas zvil povrhnjico
rojene so bile vespe, martin
kdo se znajde v mitoloških labirintih?
martin, namreč martin heidegger
in ne martin lumbar, ki je med

piščalkami pozabil v starem štumfu džojnt
dovolj, da je borč nastradal na češki meji
vse tako nedolžno
tudi ti, mar ne!

izis, izis
kostonji ob ljubljani crkujejo
pet metrov okoli sebe vidim
pet minut in sedemnajst sekund premišljujem
pozabil sem že kaj

sledi strasti v spominu. dohiti me aleš na biciklu
poštar sem, vrabci, košare s cvetjem po balkonih. to je
mirna ulica. kup ciglov pred hišo številka osem.
pišem v pijanem transu. zmešnjava in traverza v glavi, placido.
lisztove madžarske rapsodije

bartok je delal zvočne kepe z žametastimi robovi
sami čudeži za nočno življenje
pod deko prdim. tričetrt na eno
težko je pisat v Slovenščini,
opazujem trg pod akademijo za glasbo

izobči samo od sebe, zastave na gradu, nek avgustovski
prvi, maj, seth, seth
vesna. ne prikaže se, muči. inverzija tega
priredja je ključni obrat koncerta. ljubezen je metafizika,
vzratna predstava za komedijo
»citirali bodo po delih in verzih«

meketanje ciprskih koz in dva cepca, ki s tem gradita hišo v
dravljah, tako resno, bodite pozorni, tako resno.
navaditi se je treba živeti s privilegiji in da ti pred hotelom
služabniki v livrejah odpirajo vrata automobila

vipavska dolina, moped v bregu nad kmetijo

poezija je širša od ...

ti in nietzsche

in kako predre, vrne te

objektiv je razmazan

ljubljanica teče v šest smeri

na cesti

za mistiko mesa, mostovi

benkei

triglav, stenar, s prazno glavo, za pol ure

v snežni metež, lahek pajek

s parom oči

borovci cvetejo z vodnjaki, črta odpira usta v meandrih

greva, greva

pretekle izkušnje

nežno, razpuščeni lasje, modrikast

kitajski porcelan, ker se bodočnosti ne da napovedat in
labirinti niso nikoli projekt

z nevesto v prazno, v mleko in polmrak

stavki so slečene device

ni črte, ni črte

vespa

široko, odprto, nevznemirjeno okno

jadro

notranje pokopališče

zrelo za novo rast

sabath

amater

drhtim nad razcentriranim platnom. četrtek je. plazilci,
gomazeče blato iz katerega so zbiti statični odri za torinske
popoldneve

med zgodovinskimi spomeniki

pohajkujejo eskimi

hamlet drka kurac, faust še ne ve, da je faust

lado si prižge cigareto na via francesco

vitale

poznorenesančna svetloba nekje v srednji italiji

mirna, razkošna jesen

iz ušes kapljajo banane, ca d'oro

znarkotizirane zvezde, john barth

pod kostanji luže cestne razsvetljave
 dovolj o tej noči
 tako blizu, bolj soparno od sence
 konice prstov, koža, marmor
 spopast se z melanholikom
 v časovni stiski
 obstane z visokim ušesom
 ujet vlak stavkov, med škripanjem lopat in
 vsakdanjimi posvetnimi pizdarijami zadržat
 tu, na robu province
 skledo s hrano za planet in rodove
 ker moč ni v gnezdu, moč je v njihovih stavkih, ahil
 ti meriš čas, notranji
 med dvema prometnima znakoma, ali med
 cviljenjem bremz in klinom, ki ga ni moč vpeti
 čistine v času, za pašteto ali sneg, ko se telo, apolon,
 vseli v svet
 lizzards, lizzards
 starejši gospod s palico
 koliko moči v stisnjenem zraku
 srbija in blokada, ko postaneš lastnina
 nihaj
 nihaj
 nihaj
 nihaj
 sartre utriplje iz kavarne v geneta
 akvarij pod kostanji, iz krapov
 šelesti škilasti javor, zarjavele baročne oči
 toda tega baroka ni nikoli blokirala fasada, ali sedemnajsto in
 osemnajsto stoletje, oblast
 stopiti v moč?
 zasaditi meč v poden sredi
 maksimarketa!
 nastavki, nastavki
 čas ptičev ne neha s koncem stavka
 hraniti je treba, živino
 med fasado bordela, cesarjevo palačo
 in smetiščem
 vodi ozka steza
 po tej stezi se tihotapiva na
 party
 najin ples
 živali skačejo iz rane

to je čas, oreh nad gnojem v
 rakitniku
 toliko tega je dano samo meni
 ostane tisti: bori se
 molčeče živali, ker preži z mrežo besed
 pošast vmešavanja, a zakaj ne!
 nič se ne zgodi samo od sebe
 v vsem je moč prebrati govorico
 strašnega erosa

v romanu ali v violinskem koncertu,
 ni violin; ko se razderejo rešetke in zija odprto
 brezno okostja
 namnožijo se oči, dotiki za strašen veter
 !! dolg pogled, preden omahneš v epilepsijo !!
 imena razpadejo in meso je vulkanska masa
 »bori se«
 na sledi, krvavi?
 zbudiš se vedno, ko si že zaklan
 za ranjene je blaženstvo, in samota, in hudičev
 nasmeh
 nevarna moč
 ni osebnega
 po telesu ožganine in praske
 premiki v mlinu skladov in zvezd
 kadar ti serješ, drhti poslednja trava
 simfonija, simfonija
 kdo raste v obraz iz dinamične slepote
 in potem toni, s katerimi padem v nezavest

slišal sem (in arcadia...)
 za simfonično kupolo planetarija z živimi planeti
 dolgo sem svoje oči žrl s plapolanjem kože
 ogenj na oltarju (ali brivska skleda)
 tako se dvigam z ljubeznijo
 kosti so za živali
 alpe, adrenalinasto jutro, alpe se pretegujejo
 pod nebom
 ustnice poljublajo
 ustnice poljublajo
 ustnice poljublajo

kar lahko beremo obrnjeno tudi na glavo
 gibljemo se v istem
 finala ni

dokončno v ljubljani 18. avgusta 1986 ob pol enajstih zvečer

Brane Mozetič

Pesmi

prva noč je jasna, v rahlem vetru
 palme sklanjajo se proti morju
 tisoč črnih mask po gozdu, tisoč
 bakel na obzorju in zamolklo
 udarjanje pesti po kožah, tenko
 piskanje skoz bambus, gladke
 površine peska, v njem zdrobljene
 ostre školjke, golih nog, v objemu
 hodiva ob vodi, tiho šepetava
 potlej te poležem na obali
 in se umaknem med lijane, z dolgimi
 jeziki izsesavajo podtalje
 maska se približa, leže nate
 in v navalu ljubita se v golem pesku
 ta obrednost je brezčasna
 grebem zemljo, krčevito, z njo si
 mažem lica, usta
 tisoč stokov sem od morja
 ko zastonj za njim se stezaš
 strah mi noge šibi, sapo jemlje
 veter nosi tuji vonj na koži
 tisoč rdečih kapelj sred valov.

nekoč priplazijo se divje šape v jamo
 v temi se leskečejo oči, potem
 žival poleže na ležišče, močna
 vsa pohotna rjove, steza glavo
 z dimom in uroki skušam jo pregnati
 a me useka, zgrabi, zvleče v noč
 strašna je, ko vzpne se, vrne k tebi
 in krvave trave si polagam in se
 plazim bliže in poslušam težke hrope
 krike v stiskanju teles
 ko z jezika moje kaplje ti na prsi
 ti na usta — dneve in noči sem blódil

v gozdu in bilo ni konca, vsepovsod
votlina, ki odmeva, ki se trese, ruši
vsepovsod roké polzijo k drugim
ustnice razpirajo objem, stavki
se drobje v golčanju hipa, daleč.

dan počasi skozi noč preseva, dolgo
dvakrat, trikrat sedem let, z njim
prikažejo se barve, mehke, ostre
z roba postelje te gledam, ko se
prvi žarki potope v lase, vse zlate
ko se plazijo prek rožnih ustnic, nežno
kakor svila, ko te ljubim in zaman bilo bi
sedemletno blodenje po džungli, vrač
bi se sesedel in duhovi bi tožili —
ta ljubeča roka, s koliko poljubi
zbrana, se steguje preko tujih
golih prsi, in obraz pritiska se ob
drugo lice — ta popolna slika
ostro reže trup mi, žge po glavi
več ni vredno, več ni vredno to
strahotno koprneče bitje, ki drgeče
ne zapre oči, kar gleda, čaka
ali ga bo strlo, prah, sam prah.

mučenje vseh mučenj, sam vrvi
ovijam, sam spodmikam tla in vodo
zlivam, sam razpiram usta in železo
belim s slino, pokošeno polje kot nalašč
za noge, tvoja koža, ki odkriva drugo
ki odpira se za drugo, vpija znoj
poljube, kot nalašč za grozo pred obličjem
strašnega božanstva, ki se je povzpelo
v mojih prošnjah in molitvah čez oblake
sam zbudim se zjutraj, sam v objemanju
teles, sam, ko te držim za roko
sebi govorim, sebe grizem, sebi
dajem, sam se umaknem iz zatohle sobe
kjer se ljubijo s teboj živali
sam zaprem se v kletko, ki jo morje
vabi, slano, vse odprto, k sebi, k sebi.

— zaspim, z roko čutim
tvoje krhko bitje poleg sebe, vdihe
in izdihe v vlažni noči, ko napreza

se telo in sanje v glavi, vse se večja
 rase, komaj soba je dovolj velika
 komaj cesta, polje, za narasle ude
 vdihni kot orkani in nekdo se poleg
 ljubi s tabo, čutim, da mi jemljeta
 odejo kot obzorje, tla drhtijo
 zemlja se odpira in telesa, prhka
 zdaj podirajo svetove, gomazijo
 jezik kot ogromen val odnaša mesta
 tisoč duš utopi se v kaplji iz
 naslade, droben, majhen komaj spim
 ob tem potresu, ko kričijo usta
 ko se dva svetova udarjata ob meni
 rušita, drobita v majhni, krhki
 bitji, ki ju luknjica izniči, sprazni.

kaj drugam te vleče
 v čem je sploh razlika, ali niso
 jezera in polja tu in tam enaka
 in nasmehi in poljubi in telesa
 ali niso? ko v temi po drugi koži
 s prsti, ali ko besede, vedno iste
 ali ko strasti, obrabljene do kraja
 kakšna blaznost, da je le pobeg
 in upanje, nestvarno —
 uniforma uniformi je enaka, škorenj
 škornju, srna srni, morje morju
 in jezik jeziku, prsi prsim
 bolečina bolečini —
 in potem, koliko škornjev, koliko
 morij, koliko prsi, koliko bolečin
 tu je ena sama, dolga, ostra
 tam je ena sama, dolga, ostra.

in potem te čutni svet prevzame
 tisoč kapljic znoja in osti skoz
 težka vrata, zadaj je ravnina
 dolga, nepregledna, z nizkim soncem
 vsak pogled odveč, lovljenje slepo
 kot v nevidnem gozdu ukradeni
 poljubi — stoki kakor hrup eksplozij
 jecaji rok, medlenje vsakršne
 svetlobe, ko skrivnosti se pogreznejo
 pod zemljo in ne veš, v zrcalu
 ne odkriješ znakov, prazno, z grozo

se oči izbulijo in usta v strašni
 bolečini, ko telo v nasladi
 iztisne iz sebe zadnjo kapljo vida
 in zgrmi na rame, nerazločne
 brez opore — vse zgubilo svojo
 je lastnost, obraz, vse ostalo
 neizrečeno, brez podobe, smisla.

v telefonu le sopenje drugih, strastni kriki
 in ostajaš kakor vedno, še
 tedaj, ko v brzenju si slepil se —
 miren zлагаš misli, kdaj sadiš
 drevo, žival rediš in ne upaš, da
 bo še kaj več iz tega, kakor konec
 drevo se vzpne, podre na tvoja pleča
 žival prevzame se, ugrizne v roko
 več ne pričakuj — bitje te objame
 ali veš, da nisi ti njen cilj
 le svoj strah odganja, škorenj
 svoj namen opravlja, puška svojo sanjo
 v telefonu smrtni kriki, v rokah
 spletene vrvi, v goltancu prazen stavek
 miren si, v nalivu, v soncu, vidiš
 da ozvezdja se brez nas pomikajo v daljavo
 da čarobna gesla sama mešajo možgane.

želim si še in še poljubov, krčev
 spletenih teles, še počasne hoje
 skozi gozd, ko sanjaš, da je
 vse drugače, še medlenja v
 migotanju ustvarjenih podob
 — davi sanjal težke sanje, o moči
 o sili, o odpovedi življenju
 vstal, omotičen prišel do nožev
 gledal, dolgo, prazen, kot ožet
 potlej sedel, mislil na nestvarnost
 še in še sem hotel pasti v
 večno slast predaje, v kožo
 v toplo gledanje v oči, v dotik
 — strgal dolg seznam potrebščin
 za naskok, za boj, obrambo
 točil vodo in jo pil, počasi
 dolgo, kot od tu do tam.

Primož Jovan

Pesmi

SI

V očeh se ti
 tolmun drobi.
 Rdeč zimski večer
 snežiš iz pazduhe vame.
 »Glejte, ženska,«
 šepeta s križa Nazarečan.
 Boke vozljaš
 mi v jezik,
 in če le vzdihnem,
 me polepljaš z nohti.
 Plesen zapisanega
 si
 s toplim urinom,
 čistim kot istorečje,
 v zlato čipko otrdila.
 Kadilo, izsesano iz tekočega
 ivja, mi zbrano pljuvaš
 po laseh. Vsa resna,
 medtem ko sestavljam
 iz vseh tvojih gibov
 v glagol gomiliti
 padlo telo.

ZVOK MESA

Beseda
 nas ne bo rešila.
 Samo zvok,
 namenoma zamomljan.
 Zvok pregibanja rok,

šepet otečenih vek,
 zvok mesa.
 Po tem, ko smo ga,
 nedolžnega,
 že obsodili, ko smo ga,
 vdanega,
 že prepojili z vinom in spanjem
 in zasejali po tujih ranah.
 Naj nas nihče
 ne zazna
 govoriti po setvi.
 To je trenutek,
 ko mrtvo umira.
 Kajti tako čisto,
 tako jasno in nesnovno
 poje le meso,
 popolno meso.
 In mu prisluhne
 le neumrljivo.

SOBE

Vse sobe so si podobne.
 Prehitro se opijejo
 teles. In jih začno postavljati
 na oltar razporejenosti.
 Umiranje začne postajati
 daljše in bolj negotovo.
 In besede,
 čeprav zarečene,
 se premočno odbijejo
 nazaj vate.

TEBI

V meni iščeš zavetje.
 Otrok v materi
 tako ljubkuje svojo zibel.
 S tankimi prsti
 ji piše čudovita pisma,
 polna dotikanj brez črk.
 To je — zarezati srce
 v mehak vonj
 in ga prebosti s puščico.

Kot včasih naučeno delamo ljudje.
 To je — iskati zavetje,
 nekomu prepustiti
 morati se spoznati.
 Zametom blaznim,
 preplašenemu grehu,
 vonju po živem,
 prašnemu papirju.
 Tebi.
 In ti v meni iščeš zavetje?

VIJOLIČAST ŠEPET

Ko sneg zasneži
 beli papir,
 postane belina prostor.
 Za prgišče časa
 pozabiš na kri,
 trajanje se odtuji
 prikazovanju.
 Črn premog pisave
 zastane v tebi,
 čeprav že slutiš —
 pogreznil se bo
 v belo potico
 in ustne ga bodo
 pogoltnile nazaj,
 skupaj z naključno
 posesanim snegom,
 in ga raztopile
 blizu krvi
 v vijoličast šepet:
 »Sneži.«

SEM

Vedno, preden začnem pisati,
 rišem.
 Skrivljene črte.
 In se med pisanjem vračam
 k njim. Ne govorim.
 Mesa z besedo
 ne moreš odpreti.
 Kvečjemu dospeti

do svoje končne ploskve
 ga pripraviš. In od tod
 sem že vonj,
 slina šumeča,
 skapljana na papir.
 Skrivljena črta,
 ki se v pregibih opazuje,
 in ne več meso,
 in ne več telo,
 in ne več samo jaz.
 Sem.

Roka kaplja na hrapav papir,
 na hladen prt lije vino,
 noč polzi na razpokan večer,
 ki ga veter nosi v tišino.

Vijoličast ogenj hlapi s pogorišča,
 pepel razžarjen je v grenki mraz,
 na polju se dimi še zadnje strašilo,
 v strnišču mu dogoreva obraz.

Prst se narahlo siplje v rane
 že dolgo vdovele ilovice,
 prah se sprijema z gosto krvjo
 v temno, pretemno kamenje.

Nad vsemi, ki se razkrajajo;
 nad vodo, nad ognjem in nad prstjô,
 v oteklih očeh, milo zazrtih,
 ugaša in se megli še — nebo.

Je jutranje branje starih zgodb,
 še preden zavese odgrneš;
 odideš v pižami s sneguljčico
 v gozd in se kmalu ne vrneš.

Podposteljni prah se v mah prelevi,
 pisavo spet vase posrka gib,
 ugasli ogorki so zopet kresovi,
 ki kanijo ti zagoreti vsak hip.

Ob njih te sneguljka povabi na ples.
 Tu bobnajo vonji razpade strasti.
 In zgodba postaja vse bolj resnična,
 polna poltene utrujenosti.

Odideš v pižami s sneguljčico
 v gozd in se kmalu ne vrneš,
 in trnje te zbada, a ona poljublja,
 še preden zavese odgrneš.

VIJOLIČAST ŠEPET

Ko meg zasneži, krogla papir,
 bel papir, na hladni prt lije vino,
 noč polni na razpokan veštrpod
 Za prgiščje zasaj sčigje za
 kraljica na kri,
 Vijoličast ogenj hlapi s pogorljčasto se ejnajat
 pepel razkarijen je v grenki murx, ujanovazoprij
 Črna premog gomaz, na polju se dimi še zadnje stvarje
 v starišu mu dogoreva ožar.
 — štuka se vavje
 Prst se narahlo sipje v rane od se linzregop
 še dolgo vbovele livice,
 prah se sprjema s gosto krvjo, od ag entar ni
 v temno, pretenuo kamenje. — jazan silnatogop
 ončujkan s japske
 Nad vsem, ki se razkrjašo; mogans minzregor
 nad vodo, nad ognjem in nad presjčotzar ag ni
 v oteklih očeh, milo razkritih,
 ugaša in se megli še — nebo: tepos takšotiv
 v
 -išeni-

SEM

Je jutranje branje starih zgodb,
 še preden zavese odgrneš; manjar nedar, ondo,
 obidat v pitanci s sneguljčico
 Skrivljene črte, v gozd in se kmalu ne vrneš.
 mafarv majnasil pom se ni
 Podostojini prah se v mah, pretelavij, ni, zinj, k
 pišavo spet vase postaja gip,
 ugaši ognjki so zopet krtoviti, tvojčpo šerom se
 ki kanjto ti zagoreli vask hip, lipčep, umajčevk

PROZA

Andrej Morovič

Napalm

Patty se nagne nad sajasto žlico. Z nihajočo zbranostjo cilja drobno bunkico cigaretnega filtra. Igla kot las. Temno rjava smetana na robu lužice. Zadetek, previdno začne vleči raztopino v sloki cilinder insulinske injekcije. Mehurčki se zagrizeno lepijo na stene. Odtrkati jih je treba proti vrhu in iztisniti. Če kakšen ostane, ni nič hudega. Dlan leve roke zapumpa, pas kopalnega plašča se zadrigne. Odpiranje-zapiranje črpa kri. Njene vene so brezupno drobne, že po naravi, heroin jih je še zožal. Dvakrat, trikrat se zadre v podpluto meso, namesto krvi mehurčki. Spet ven, odtrkat in nov vbod. Hitro skozi kožo. Moreče nabadanje spolzke žile, ki se ves čas izmika. Natikanje črva na trnek. Končno se vdre, skoraj slišno. Prsti se pazljivo približajo ročaju bata in ga nežno odrinejo. V motni tulec iz plastike bruhne rjavo rdeča kri. Aha, je. Sredinec se previdno postavi na vrh stiskala. Čeljust izpusti frotirasti pas. Odvijem ji ga, da ima kri spet prosto pot. Mililiter in pol tekočine. Počasi, neenakomerno se črna gumica bliža ustju insulinke. Nazadnje smukne skozi jekleni predorček rdeča pena. Gong. Z dvema prstoma ji pohitim nategniti kožo okoli igle, ko izpuli brizgalko. Raztrgam zaščitni ovoj nove šprice, v Italiji se jih ne manjka. Nerjavečo kotanjo izsesam do suhega. Usedlina je kot blato beneških kanalov ob oseki. Zabrnim od razburjenja. V podstrešni sobici je toplo. Pas se zategne, splet modrih hrenovk takoj nabrekne. Izbruh temne atomske gobice je kot počep pred skokom. Raztegljive korenine se posedejo, preklop na interno omrežje. Pripremem oči. Samo še dva centimetra izginjajoče brozge vidim. Za grlo me zgrabijo kolobarji prhke bodeče žice. Nabrekli hipotalamus se zvije v globok priklon. Tiste tri sekunde utrujenosti. Patty me prime, nategne kožo, sunkovito izdrem iglo. Tako so znaki vbodov manj vidni. V sobi je mrak. Zavlečeva se na posteljo. Iz daljnih krajev brunda glasba.

»Dobra roba.«

»Pronto, Marco, vieni.«

Turški prah v rjavkasti steklenički za zdravila. Od tam je prišel, iz vasi s črnim trakcem čez obraz, sredi kotline med anatolskimi gorami, v roke mladeniča, ki služi vojaškim igračam v Zagrebu, v roke

prijatelja iz Kopra, v moje roke, ki nezaupljivo predajajo štafeto izvenparlamentarne ekonomije naprej. Marco je sin gondoljerja, kmalu bo podedoval veslo in žulje v pesti. Že sanja o slokem, črnem telesu z razkošnim zlatim okrasjem, kako drsi po mastni vodi beneških kanalov. Predolgi večeri v grozdu gondol, harmonikar z osladno zavijajočim glasom, bedasto hihitanje turistov. Lelle je sin delavca, izumirajočega razreda, ne sanja, strokovnjaško povleče v nosnico in se zadovoljno namesti v brezčasje steklenih zenic na buciko. Prazne, krastave stranske ulice daviteljsko odmevajo. Il pontile, pontonsko pristajališče za javne čolne zoprno niha. Slabo mi je, ampak ne smem, kupčija me zahteva. In jaz njo. Na drugi strani preliva se maje mulino Stucky, orjaško zapuščeno poslopje. Če se drzneš vanj, ti stražar ustrelji sol v rit. Sacca Fisola, široka ulica kamnitih plošč s simetričnimi stavbami. Za proletarce. Luči skoraj ni. Fanta pršita zaupanje, ne smem nasesti. V mračnem podkletju izvenkrmni motorji. Apotekarska tehtnica ne ve, na katero stran bi klonila. Dva grama in pol, če imam še kaj, naj se oglasim. Olajšan, s polnimi žepi bankovcev iščem pot nazaj. Razpredene uličice, dvakrat čez vodo. Odmevi misli kričijo. Vogal, vogal, vogal. Od slanega zraka zarjavel mrežasti portal zabrni in škljocne za mano. V zadnjem nadstropju brli svetloba. Končano je.

Stanovala sta v duplini s klavstrofobično nizkim stropom, tik poleg trga Svetega Marka. Skozi okence se je dalo stisniti glavo nad kanal. Bele rjuhe, nad kloako omet, poln počenih mehurjev. Le nekaj metrov stran je čez bleščéči most cukala nepretrgana veriga turističnih slepcev. Nekako veš, da si v Benetkah, zaradi napisa na železniški, nestrpnega drobencljanja, slabosti v vaporettih. To je to. Luca je bil za colo manjši od Patty, živčen kot strela, črn okoli oči, mala ujeda. Držal je sredino, ravnotežje, medtem ko je njo metalo v skrajnosti. Intravenozno. Našla sta se v Padovi, Prato della Valle, obsežni elipsi zelenja, obrobljeni z legijo samovšečnih antičnih kipov. Tam imajo nočno javko uživalci, prodajalci in inšpektorji. Staro sreča novo. Na tleh kleče je Luca prerokoval rojstvo multimedialnega benda. Že s prvo besedo sem zabrl od pričakovanja, se previdno spustil, da ne bi poškodoval glinastih ploščic in strastno začel ponujati usluge. Istih misli sva bila, bend, ki ne dela muzike ali kaj vem, ampak vse, čisto vse. Prideš, vstopiš in ne veš več zase, za tiktakanje sveta zunaj. Prostor je že bil. Oče, milijonar na ne vem katero, mu je brezplačno oddal veliko tovarniško halo v San Giuliano, takoj za mostom svobode, ki veže kolišče s celino. To mu je dal in ni hotel več slišati o njem, sramotilcu pokolenja. Fabio je bil pripravljen vložiti ideje in znanje, njegova žena Lorella instrumente. Hitro se mi je izkristaliziral prvi korak — v Amsterdam po syntheseizer in heroin za nas tri. Iti proč sem znal že od zmeraj odlično, se vrnem takoj.

Pozno ponoči sem v Švici zahakljal Francoza do Strasbourga. Sele na meji pri Baslu sem doumel, da namerava čez Nemčijo. Prelen sem bil in prezaspan, da bi zaradi tabuja zganjal paniko in se iz avta metal carinikom pred noge. Ko sva uro kasneje zapuščala Reich, so me svinje pedantne krcnile v računalnik. Driskajoče piskanje je razgalilo moje prestopniške grehe, me zaprlo v magično škatlico paragrafov. Kakšna radost za vestnega uradnika, na predvečer Novega leta! Voznik, varnostnik v Ženevi je debelo gledal. Odslovil sem ga, napaka, naj me ne čaka. V topli kamrici sem prepričljivo osvetlil zadevo, miroljubno, da smo kmalu pristali na denarni kazni pa mirna Bosna, ki sem jo z rokami in vzdihji, joj študent, nix zuviel Geld, uspešno obšel. Tretja zjutraj je odbila, ko mi je zlovoljni inšpektor kar tako, polnim žepom vkljub, odtegnil pravico do vstopa v Francijo. Obup, potem jeza in slednjič bes dvema žandarjema za ovratnik, ko sta me odpeljala nazaj čez Ren in me vrnila v nemško naročje. Do jutra sem se na lesenem plohu šel polenovko. Sodnik za prekrške je pokazal razumevanje. Opremil me je s papirčkom, ki sem mu ga moral poslati iz tujine v dokaz, da sem se odstranil iz njegovega rajona.

Ankie se je razšla z Robom, drobna, rožnata, trhla blondinka. Staršem je bilo vse jasno. Na vso moč so se trudili, jo z izleti na podeželje odvrniti od heroina, jo skriti pred souživači. Vseeno sem jo našel. V novem stanovanju na robu Vondel parka, z novim tipom. Več ga je bilo v mišice in manj v glavo. Delal je v pristanišču, če ga Amsterdam sploh ima. Še vedno ni fiksala, samo chinese in free basing. Tri četrť sode bikarbone, četrť koke, žlica, vodica in kuhaš, dokler na površje ne priplava kokain, čist kot led. Previdno posnameš in spustiš na mrežico vodne pipe na podpritisk. Potem zažigaš in vlečeš. Dim se nabira v steklenem mehuru. Ko dvigneš blazinico kazalca z luknje, se oblaček kristalnega dima spremeni v strelico, švigne skozi ustnik, predre mehko nebo in kar naprej, možgane odnese navpično, bliskovito visoko, da omedliš od užitka in se scediš po ozkem, raztegljivem vlaknu pajčevine nazaj na tla. Takole, minutko — dve. Potem bi še. In še. Z manj kot gramom se niti začeti ne splača. Brez naglice sem tupal za heroinskimi žilami, bolj kot bo debela, čistejši in cenejši bo nakup. Medtem smo ležerno žgali sikajoče črvičke rjavega prahu. Mmmm, dober dober. Mirni večeri, čisto mirni, vsak za sebe kot arkada sreče. Še psa sta počasneje presnavljala. Pristaniščar je vstajal že pred zoro. Z Ankie sva se zbudila malo pred njegovim povratkom. Nekaj je bilo, drobne sestrške ljubezni, pod obeliskom krčevitega hlastanja za samoizpolnitvijo. Kot pilota, ki leta dva in tri prevažata pošto iz Santiaga v Buenos Aires, eden sem, drugi tja in se trikrat na teden srečata nekje nad Pampo. Lučka. Tisti trenutek. Intimnost brez telesa, abstraktnega obraza.

Vezist je bil simpatičen. Prevažali smo se v volvu iz jure in se privajali. Šli v kino. Penasta guma sedeža me je pogoltnila. Blade Runner, taka parada zaradi prgišča boks. Zaspal sem. Nobena črpalka razburjenja ne načne heroinske vsevednosti. Potem sva z vodičem šla. Lepi vodni ptiči na bankovcih za sto guldnov, kar škoda jih je bilo. Neupadljiva vratca, bi rekel kurnik, mogoče klet. Stala sva sredi velikega prostora, predeljenega s težkimi odejami. Čez robove je tiho padal vršiček rdeče svetlobe. Velik črnc iz Surinama se je neslišno pojavil. S spremljevalcem. Show me de moni, medvedji bas in iztegnjena šapa, ko sem ubogal. I take it. Show me the stuff, sem otrplo čivknil. Mirno je približal odprto dlan, najprej denar, potem stuff. Če bi imel kaj posrati, bi. NO, sem zmogel izdavit, stuff first. Prsti so se razprli, ne več mirno. Razjezil se je, da kaj se zajebavam, saj poznam robo, ves čas sem jo žrl pri Ankie. You like it, no? Yes, I like it, sem pohitel s predlogom: četrt denarja takoj, ostalo ob prevzemu. Nejevoljno se je umaknil. Jaz veselo, vsaj živ sem bil še. Zunaj se mi je razjasnilo, da ga ne bo. Jaz pa posli, ježek in balončki. Dolge ure čakanja je punktiral cvrčanje gorečega heroina in slinasto dihanje psov. Pa je vendar prišel, drugačen, kinologija ni bila njegova domena. Dal mi je mehko, vlažno dlan. Videl sem, da je čokoladni pakistanski prašek mešan, a nisem imel srca za drobnoritnosti, še vedno je bil odličen. Petindvajset gramov. Nakupil sem še syntheseizer, plastično igračko znamke Yamaha in boljši sekvencer. Goldoni so šli tokrat mnogo lažje v rit. V Bruslju so vlak preplavili Siciljani in Kalabreži z rezervacijami. Stati sem moral vso pot, dvanajst ur. Prekleti paketi! Milanska postaja je lepa, pod fašistično mogočno kaverno ob vsaki uri vrvi živahnost. Caffè, nemogoče se je premagati. Med daviteljsko puritanskimi uradniki pozlačenih ur in kravatnih sponk me je prišlo. Na pod vročega stranišča sem spustil smrdeči gumi, ga preščipnil s klinco za nohte in, zaščiten s placento toaletnega papirja, zdrknil plast za plastjo s ploda trdega dela. Potem sem na sedežu otrplo čakal uradne karabinjerske trojke, naključnih kontrol, ki jih omogoča protiteroristični zakon. Na poti do hiše sem čutil mojo Italijo: capuccino in prhki rogljiček zjutraj, belino sveže mozzarella in francoskih štručk, velike grenko-sočne olive, previdno med smetmi, paradizniki, golobjimi bombami in polmetrskimi podganami. Najprej smo se piknili, seveda, sveže insulinke so vedno čakale. Pakistanec se je izjemno topil, brez limone, skoraj sam od sebe. Patty je šla prva na poledico, največ je prenesla. Zadelo me je, da so se omehčale kosti in otrdela tkiva. Luca se je zaprl kot školjka. Ležali smo na postelji. Laurie Anderson je rekla auuuu-huu, golden sij, golden sound. Kakšen blef, ampak bakelitne veke so rade počivale v težkem, monotonem zvoku. »È buona, la roba.«

Vgnezdil sem se v sobi, ki sta ji rekla studio. Med lončke z barvami in slikarski šnik-šnak vseh sort. Vrat ni bilo, samo zavesa. Odrezali smo se, mi trije, kot brodolomci — hrane in pijače dovolj za več mesecev, imate rezervacijo, da se je naredila enklava, Golfo della buona fede. Luca je po zajtrku govoril, koliko smemo, da ne preveč. Patty je tiho, brezobzirno stiskala. To je bilo to. Drugi breg, omega, je bila naša tovarna v San Giulianu. Lupino stavbe brez sten je sestavljala polkrožna streha. Prvo nadstropje je bilo konkretno, iz betona, drugo iz premakljivih železnih plošč, ki so demonško odmevale pod stopali. Pritličje je zasedalo podjetje za izdelavo kamp prikolic in mobilnih hiš. Obeh proizvodnih nivojev se je držal še birokratsko-dirigentski del — pisarne in pomožni prostori. V začetku smo se največ zadrževali v kuhinji, rad sem imel danablu, sir z modro plesnijo, se fiksali in klepali idejno ogrodje skupine. Temelje smo zacementirali na principu živega peska — nič je večno. Nadvse pomembno se mi je zdelo, da nimamo poveljnika oziroma da se kolovodja menja kot pri volkovih, iz momenta v trenutek dokazuje svoje vse. Na tem sem vztrajal. Drugo je bilo, da lahko vsak dela vse, znanje ni merilo, mora pa bolj kot sebe poslušati okolico. Kritika in tudi bolj rokodelski posegi v svobodo bližnjih so zelo dovoljeni. Ko imaš občutek, da nekaj dobro znaš, se hitro oprimi česa novega. Zmaga je poraz. Vmes potočki besedne vate. Eni so bili za akcijo. Dvorana je vzbujala strah. Veliki prostori silijo k dejanjem, majhni k prežvekovanju. Počili smo se z vsem mogočim, da je bila povrhnjica neobčutljivosti ena sama rana. Razdivjali smo se po železnem nadstropju. Bobnenje je do grla napolnilo votlo stisko in temo. Instrumenti so čakali, razporejeni po prostoru, kot bogomilski stečki po velikonočnih otokih. Ni bilo veliko — žice, revni ojačevalci in mutirajoči mikrofoni. Moje malenkosti, bas in dober sinti, Korg, ki je izgledal kot polavtomatska telefonska centrala. Prinesel ga je Bullo, ribič iz Chioggie. Videz se je podal imenu. Začeli smo si, vsak v svojem kotu, iz mraka pošiljati previdne signale. Obračal sem gumbe na Korgu, s pretikanjem žic moduliral tokokroge, se oglašal kot tožbe opečenega dojenčka. Imenovali smo se Napalm. Luca je s hrapavim falsettom cvilil v mikrofon. Mehki mehurčki tolkal, suho tiktakanje, nemirno brenčanje daljnovoda. Kot plivkanje odpadka na zamaščeni vodi, atomska podmornica v plitvini. Hrbet pitekantropa, hladna zona v jami. Piščanček sredi Panonije iz stekla. Mraz v kosteh je dodal svoje. Če bi kdo izzival dajte še enkrat, bi ga poslali idi ti malo v kurje črevo. Prednost nevednežev je manjko balasta tradicije. Ko sta Lollie in Fabio de facto pritovorila ves njun bleščeči instrumentarij, sta ga zaklenila v eno od pisarn. Pre-drugo za v vlažno halo. Kar tam smo igrali, smešno. Veliko se je dogajalo. Različni svetovi so se krepko drgnili obse. Spet nisem izkoriščal svojih potencialov. Heroin mi je dajal poguma, mačje oči

ali hašiš, ta me je strmoglavljajal v nezanesljivosti prepadov tujega. Včasih sem bil čisto na dnu. Ko sta se zadržano selila v dvorano, sem ju vprašal:

»Imata kaj proti, če mi je slabo?«

Lollie me je polila z višinskim prezirom gospodarja, kot se je to naučila od očka, tovarnarja otroških igrač, ki pravi razgaljanje je enako ponižanje. Ampak nekaj sem moral reči, da opravičim odsotnost. Skril sem se v podganjo luknjo. Bila sta plastična fetišista najvišje kaste. No ja, Luca je delal slike iz PVC-ja, jaz sem snemal filme iz umetne mase. Ampak onadva sta zbirala plastiko, žličke, viličice, slamčice, možiclje, svašta. S svojim fanatičnim vzdrževanjem vzvišene nedotakljivosti, sta ubila čarobnost tople sredice prvih seans. Ves ta garnizon vrhunskih glasbil in spremljevalnih naprav — synth kot jedilna miza, mixer s preveč kanali, večstezni magnetofon, video krama... Polovico vsake vaje smo vezali kable in spoštljivo govorili prova, prova. Ostanek je minil kot Radetzkyeva koračnica, Laibach in Naša Obramba. Lukca to ni mitilo, Patty se je grela pod njegovim krilom. Bullo ni čutil ničesar, Nicola je bil il più giovane gallerista d'Italia, jaz pa piščanček sredi Panonije. Doma se je brizgalo in preveč kadilo, tu se je elitno korakalo. Preostali so mi le temni konci slepih ulic, kot vedno. Iščem azil.

Denarja nisem imel niti za cigarete, heroina je bilo še dovolj, zlata vredno. Vedno hitreje je izginjal. Medtem, ko se je luknjajal, je Luca vztrajno mlel govore o vzdržnosti. Bil je bomba, kotel skupine, samo usmernik mu je manjkal. Svoje slikarije je vedno bolj na debelo ovijal v prosojno folijo. Fabio in Lollie sta postala velika stratega. Skomponirala sta performance. Moja vloga je bila neskončno ponavljanje stavka »Oh shit, there is no more film«. Oblečeni smo bili v kombinezone. Mraz v neogrevani dvorani nas je silil v frenetično aktivnost. Zgradili smo predor in velik kvader iz debelega polivinila. Padla sta z višine, ko je bil čas. Notranjost je bila namenjena ujetim gledalcem, zunaj je divjajal Luca z vedri barve. Antonello je s kovčkom dirkal po stopnicah gor in dol, Patty se je premikala po centimetrih. Na vzmetnici z mikrofonom je imel vsak član minuto časa. Divje smo se trkali, čelade na glavah. Se zavijali v vse mogoče. Barve so curljale za vrat. Za ogromno slikarijo na industrijskem papirju sta stala Nicola in Fabio, roke, v katerih sta držala kitari, so jima skozi luknje molele na drugo stran. Ellena in Patty sta sežigali kuliso in ju, košček za koščkom razkrinkavali. Veliko je gorelo, se trgalo, mečkalo, teptalo. Punce so imele ekstra točko, zaprte v črne vreče za smeti. Podganja ljubezen. Lollie ne, zdrav duh brez telesa. Za konec smo vsi skupaj ponorelo skakali in obmetavali monumentalno steno z odmerki barve. Patty nas je zvezala v šopek in nas odvedla v zgornje nadstropje, kjer smo se umirili v nastavljanje snopu luči, ki so jo metali kolaži iz diaprojektorja. Na-

stal je video, de first Napalm tejp, tehnično genialno slabe kvalitete. Ampak ravno ta pičica pred začetkom novega stavka ga je naredila zares dobrega. Počasi sem se dvigal iz parafina kurilskega jarka. S kombiniranim porivanjem na vseh frontah — nikjer me ni bilo nič, povsod malo in z znanstvenim pristopom: zakoni percepcije, učinkovanja . . . sem napenjal nitke. Lepi, dolgi govori. Preboj je nastal, ko sem jih podzidal z oprijemljivimi izdelki. Ostali so večinoma govorili eno in delali tretje, kar je bolj zanimivo. Nadvladi trojke Luca-Fabio-Lollie vseeno nisem ušel. Mojega pakistanca je zmanjkalo, zamenjale so ga lokalne mešanice obupne kakovosti, zaokrožene pod imenom muro grattato. Preklapljanje me je spodsekalo kot drvarjeva sekira. V San Giuliano sem se tiščal k plinski peči, da se je dvigal smrad osmojenih hlač in se tresel od mrzlice. Doma sem se še kar naprej tresel, nekaj dni. Bral sem izbrana dela Williama Borroughsa. To je, kot če bi uradnica za lahko noč čitala samoupravne akte. Črke v shakerju. Vstajal sem le, ko sem moral na stranišče. Bile so težave s ciljanjem kljuke. Ko si buban, je v bistvu vedno lepo. Tudi če te nihče ne obiše.

Potem sem šel v Berlin, s kaseto pod pazduho. Luca je prišel za mano. Preskrbel sem mu abonma. Spala sva pri Antonu, ki je v poznih tridesetih pogruntal, da ga zanimajo samo moški. V upanju, da mu ga bo vendarle uspelo zariniti, mi je izkazoval gostoljubje, kadar koli sem se prikazal. Lukca seveda ni bil vesel. Oglekala sva si »Karneval noči«, kolikor mi je znano prvi japonski junk celovečerec. Na kožo posneto. Režiser in glavna igralka sta imela iste težave kot midva, manjkal je H. Prestregel sem Vero Body, dirigentko »Infermentala«, malo na trdo in ji vsilil kaseto. Bila je navdušena in že sva bila v kinu Arsenal 2. Gledalcev je bilo kakšnih petnajst. Kar davil sem se od euforije. Potem me je srečal John Juliani, usodni človek. Naredil je film o predsmrtnem deliriju ženske, ujete v snežni vihar, sredi kanadske divjine. V pogovoru po predstavi sem ga z natančnimi opazkami opozoril nase. Ko je izvedel, od kod sem doma, mi je takoj ponudil službo v naslednjem filmu, O tržaškem Slovencu, ki emigrira v Kanado, odpre gostilno »Bella Trieste« ali nekaj takega in se utaplja v melanholičnih nostalgijah. Sestanek je bil določen v Pesaru, Italija, osemnajstega junija 1983. Luca je takrat zagledal luč mojega internacionalizma, mešanega sloga, prebadanja opne vladajoče realnosti. Pretirano ga je zaslepila. V Benetke se je vrnil brez klobuka. Izkazal se je za odličnega propagandista. Ročno je tiskal Napalm majice, govoril naokoli, me silil s pisanjem pamfletov. Postali smo znani, do neke mere, še preden nas je kdorkoli videl. Organiziral je prvo javno vajo, zabavo s plesom, koncert, kaj vem. K sodelovanju so bili povabljeni še Diseredati, punk bend iz Chioggie. Iz sosednjega skladišča smo nabavili stolpe zabojev s pijačo. Prišlo je veliko ljudi, preveč. Zasedli so nam halo, nas izri-

nili v kuhinjo, kjer smo se nervozno špikali, pa ni nič zadelo. Diseredati so rekli ben, bomo pa sami in so počili po strunah. Navaden koncert. Ellena nas je prišla iskat, šokirana, da kje smo, da nam bo vse ušlo iz rok. Se bolj smo se stisnili v kot. Končno smo se le vrgli ven in miže oddivjali improvizacijo. Potem smo se kot stuširani pavi sprehajali med odtujenimi sencami. Vsaj jaz. Ko je vse pripravljeno, vzdušje optimalno, samo prdniti je treba, posneti smetano in kot nalašč ne prdneš. Nakar ti je žal. Ta občutek. Luca je vse pobruhal z besedami, kot vedno pleteničil mreže ala pajek na tripu. Spodrseljaj nas je malo zaustavil, ali predali se nismo.

Fondamente nuove, selitev v ulico cenених špagetov, polente in delavskih uniform na vrvicah za sušenje perila. Stanovanje je bilo svetlejšje in večje od prvega. Cena ista, previsoka. Finance so bile nula-nula. Patty je občasno čistila sranje onemoglih, sitnih stark za nemogočo mezdo. Luca je tu in tam izmaknil stari mami debel bankovec. Eno steblo njegovih prednikov je bilo plemiško, drugo buržujsko. Nisem razumel te bogataške skopušnosti. Jaz nisem imel od kod jemati. Žrlo me je, da me drugi futrajo. V Ljubljani sem iz renaulta pred Gradiščem ukradel radijski oddajnik, verjetno kakšni vladni lutkici. Povsem naključno, stric, častna beseda. Naveličal sem se diska, hotel vzeti torbo iz Urškinega avta, a je nisem našel. Zatrđno sem vedel, da mi jo je hudoba skrila. Ta stalni občutek, da me hoče okolica zajebati. Nevedno izbuljene oči so me napol prepričale. V drugo sem jo našel, v pravem vozilu, potem sem pa še do dvojčka skočil. Nekaj sem odvil, ostalo potrgal, zatlačil aparaturo med gate in knjige in odšušljaj. Zakaj pa ne zaklepate vrat, saj to je prekršek. Navihani prodajalec v Mestrah je s pogledom ošvrknil ponujeno, rekel, da nima mostička, samo za dele je uporabno, sto tisoč lir. Kakšnega mostička, Lah tatinski, petnajstkrat več je vredno. Luca je polito nastavil dlan in me hlastno zrinil ven.

V domovino sem odhajal poredko, v glavnem fukat. V Italiji se nisem obnesel, tudi so bile moje kopulacijske težnje komaj nad ničlo. Luca je bil druge barže, neprestano se je zaletaval, celo po ljubezni je dišal. Enkrat naj bi šla v Chioggio na pogajanja. Na postaji sem ga čakal kot idiot in se ves besen vrnil. Ko sem odprl vrata njune sobe, ga je malo izvlekel in se mi hinavsko nasmehnil. Če sem bil malce zavisten, kako nekaterim znese.

Geri je prinesel zasuk. Iz Linza je prikopitljaj z ženo nekega novinarja, ki je služil vojaški rok. Rekel je, da nam lahko organizira turnejo po Avstriji. Ja seveda, kdaj in smo kar zasidrati datume. Samoumevno je kapnil svoj prispevek v posodo Napalma, deklamiranje sfriziranega Heineja. Postali smo resnično mednarodna tolpa. Novi člani so prihajali v grozdih, kot slabo odmerjen meteoriti. Heinz iz Berlina se je poslovil tiho, ampak trpko. Sandro, vsem znan po obstreljevanju beneških skulptur s stekleničkami različnih

barv, je raztreščil Lukčev tam-tam, preden se je pobral. Ni mu uspela, korida z anarhijo, z razgaljujočim možganskim neurjem. Nato se nam je priključila neka gledališka igralka, ki nam je vsilila pol ducata dni drkanja Stanislavskega, Grotovskega ali kaj že. Izkazalo se je, da je totalno nora. Vrgli smo jo iz benda, si izjemoma vzeli pravico, pa ni nič pomagalo. Zlagoma smo se navadili njenega kri-ljenja in boja s prostorom. Telovadila je v modrih žabah. Z njo ali brez nje, telesno smo se najbolj krmežljivo izražali. Avstrija se je bližala, panika se je dvigala. Luca je našel nekega galerista, ki je bil pogojno pripravljen odriniti denarce. Zanj, za neko tirolsko novinarjo in ožji krog izbrancev, smo zastavili javno vajo numero dva. Zabičali smo si začetek natančno ob uri. In smo, tokrat sami, kot v transu. Kar šlo mi je. Le enkrat sem se nenadoma ovedel, da stojim popolnoma gol in nekaj čaram. Vrgel sem otožni pogled za plenicami ali rjuho. Patty me je tesno ovila v folijo, postal sem srebrni človek. V redu je steklo, malce oskubljeno, ampak v redu. Demonski trenutek je nastopil, ko je čakati Fabio v spodnjih gatah izvedel najbolj krvoločne telovadne vaje, kar sem jih kdaj videl, medtem ko sva z Nicolo s koli pretepala bencinske sode. Ogenj, naravni dim, mastno lesketanje prepotenega telesa. Na upehutih vzmeteh sem izkričaval frustracijo tujcev. Lillo, il gallerista, je bil kljub zapackani obleki odlično razpoložen. Povabil nas je v gostilno. Naročil sem najcenejšo pizzo, butelj. Luca je v nekaj minutah prekosil Demostenesov življenjski trud. Tudi Lillo je dobro otresal. Občasno sem se vmešal in poskušal zaokrožiti drobce v nek zaključek, drugače sem z Anito vabil Hochdeutsch. Konkretna posledica nastopa je bila, da se nam je pridružil Mimmo trlica. Bil je odličen tolkač, kapo dol, le meje ni poznal nobene. Ko je začel streljati rafale, je odnehal šele, ko je kdo odnesel proč njega ali pa bobne. Zanimala ga je hitrost in zapletenost, divjak in pol. Unesel se je in postal dragocen pajdaš. Odhod se je še vedno bližal. Tovarna se je tresla cele noči, čez dan smo morali tiše, ker so spodaj delali čisto navadni ljudje. Ven smo hodili, če je bilo kaj za posneti ali pa po robo. Vedno slabša je bila. Luca je enkrat uspel prinesiti nekaj, kar se je v stiku z vodo spremenilo v oranžno želatino, klej. Isto stranje so mi poskušali vsiliti v bolnici, ko so mislili, da imam meningitis. S Patty sva imela več uspeha. Drsala sva platišči na Campu S. Stefano in čakala Adriano, ki je bila še najbolj zanesljiva. Pisemca s heroinom je skrivala v kožuhu madžarskega ovčarja. Promet je bil svinčeno počasen in gost. Fiksala je večina delavskega prirastka in polovica bogatinčkov. Vsake toliko je kdo krepnil kot podgana, preveč strihnina. Pogled pod razkošno beneško krinolino je bil žalosten. Ne vem, kaj mi je tega treba.

V predstavo smo zasadili nekaj fiksnih točk, svetilnikov. Prvo sva z Mimmom posnela na magnetofonski trak. Zasadil sem si mi-

krofon v usta in trinajst minut delal počepe, vedno hitreje. Hrope nje je izredno tenkočutno podzidal z minimalnimi intervencijami kitajskih in tibetanskih tolkal. Uvertura. Ves čas je imela vladati popolna tema in neaktivnost. Učinek je bil pošasten, mislim, kot da se Kiklop v globini jame dviga k vrhuncu napada absolutne astme. Gerijevi spremljevalki je med generalcko v tovarni postalo slabo. Zanesljive lučke so bili še filmi, video citati, diapozitivi, Fabiov orientalistični glasbeni eksces, padajoče plastične kletke in rokoborba Luce s Patty, v stilu poslednje ljubezni med bombnim napadom. Med temi čermi je valovalo morje, bo kar bo. Nalašč takoj skočiti v največji drek, potem gre lahko samo še navzgor. Odkorakati v godljo, iz katere te lahko reši le še aktivnost na vse ali nič. Problem treme javnega smo hoteli obiti tako, da bi se za nas predstava začela v trenutku, ko vstopimo v dvorano in jo začnemo obdelovati, končala pa, ko gremo ven in je vse tako, kot je bilo na začetku. Za obiskovalce je bilo seveda potrebno določiti nek čas. Natanko pol ure kasneje je imel pritisk prsta na gumb pognati kolut z uverturo. Kaj naj bi bilo vmes, si je gotovo vsak zamišljal po svoje. To se mi je zdelo odlično. Drugim manj. Samozavest je padala, posebno Mimmu, ki do zadnjega ni verjel, da se bomo sploh odpravili. Stlačili smo se v dva avtomobila. V prvega trije arhitekti — Antonello, Lollie, Fabio, in strahopetno embaliran njihov high-tech. Drugi, starček ford, je klecnil pod težo kvarteta P. A. L. M. in ogromnega tovora rokodelskih potrebščin. Vožnje po valoviti cesti ne bi prenesel, tako ga je pritisnilo ob tla. Na meji so nas razstavili na prafaktorje, baje zato, ker so bili skoraj vsi Mimmovi sorodniki notorični tolovaji. Malo smo stokali, se nato zabavali, ko se je sterilna carinarnica spremenila v načičkan boljši trg. Privedli so dva totalno zasvojena psa, že čisto na psu. Delikatno sem se pošalil, na, kuža, na. Da je lastnik slabši od lastnine, se je izkazalo, ko je pistolero izza zadnjega sedeža zmagoslavno potegnil insulinko. Natančno sem videl porjaveli ostanek krvave pene. Spomnil sem se Lukčeve zaskrbljenosti, ko nam je med andante fiksanjem padla tja, in moje brezbriznosti, ah pusti. Patty se ni zdelo omembe vredno, čeprav si je avto sposodila od mame. Raziskovalci so dvignili vik in krik, kot se spodobi. Spravljivo sem jim prevrnil pozornost na celo paleto injekcij, večjih, ki smo jih prav tako uporabljali za artistsko brizganje barvil. Dokončno zmago je prinesel Jackson Pollock, ki je podobno delal in so ga zdaj vsi muzeji polni.

Prvi nastop je bil v Linzu, Stadtwerkstatt, v razpotegnjeni stavbi, ki je nihče ni maral, pa so jo zasedli mladinci brez plašnic in začeli množiti zgago. V njej so bila kolektivna stanovanja, dve dvorani, prostori za vaje, kleti in podstrešja, polna fascinantnih predmetov. Vladala je razpuščena zmeda, kot se spodobi. Kontakti so se voljno preklapljali. Počasi smo razložili, se z Gerijem takoj odpravili

k osmim ljudem po televizorje. Nicola je prispel z vlakom in ljuba igralka z njim, è propio matta questa, kljub enoglasnemu vetu. Dvorana je bila prazna, polna večplastnih odtisov preteklosti, če odmislim nekaj debelih brun in ozvočenje. Stene smo oblekli v plastično folijo. Odra nismo imeli, ni bil potreben, a smo najdragocenejše predmete le morali zaščititi pred nepreračunljivimi rokami. Kaj veš, se ti kakšen pijanec nasloni in, resk, uniči čudo tehnike. Bolj ob strani smo napeli trak poševne strehe in ga ošpricali, da se je komaj še videlo skozenj. Skrivališče, postojanka za predah. Sem nas že videl, kako se stiskamo za njim. Skupaj smo zbili še črn zabojček, sekret, za komur je vsega dovolj. Monitorje smo razvrstili v dolgo vrsto, bočni naskok, projektorje pod strop, padajoče kletke tudi. Mimmo je pobožno razvrščal svoj arzenal. Skrbeli so me tokokrogi, toliko žic je bilo treba napeljati do različnih požiralnikov elektrike. Popoldan, Luca je galopiral sem ter tja, ni časa za paniko, če imaš polne roke dela. Geri je stal ob strani in mencial svojo pisateljsko brezdelnost. Napisal je neke vrste pozdravni govor, vsebina je bila skrivnost. Nekaj je manjkalo, nekaj je manjkalo. Z Lukcem sva staknila glave, ugotovila, da bo potrebno kaj požreti, in se začela zvedavo ozirati naokrog. Nekdo nama je obljubil farmacevtski amfetamin v neomejenih količinah. V avtomobil smo se posedli v trenutku, ko so prvi zajčki začeli kapljati v dvorano. Fabio je za nami vrgel pretresljiv pogled človeka, ki ga zapušča svet. Dobrotnik je bival daleč, na vasi. Značilnih pet minut, ki se vlečejo, da ni res. Velikodušno naju je založil. Tretjina je izginila takoj, malo v usta, nekaj v žepe. Zanosna dirka nazaj, okrepitve prihajajo. Antonella sva našla v garderobi, nekaj je brkljal med rečmi na tleh, kot Andy Warhol, ko je pofafal prvi in zadnji trip. Pajdaško sem ga ruknil, ta te bo rešila in mu pomembno pomežiknil. Preoblekel sem se, prej slekel. Luca je skočil v kombinezon iz živo rdeče umetnega krzna, z veliko modro zadrgo od jajc do golše. V nastopališče je vodil ozek hodnik. Spotoma sva srečevala soborce na različnih stopnjah junaštva. Čarobne tabletko. Samo Lorelli niso pomagale. Strupeno me je pogledala in rekla ne, kot ponavadi. Pri nas nič ne teče na suho. Igralki se izognem. Mimmo tudi ne dobi nič, ko je bil majhen, je padel v čeber z mamili. V polni dvorani sameva Fabio. Slastno ga primem za joške, saj nismo doma, rečem na, da ne vidi žena. Zna biti topel, včasih, moj brat. Geri ravno zaključuje nagovor. Ta krč v členkih. V maniri svinje s kravato, svečano prestriže trak novega obrata. On spi, doživlja polucije eno za drugo. Damit erkläre ich dieses Fest für eröffnet. Dobro nas je zajebal. Požrtvovalno hitro pogasnem vse luči. Kolut nejevoljno steče. Ploščata vezalka preko majhnih glav biča gosto temo. Začne s petdesetimi rezi na minuto, počasi raste, hitrost in jakost. Aa-aahh, AA-AAHH, niža strop, davi. Neredno, na kratko useka grozen, visok krik. JA! Nori osel, bašibozuk.

Nihče se me ne dotika, mažem se z mrzlim pigmentom. Glas v dvorani zakriči na ves glas. Povleče za sabo plaz. To je to. Tulimo, rjujemo, cvilimo. Kiklop histerično hrope, bašibozuk ga natika na kaktus. Ko je spet svetlo, je smeh in besni obrazi, vsega se najde. Terorist iz domače kuhinje vrže ščepec dimnih bomb. Moj trenutek je, na sekvencerju zakurblam melodijo, z mikrofonom se povzpnem na zaboj in zažgolim »Rasla je jelka«. Na polovici se mi zalomi, skrajno bedno, beg je rešitev. To je ta peklenski načrt o skoku v drek, ki sem ga prej omenil. Žrtvujem se, da lahko ostali začnejo, joj, kako zažagajo! Sredi ljudi se slačim, malo me slači Patty, dlani me gnetejo, masleno barvo. Zavije me v folijo, ki živilom daljša mladost. Neznanski kaos. Nikoli ne veš, od kod, zakaj in kdaj bo kaj priletelo. Udarilo, se zabliskalo. S kaskaderskim skokom strgam del zaščitne stene in vanjo povaljam štiri mrke punkerčke. Poberejo se, se še bolj zabodeno mulijo. Ni jim pomoči. Čutim prelivanje pod umetno kožo. Zanimivo. Začnem se mrcvariti, preblisk, s pištolo. Vase streljam bakrene mostičke, z njimi pričvrščam papirčke iz aluminijskega. Z zaletom skočim v prostoren voziček za nakup, ki ga pogrešajo v neki veleblagovnici. Inercija me še nekaj časa nosi. Luca mi s stropa spusti mikrofona. Opazujem ljudi. Večina je zadržana, nezaupljivo ovohava preobilje vab na trkih brez hakljev. Punce so bolj napredne. Začnem jih ogovarjati. Hej ti! Porini, joj prosim, porini no! Sunek me skoraj prekucne. Naredi se krog, roke me razigrano pošiljajo čez prazen prostor. Lajam od navdušenja, se hihotam, grulim, mežikam, tiščim se v dno vozička. Tam preko je Fabio, bombastičen, trd kot skala, malo debelčkan, z očali, ostanek junaških kipov borcev iz petdesetih let. Lollie se skriva za kamero, prst na sprožilcu, oko v tiskanem vezju. Mimmo se izpostavlja. Nekdo iz občinstva mu ovit v papirnate trakove pomaga. Občinstva ni več, pajdaši so. Nicola je kot prevelik bimbo, prav tak je tudi v resnici. Luca in Patty se gresta sumo, leže. Zanimanje zame splahni. Pohitim gor. Film steče. Projektor z diapozitivi enakomerno škljoca. V prazno. Zamenjam saržer. Ozka lina razgalja rezino javnega. Preveč naših visi na glasbilih, celo nekaj neznancev. Mešalnik zvoka je enakopraven instrument. Če ti kdo ni všeč, ga utišaš ali izključiš. Z enim potegom razkrečenih prstov opraviš s polovico simfonikov. Trenutek zmedenih pogledov. Mrtve kitare jim dajo popra. Zdaj bom jaz. Elektronski bobenček kot igračka. Če pritisneš na gumb, naredi dum-dum. Ko pa v makedonskem ritmu drkaš vse hkrati, nastane streljaška zmeda, ki je ne znam opisati. Sami se pomujajte. Anulira me leteči Luca. Gremo na gajbice. Rezilo na vrvice in žbromf, jih že imamo. Neki nesrečnik med svobodo in kletko jih dobi po nosu. Zdaj je Luca, naval škafov barve. Tistim tam notri ni prijetno. Nemir razmazanih senc. Ostali bodo čisti. Vrh kletke pade na tla, pričara olajšano kisle nasmeške. Osvobojeni tički neodločno stojijo, previdno stopajo čez sveže tonirane vinilne naborke. Vse več je nenavadnih prikazni, preoblečenih, maskiranih,

slečenih. Pogledam, kje smo, kaj smo. Zdaj sem gledalec. Platno je osvetljeno, vendar prazno. Kina je konec. Skakajoči prsti cefrajo papir. Ustrašim se kupa filmskega traku na tleh, cela kabina ga je polna. Temu se reče solata. Kamera dela solato. Patty me nemočno, obupano gleda. Pizda, nekajletni trud. Naderem jo in ona mene, ker sva oba enako kriva. Nič. Otrdele posnetke gibanja potrpežljivo navijava na crknjeni kolut. Diaprojektor enakomerno škljoca. Spodaj je stršaški trušč, nezaslišano. Mimmo z nekaj rekruti nabija po tolkalih, kot da je danes zadnjič. Kosobrinček xy igra na kitaro, dobro praska. Antonello poglablja svoj standardni jazzovski riff. Prime me želja po klarinetu, da bi igral kot v glasbeni šoli, dokler mi ne bi začela z brade kapljati slina. Spomnim se profesorja Kocijančiča, moji mami:

»Če ne bo šlo zlepa, pa prisiliti.«

Prisliniti, zajebal mi je kariero. Hvala. Lollie snema, vse je treba posneti, prekopirati, razmnožiti.

Po dogodku nas je petdeset navijačev, skeptični bralci odbijte kakšen odstotek, čakalo eno uro, da smo se okopali in oblekli.

Potem smo šli rašpat noč. Fabio se je zabil v rob pločnika in počil gumo. Lokali so bili premajhni. Kmalu smo razpadli na podskupinice, se raztepli vsak na svojo stran. To noč sem spoznal Danielo Gallee. Visoka je bila kot jaz, mehka in nežna kot njen priimek. Kot da bi se že od nekdaj poznala. Ne zaradi nabadanja klinca, bilo je nekaj drugega, prepletanje duš. Tako rad sem se menil z njo, se objet pogovarjal z njo, ji brneče poljubljal vrat, jutri ne obstaja. Ko sem telebnil v zapor, mi je prva poslala denar. Potem je ohromela. Nekaj jo je počilo po psihi, noge so jo izdajale. Kar padala je. Pokril sem jo kot ščit, se je komaj dotikal, nežno kot nihče in pil njene solze. Razumela sva se, vedno se bova. Ko sem odšel, je še vedno jokala. Moro, svinja si.

Naslednjega dne popoldne smo se spet sestali, razvaline. Zavzeto podoživljali prejšnjo noč. Vsak je imel drugačno zgodbo v spominu, sam svoj junak. Gledali smo posnetke, popolnoma izkrivljene slike. Sledila je drama z igralko. Hudo je jodlala in špricala solze, da se mi je že skoraj zdelo, da ima prav. Na koncu se je le pobrala nazaj v Benetke. Z Gerijem je prišel nek manager. Obljubil nam je nastope v Inssbrucku, Zürichu in Stuttgartu. Flegma sem ga vprašal kdaj. Takoj. Bil je poln morilskega shita, ki me je položil za nekaj ur.

Sledeče udeleževanje je bilo v Donaulände, srednje veliki restavraciji z nizkim stropom. Polovico smo zatrpali mi in naša krama. Gostov je bilo trikrat, če ne štirikrat več kot nas. Plazili smo se med mizami in jim prinašali barve na krožnikih, barve v kozarcih in barve kar tako. Ves čas sem trepetal za inventar. Saj je bilo kar prijetno vzdušje, za malenkost upokojensko. Gostilničar se je neprestano režal, njemu smo bili všeč. Gledalci so bili gledalci, vstajanje od miz pravi podvig. Fabio je blestel v telovadbi. Odlično se je znal premikati v

utesnjenih prostorih, drugače se ne bi poročil z bogato dedinjo. Morda nimam prav. Daniela nas je skritizirala. Ko smo mirni, nas je manj v gatah.

Preden smo šli naprej, smo na pobudo lokalnih matadorjev izvedli koncert koncertov. Wolfgang se je spomnil, da bi čez dvorišče napeli jeklene vrvi, se z alpinističnimi pleničkami zapeli zanje in tako igrali. Prijela me je sračka, ko so me potegnili na sredino in sem prosto zabingljal tri nadstropja nad zemljo. Počasi sem se umiril in začel pihati. Kontaktni mikrofon beraške kvalitete je zvočno barvo mojega klarineta enkratno predrugačil. Zvočniki so stali na zidarskem odru, Mimmo tudi. Wolfgang je igral violino. Berndt je ozvočil zajlo, na kateri je visel, in jo s posluhom žagal ali pa trkal po njej. Fabio je mešal in kontroliral zvok. Odsluženi klavir smo obesili v zabavo občinstvu. Visel je kot zaklana krava, brez pokrova. Obdelovali so ga s palicami, najraje basovske strune. Patty, Luca in Geri so s hinavskimi bombicami s strehe poskrbeli za živahnost na tleh. Žarometi so z vso jarkostjo streljali v nebesa. Rahlo je pršilo. Bilo je mogočno. Kaj naredijo dobre ideje, samo prdniti smo morali, vsak malo, čista improvizacija, pa je bilo. Mogočno.

Odpeljali smo se v Salzburg, v nek študentski dom. Dvorana je bila prostorna ali paziti jo je bilo treba kot punčico lastnega očesa. Parket in stebre smo dobro zaščitili, iz stolov in miz zgradili bodičaste konstrukcije. Radovednežev je bilo malo, so pa bili vsi takoj za štos. Patty in Luca sta barvala obraze, naval je bil velik. Tudi papirno-krojaška frakcija je imela dela čez glavo. Viharni malarski izlivi so izostali, zato smo se več metali na tla in se veliko dotikali. Umirjeno, bolj artikularno razpoloženje. Zelo sproščeno. Potem nas je šla večina na neko masovno žurko. Organiziral jo je Bund komunistične mladine. Tam je pa bilo ljudi, opla. Pijača zastoj. Prikorakali smo originalno našemljeni in zapacani, pak so nas malce čudno gledali. Uvodne zadržanosti sem se hitro otresel in začel mrdati z ritjo, kot bi imel morske ježke v črevu. V disku ni druge rešitve. Izenada me je ugrabila Patty in me stlačila pod omizje v kotu. Nekaj vročih besed v ušesne dlačice. Vstal mi je, da je skoraj bolelo. Še preden sem prišel k sebi, si ga je popeljala v veliko, toplo mednožje. Posilstvo. Nemudoma mi je prišlo. Izrazi razočaranja, oh, pa tako sem si želela, se veselila fuka s teboj. Ni bilo kaj povedat. Nekdo mi je zlil kozarec piva na še vedno kašljajočega kurca, bi rekel velik. Sranje. Čakaš leta in leta, da te katera samoiniciativno pojaha, da si vsaj enkrat predmet poželenja, potem pa taka zaseda. Večer se je končal z glavo v školjki, za večino. Gerijeva ljubica, ki je celo zadevo organizirala, je komaj stala. Verjetno so jo reševali široki podplati. Nezavestno je padala znancem v objem. Prebudil sem se v lični sobici. Dolgo sem se spiral pod tušem, mogoče malce zadremal. Iskanje ostalih je bilo komplicirano, raztreseni smo bili po celem domu, kjer je bilo pač kaj prostora. Proti večeru smo

se šli sprehajati po starem mestu. En sam cukur ga je, tega Salzburga. V nekem barčku se je pokazalo, da Mimmo igra tudi na klavir. Nizal je melodije, ob katerih bi se še Bogey razlezel kot puding. Celo zapeti možicljji in babure so malo mileje pogledali. Natakarcica je prinesla zastonj rundo, kar je bilo zelo umestno.

V Linzu nas je čakal organizator z načrti za naprej. Mesto za mestom, vsak dan v drugi zibki, normalno. Kot stikalo sem se sprijaznil s to mislijo, si domišljjal, da že celo življenje potujemo. Prepričan sem bil, da gremo zares v Innsbruck in potem naprej, dokler se le da. Zjutraj, še preden sem predrl vse opne noči, je Lollie prvič spregovorila, prasica, in kako je spregovorila. Suho je najavila vrnitev domov. Tako je s temi posestniki, molčijo, dokler jih potrpežljivost nese, potem pa bleknejo to je to in je tisti tisto. Sabotaža, izdaja. Moram priznati, da je govorila iz src, mogoče ledvic večine. Trije arhitekti so se vrnili k študiju. S tem je bilo turneje, letenja konec. Nicola je prišel itak samo za pet dni, Mimmu tujina ni bila pisana na kožo. Patty se je naveličala abstinence, vleklo jo je na iglo. Luca, histerični čmrlj, ni imel nič proti menjavi travnika. Je še opljuval tri izdajalce, se usedel za volan in mi, ne brez zlobe, pomahal. Vsak se je vračal k svoji stvari, moja mi je skopnela pod nogami. Nisem imel kam. Ostal sem v Linzu. Geri z glavo v stratosferi je bil moj gostitelj. Nenadoma sem iz medcelinskega navdušenja treščil v daveče težko vzdušje provincialne pijanske scene. Nalezal sem se ploščatih uši, nekaj takega. Ko sem nekaj tednov kasneje povlekel tiča iz muzeja, da se malo poigram, in zagledal, kako mi rojijo okoli korena, mi je skoraj razneslo ventile. Ti spiš, zverine te pa zobajo in žvečijo — to me spravi v brezumje. Nisem še mrhovina. Šla sva na Dunaj, v »Ga-ga«. Spala sva v devetnajstem Bezirku, ga ne priporočam za ogled. Bil sem napet, jeza je kužno puhtela od mene. Geri me je maščevalno ožigosal s preprostežem. Fantje zahtevajo zabavo. Mahnila sva jo v hribe, k njegovi stari mami. Na srečo je bila bolna in je morala taboriti pri sestri, v naslednjem zaselku. Potrpel sem skozi družinske osladnosti. Zanimalo me je le eno — čimprej in čimveč žreti, se nabasati do huronske neobčutljivosti, da noben impulz ne bi mogel prodreti vame. Neodvisnost, samozadostnost. Vse največ. Celo najnujnejše zveze globoko zamrzniti. Smrt spremembam!

Stara mama je bila bolna tudi v glavi. Manično je zbirala vse; škatlice, ovitke, vrečke, celo ostanke hrane. To ji je menda ostalo od vojne, od pomanjkanja. Ko sem v hladilniku našel slasten zrezek in debele bele črve v njem, sem čisto podivjal. Navznoter. Proč si ga nisem upal zagnati. Velika zamrzovlana skrinja je bila polna do roba. Na dnu sem našel take količine sladoleda, da je bilo že perverzno. Z ostudnim poželjenjem sem se vrgel nanj.

Feri Lainšček

Názazem

*Milanu Vincetiču, velikemu dečku,
ki je vse to opazoval molče*



Beli spomin¹

Da!

Tej Hani se je zgodba o nesrečni usodi njenega očeta zazmeraj zataknila. Tudi če je na trenutke ni posebej premišljala, je bivala z zavestjo, da živi njeno nadaljevanje. Njen prvi spomin je namreč segal v čas, ko je jel oče na poljani graditi poslopje železniške postaje s pritiklinami. Spominjala se je utrjevanja temeljev, dvigovanja zidin in strehe, dozidave skladiščnih prostorov in namestitve zapornic

¹ Franc Mesarič, kombinirana tehnika, 90 × 100 × 15 cm, 1987

na prehodu edine vaške ceste čez namišljeno železniško progo; namišljeno progo torej, kajti o tirih ni bilo sledu in je bilo tudi ves čas gradnje videti, da jih nikoli ne bo. Oče je namreč gradil kar tja v en dan in prav nič ga ni motilo, da so ga razglasili za norega. Toda naposled, ko sta z očetom skromno proslavila dograditev železniške postaje in si je stari prvič oblekel uniformo postajnega načelnika, se je mali panonski svet odločilno spodmaknil. Čez noč so namreč po dolinici pritekli lesketavi železniški trakovi in oče se je v naglici napravljal za svoj veliki dan, za sprejem prvega vlaka. Bil je seveda vznemirjen; ta Hana se prav razločno spominja, kako si je s širokimi zamahi splahoval nad lavorjem pravkar obrito lice, kako si je stoječ ob oknu in gledoč po tirih v neskončnost, preoblekel perilo, kako si je potem spoštljivo navlekel srajco, si zavezal kravato in šele nato segel po uniformi z zlatimi gumbi. Da: spominja se ta Hana, kako je ponosen in pokončen obstal na edinem peronu, si še zadnjič pogladil uniformo in stisnil rdečo zastavico pod pazduho.

O!

Seveda ni takoj dojela, a kmalu se je dejstvo neizprosno zajejlo v otroško nejevernost. Edini potnik, ki je sestopil z vlaka, je bil namreč novi postajni načelnik, ki so ga premestili v ta odročni kraj in ga polno pooblastili, da prevzame upravo nove železniške postaje. In pritorvil je ta debeluh v usnjeni službeni torbi vse potrebne papirje, iz katerih je bilo razvidno, da mora njen nesrečni oče takoj sleči uniformo, izročiti prišleku ključe poslopja, ki ga je vsa ta leta gradil samo zato, da bi postal postajni načelnik. Oče je seveda storil, kakor je bilo ukazano; tako bi ravnal sleherni vestni in vdani postajni načelnik, ko ga doseže ukaz o prisilni predčasni upokojitvi. Da se mu je v resnici zgodila krivica, je bilo seveda na dlani, toda o tem je jel tuhtati šele, ko sta se s hčerko preselila nazaj v staro domovanje, v zanemarjeno družbeno poslopje.

Da!

Ta Japek, ki se je rodil postajnemu načelniku, ko je Hana, hčerka upokojenega postajnega načelnika, dopolnila sedem let, ni razumel čudnih dogodkov, ki so se zvrstili pred njegovim rojstvom. Skozi otroštvo ga je sicer spremljala očetova občasna zagrenjenost, ko je tarnal zaradi premestitve v to zakotje, v katerega, kot je pravil, po naravnem redu in še tako futurističnih planih razvoja železniške mreže ne bi nikoli prispela proga, če se ne bi nek bebec nalezal nore pameti in samoiniciativno postavil poslopje z zapornicami. Sčasoma je ta Japek tudi izvedel, da je ta bebec bivši postajni načelnik, katerega predrznost je torej Železniško gospodarstvo zatrla tako, da je na njegovo delovno mesto razporedilo svojega človeka. Da je bil njegov oče njihov človek, seveda ni bilo dvoma, kajti vedel je na izustvozne rede vseh pomembnejših vlakov v državi, razen tega je neizmerno natančno napovedoval zamude. Zadelj tega so ga vsi od reda

silno spoštovali, le bivši načelnik — se razume ali pa tudi ne — se je le s težavo brzdal; zdelo se je celo, da je prav on koval drobne zarote, ki so jih na železnici občasno odkrivali. A kaj bi to, saj je šlo le za ponarejanje stenskih vozniških redov, kraje žarnic v čakalnicah, nasipanje peska v dvižni mehanizem zapornic in podoben hahaha.

O!
Ko se le potem ne bi zgodilo, česar se je ta Japek spominjal s pozebo v prsih. Čez noč namreč — prav tisto noč, ko je umiral bivši načelnik postaje — se je jelo postajniško poslopje prav čudno obnašati, torej se ožiti in manjšati. Da: zožilo se je, če si temu pristvoval od znotraj, ležeč na pogrado in strmeč v strop, ki se je spuščal in v stene, ki so se primikale. Da: zmanjšalo, če si potem, ko ste v paničnem strahu planili na dvorišče, strmeli proti mestu, kjer je bil prej tvoj dom, pa si videl le sence, ki so lezle vase. Da! Kajti tako je v tej noči neizrekljivih občutkov izginilo vse, kar je zgradil bivši načelnik postaje, ostala je le železniška proga. Čeprav je ta Japek pretežno mižal, so se mu ti nesrečni dogodki vtisnili, tako da jih je še zdaj v času zamaknjenosti prav razločno videval — toda to je bilo tudi vse. Zakaj se je moralo zgoditi tako, ni vedel nihče pojasniti, dejstvo je le, da se po tistem vlak v zakotju ni nikoli več ustvaril, čeprav ga je dnevno dvakrat prevozil v obe smeri. In ker torej ni bilo več postaje niti postankov, so njegovega nesrečnega očeta prisilno upokojili in njegovo družino preselili v zanemarjeno družbeno poslopje, v katerem je bivala le še ta Hana, hčerka pokojnega postajnega načelnika. Kako se je obraz njegovega očeta tisti čas postaral, seveda ni moč opisati; njegovemu doraščajočemu sinu pa se je zgodba o nesrečnih dogodkih zazmeraj zataknila. Tudi če je na trenutke ni posebej premišljal, je bival z zavestjo, da živi njeno nadaljevanje.

Lequbrc, moxporo, do

Sok hi m sohi hi sohi hi moze ze po hi

o m moze ze po moze ze po sohi hi

Je popevkala in posedala v oguljenem naslanjaču svojega pokojnega očeta, si trebila umazanijo izza nohtov. Razen tega je samo še odganjala muhe, ki so brencljale na šipi. Sicer je bil njen zdaj že dekliški život prav otrpel v sedenju; prsi, ki jih je bilo pod laneno plahto le slutiti, se tako rekoč niso dvigovala, velikanske čebulasto rdeče oči so mrtvo zrle v okno, ne da bi jim bilo treba sploh mežikati. Zdelo se je, da je bila prav zmeraj ob tem svojem oknu — tudi če si se spomnil in si šel namenoma pogledat, je ždela tam, kakor da v izložbi. In ni je motilo, če se je radovednež preveč približal, niti če se je sklonil in ji takole navzgor pogledal po stegnih. Da! Deček je prav spričo takega radovednega kukanja ugotovil, da rase. Sprva je namreč le s težavo dosegel okensko polico, nato se je lahko že z brado oprl nanjo, naposled pa se je moral že sklanjati, če ji je želel pokukati med noge. Predvsem pa, kar zadeva odraščanje: iz drugačnih pobud jih je gledal zdaj, te njene bele nožice, zaobljenih kolen in gnetljivih stegen. A kako jih tudi ne bi, ko pa je bilo to edino, kar je lahko v mladostni razgretosti v tem zakotju mikavnega staknil.

Rože pa še vseeno vztrajajo, ji je zašepetal tretje leto; sem ravno gledal, kako so se smejale davi, ko so rumeno cvetele. Pa tudi pujsi so letos prav veseli, res — posebej naša čoka Flamentarija!

Rože, je pomislila, ogabno zelene, cifraste, plazilci, takorekoč, rastejo, je pomislila, iz enega časa v ta drugi čas, po plasteh in prav počasi,

gledal, je pomislila, z očmi navznoter obrnjenimi ali kar tja v tri dni,

smejale, je pomislila, počasi, hitreje in najhitreje smejele — po nepotrebnem, seveda,

cvetele, je pomislila, cvetele, moj Bog, cvetele, preprosto in enostavno cvetele...

Pa pujsi? Kako je bilo že z njimi? so bile prve besede, ki jih je zmogla po očetovi smrti.

Z njimi, je zašepetal, z njimi je res vse v redu; le imena pozabljajo, to pa ja!

A ga ni več poslušala, ga ni več, ne, ne, ne — kaj je že hotela, kaj je že treba, ah, da... Le prav potihem, sou si m' sou si, je treba zapeti, z rastočim glasom, sou si m' sou si, m' sou si, gledoč se v širokem oknu zanikrne družbene zgradbe, sou si m' názazem, m' názazem si, gledoč, kako življenje mineva gledoč...

Pa ni obupal.

Fant.

Navsezadnje niti ni tako nepomembno, kaj o vsem tem mislijo, ji je pravil sloneč s čelom na šipi. Sem ravno gledal, kako je Lina

pometala po kuhinji. In zdi se mi, da je počela to prav zavzeto. Tudi Boga je potem, mislim, molila, kot da bi se zanesla nanj.

Ti, je pomislila, ti ti in ti jaz, prav v ničemer si ne moreva pomagati, je pomislila in je dolgo pomišljala in je bila v zadregi zaradi tega, kajti oni izza šipe je po vsem sodeč terjal, čeprav do tega ni imel pravice, je pomislila, pomislila ta čudna ženska, res sem čudna, je pomislila, razmišljam o sebi, kot da to ne bi bila jaz in kot da ne bi jaz razmišljala, o Bog, je pomislila, nekaj se pa le dogaja in je rekla:

Ti.

—

Jaz, je prikimal, je tako odločno prikimal, tako odločno, da ni prav nič več pomišljala, temveč je butnila z obrazom v šipo, ga primorala s pogledom, da se ji je znova približal, se dotaknil njenih sipkih las in njenega oblega čela. Sou si m' sou si, je jela prav potihem, sou si m' sou si m' sou si, gledoč kako v obraz potemneva, sou si m' sou si, m' názazem, temu nebogljenemu, ranljivemu bitju z neskončno razdaljo med očmi, sou si m' sou si m' názazem si, m' názazem si, m' sou si, potujoč neizmerno od enega do drugega očesa, kakor vlak, ki je nekam odhajal in se od nekod vračal, drseč počasi, kakor skozi sanje, sou si m' sou si, morda pa le, morda pa le še sou si m' sou si, v ta naš názazem, nič več pojoč, nič več z navdihom, kak čudni žarek, kak čudni žarek, da!

In sta se dotaknila s čeli.

In sta potem dneve in dneve posedala molče.

Ona zgrbana v čepenju, gugajoč se, kakor opica, on oprt z lakti na mizo, podstavljač si brado.

V nasprotnem kotu je bilo za prosojno zaveso nameščeno kovinsko stojalo, v katerega je vstavljala pločevinasti lavor in spodaj posodo za smeti; tam za zaveso, prepolno mlečnate svetlobe, se je potem tudi slačila, ko je hotela biti lepa. Kajti lepa mu je bila le gola, to je že vedela, saj le takrat, ko je stopila predenj taka, je imel velike oči. Da: stopajoč bosonoga, gledoč ga iz prvega iz drugega iz tretjega kota, približujoč se mu v krogu, navidez nehote, v resnici pa krčevito in zatiščano, brez pravega glasu to svojo pesem pojoč, z neznanskim naporom v prazno goltajoč — čemu le in zakaj, tega leta zaznamovanega, tako neskončno vstran od središča sveta, neko dekletce,

ti drobni čudeži, omembe nevredni — da: Ne morem več tako v nemar, bo rekel. Ne bi mogel nihče, bom pridela. Tudi če je vse že v naprej določeno, bo vihtel dlan. Kar tudi je, se bom smejala. Opore iščem, ti pa jo spodnašaš, bo besen, jaz pa prav nič užaljena. Žal se imava rada, bom rekla, žal, bom ponavljala, ko pa ne veva, kaj bi s tem!

In je pomislila, da bi sobo znova zaklenila, se niti na oknu ne bi več prikazala, toda v daljavi je zapiskal vlak in je prevozil poljano vrskajoč, da sta se v en mah začudila in sta se še dolgo potem spraševala, kaj neki lahko to pomeni. Ta noč je bila od vseh čudnih noči najbolj čudna, toliko sta že slutila, zato sta se tudi objela in se tako oprijemajoč se drug drugega zleknila na posteljo. Da! Prav tenko je zaječalo ob tem in ona je mislila, da se je premaknilo v njem in on je mislil, da se je premaknilo v njej, v resnici pa je dotrpela posteljna vzmet. Ko sta zgrmela v prazno in obležala na tleh, sta samo še jecnila vsak tisti svoj o! Kajti ona je pomislila na trenutek, ko je z vlaka stopil novi postajni načelnik, kajti: on je pomislil na trenutek, ko je izginila železniška postaja, kajti: prepričana sta bila, da je to premikanje pod posteljo kazen zaradi želje, ki sta si jo prvič drznila.

*Sou si m' sou si,
Sou si m' sou si, m' názazem, m' názazem si
m' sou si, pojoč s svetlim glasom,
sou si m' sou si, m' názazem, otožno,
gledoč kako mineva čas gledoč,*

sta tavalala ob nasipu in ugibala, v kateri smeri bi se bilo primerno odpraviti. Ta Nace, če ga poznata? ju je spraševal starec iz vasi, ta Naci, Nac, je zmigoval, kot da bi ga res morala poznati, ta klošar, ki ga pomilujemo, ko mu otroci rečejo Nacenacinac, vesta, on je bil bog dežja v suhem, vročem podnebjju; njemu v čast so duhovniki dojenčke darovali, so jih ob tem tudi skuhalo in pojedli — da — če so otroci jokali, je to pomenilo, da bo dež spet padal, in otroci so se seveda jokali, dež pa ni nikoli padal — da — je pa kljub temu njegova maska s turkizi prekrita, jo hranijo v muzejih, jo celo v zgodovinskih knjigah in enciklopedijah ponatiskujejo — in vse to samo zato, da bi lahko navedni izvedeli, kdo je bil svoje dni Nacenacinac. Ta naš Nace, da — če ga poznata? Ta Naci, Nac. Ta Hana in ta Japek ga seveda nista poznala, tudi nista vedela, kaj vse to pomeni, tudi nista razumela. Sou si m' sou si, pojoč s svetlim glasom, je pomislila ona, bom pritavala med vas in vas zaman ogovarjala; nihče me ne bo prepoznal, nihče ne bo ničesar vedel o poljani, o kateri bom spraševala. V državnih uradih bodo ugotavljali, da se nisem nikoli rodila in da torej nisem nikoli živela, državni organi bodo to tudi uradno razglasili in prepovedeli vsakršno nadaljnje poizvedovanje. Sou si m' sou si, pojoč s

temnim glasom, je pomislil on, bom pritaval med vas in vas bom zaman ogovarjal; nihče me ne bo prepoznal, nihče ne bo ničesar vedel o dekletu, po katerem bom spraševal. Tod naokoli je zagotovo ni bilo, boste odgovarjali; tako mi bodo zatrjevali tudi v državnih uradih, državni organi pa bodo vse to tudi uradno razglasili in prepovedali vsakršno nadaljnje poizvedovanje. In ko sta se potem mahoma prijela za roki, sta vedela, da sta se ujela v isti misli.

Vlak, je šepnila Hana.

Prihaja, je šepnil Japek.

Nekam hitro vozi danes, se ji je zdelo.

Zato pa je tako zgodnji, je pritrtil.

Bom raje mižala, je vztrepetala.

Jaz že mižim, se je odzval.



Franc Sever

Kam

Saj veš, kako je, ko se vračaš z dolge poti, slike kar same navirajo vate in skožte in obte, da ti privrejo solze v oči. Solze sreče se reče, ob vrnitvi v domači kraj. Nazaj.

Sedel sem takole otrpel ob vagonškem oknu, ki je bilo, kar je treba povedati, odprto na stežaj. Zunaj pa mraz kot svinja. Piha torej, piha in tako hladno je, da se ne da dremat, sploh pa ne s tako polno glavo slik in tako polnimi očmi solza, ki bi v tem mrazu primrzile na lica, če ne bi bile tako bridko slane.

Vedel sem, da doma poskakujejo od veselja, da me spet zagledajo. Videl sem, kako se na njih obrazih, na obrazih domačih igrajo nasmeški blaženi in kako pristrčno je snidenje, ko vkorakam in spustim kovčke na tla. Po balonarju polzi dež v pivnasto talno oblogo, od klubuka curlja. Tako stojim, kljub zimski obleki, nag pred njimi, roke se dvignejo do kota 45° od nog, dlani obrnjene navzven. Otročički se kot na ukaz zaženejo vame, pogled žene zacveti, preden se v samo njej lastni tehniki počasnega hitenja vrže v moj objem.

Se vedno se ljubeče stiskava, otroci že brskajo po kovčkih, v katerih je polno igračk, vse same ostre stvari s poti, sami dobri avtomobilčki, fine čokolade, vse same dobre stvari. Nasmehi se bliskajo kot fleši in kdor bi nas videl, bi vedel. V tej hiši je veselje doma.

Pa ko pokažem ženi tisti črni svileni negliže, samo zame? reče

Samo zame, rečem,

kako se stisne k meni, veselju kar noče biti konca. In ko odidem ven, na ulico, ko grem na tarok, na dozo močnih moških besed in čašo belega, kako me pristrčno sprejmejo prijatelji. Me prav lepo trepljajo in mi želijo vse najboljše in še na mnoga leta.

Oh, in si kljub mrazu odpnem plašč in prve tri gumbe na srajci, kajti tako toplo je v meni, tak neizmeren žar sem začutil, da sem kar pozabil na mraz in besno snežno nevihto, ki se je razdivjala zunaj.

Kilometrov sploh ne čutim. Riti ne čutim. Hočem reči, da sem lahak kot peresce. Potopljen v med in mleko še pred vrnitvijo v Indijo Koromandijo.

Vem, da se mi bo žena z vsem srcem predala tedaj, kljub vedenju o banalnosti takega početja, ker strast ni dim, ki se kar tako razkadi, če pihneš vanj. Vendar čas izstopa se bliža, treba se bo vsaj toliko zbrat, da bom prepoznal domačega kraja ime, ki ga bo sprevednik zatulil mileje kot ponavadi.

Smo že tu, počasi grem po mrežnatih stopničkih, hudičevo visoke so, tega se ne morem in ne morem navaditi. Pogled ponosno sledi robovom panorame mojega mesta. Zdaj vem, sličice se bodo sprevrgle v resničnost, okvirji bodo ostali za umeščanje novih podob na ista mesta v galeriji. S ponosom dvignjeno glavo previdno sestopam in kar pretrese me nekako, ko vlak cukne, čeprav sem z eno nogo še na stopnički.

Nobenega spoštovanja do človekovih najintimnejših čutenj ni več. Smo pa res prasice! Pa saj bi ja lahko vedeli, saj nisem samo jaz izstopil, ne, več jih je bilo in tudi oni so imeli visoko dvignjene glave; vedel sem, da so si tudi ustvarjali galerije podob in likov, ki se jih bo zdaj zdaj dalo otipati.

Tedaj pa se je zgodilo. Tukaj se vse šele prav začne. No, po parih metrih mi je pričelo cureti iz nosa in hipoma sem se ovedel svoje nepazljivosti v teh zadnjih trenutkih približevanja domačemu kraju.

V vsej svoji gorečnosti sem se kar preveč radoživo razpenjal in tak, napol nag sem zakorakal v trudno zimsko pokrajino. Zapel sem se na hitro, klobuk sem pozabil v vagonu, dež ni padal, pod nogami je suho škripal sneg in že naslednji trenutek me je začopatil strašen kašelj. Jebela, tako rapidnega obolevanja pa že dolgo ne!

Mrazilo me je do kosti in hoditi je bilo treba zelo hitro, če naj bi se do doma vsaj za silo prekrvavel. Ti madona ti, sem godrnjal, orka fiks, pa take, glavo sem zarobil med okrajke svojega ovratnika in hrs kvik, hrskviik, sem se pomikal kot polit pes.

Prvih slik že ni bilo več, kovčki so se mi že začenjali sprehajati po živcih, najraje bi vse skupaj vrgel čez kakšen most, pena bi butnila kakšnih 135 cm visoko in ribe bi, če že niso primrznile k dnu v tem mrazu, prav posrano gledale, ko bi se veliki črni kvadri, glu glu glob, lepo počasi z mehurčki pomikali med njimi proti dol.

Takih misli poln, že kar malce jezen, sem prišel domov, tu pa novo presenečenje, nikogar doma. Šele takrat mi je prišlo, da je žena kdaj tudi v službi, da so otroci šoloobvezni in da sem ključ nekam založil, verjetno v kak majhen žepek. Pa ni bilo res, bil je v glavnem, da tako rečem, levem spodnjem žepu suknjiča.

Notri pa hladna peč in dreka do kolen. Zobje šklepetajo enkrat, dvakrat in počasi v posteljo skrit se. Vročina mi grozeče piha iz oči in ko jih zaprem, se kuhanje nadaljuje kot v sokovniku, znoj je pastemiziran in urin bi bil verjetno tudi precej trajen po tej vročinski obdelavi. Vse je propadlo, in presenečenje in hec in vse.

Tukajle se vse šele prav začne. Spet.

Do popoldneva sem bil že kuhan in pečen, res, segret na pravšnjo temperaturo. Bi mi lahko v riti hotdoga kuhali, na tiču pa štručke greli, se pravi, tam okrog 80 °C je pa že moralo biti.

Družina se vrne domov.

Ženo sem videl obrnjeno na glavo, tako me je zaštrudlala bolezen. Z žalostjo v srcu spominjajoč se vizij s poti, me je doletelo novo presenečenje, ki me je streznilo in mi vlilo novega upanja v skorajšnje ozdravljenje.

Ženica se je žalostnega pogleda sklonila k meni, me z nežno ročico narahlo pobožala po čelu in me jela tolažiti. Takoj za tem so startali čajčki in vse tako. Mulci so hodili po prstih in sploh so bili vsi strašno uvidevni in kar preveč obzirni. Bolezen pa kot da teh pozornosti sploh ne jebe, pritisne še bolj, še huje, da mi oči meče iz jamic.

To stisko videvši, se domači zaženejo k telefonu, ker pa se kar ne morejo dogovoriti, kdo je prvi na vrsti, da mi v tolažbo in pomoč pokliče zdravnika, žrebajo. Žreb odbere najmlajšo, ki s tako pretresljivim glasom izpove svojo bol spričo očetove bolezní dežurnemu v ambulanti, da bi se kamenje jokalo, ko bi jo moglo slišati. Da pridejo takoj, ji povejo, da naj kar še malo potrpi, pa bo.

In zaželim si, da bi lahko poklonil vsakemu po en hotdog, če bi le mogel.

ZDRAVNIK

je bil z očali, okvirček zlat, drugače pa je bil to siv in karseda dostojanstven možak. Po temeljitem pregledu je ženi nekaj zašepetal in vsi so kimali, otroke so pa nagnali v kuhinjo. Hotel sem vprašati, pa me je g. doktor prehitel z nič nič, kar nič se ne vznemirjajte, le majhen, no malo hujša oblika prehlada, malo gripice, ste pač bolj dovzetni za take, a veste, bacilček, a veste, eni bolj, drugi manj, saj poznate, no ja . . .

In spet tisti pš pš pš z ženo.

Ko je odšel in ko sem videl solze v očeh preljube mi, ko me je sin začel fotografirat za spomin, sem vedel, da je vse skupaj sranje. Da je, kar je. Pa, da se pač ne da pomagati, če bi se namreč dalo, bi se temu reklo čisto drugače.

Vsi so bili še bolj dobri in pozorni do mene in prvič sem zares začutil, kako lahko nežnost in dobroto vračaš. Komunicirali smo poslej skoraj izključno z dotiki, samo z božanjem smo se pogovarjali in neka nova energija je prevevala ves prostor. Aure so nam zatekle, kot bezgavke tuberkulozne. Pričakovati je bilo, da se bo to sevanje, da se bodo ti valovi nežnosti razlili čez robove oken, da bodo splavali pod vrati, ven na ulice, med ljudi in tako spet zaromaš v nove slike.

No ja, prijatelji, vsaj prvi, ki so prišli, so bili vsekakor zelo pretreseni ob sočutenju nenavadne moči silnic, ki so vibale po našem družinskem gnezdecu.

Lepo so prihajali oblečeni, skorajda vsi, imen ne bom navajal, so prišli po večkrat k slovesu. Iz oči so jim poletale golobice bele, metulji so trepetali na ustnicah, ko so govorili.

V tisti pižami sem se počutil kot papež. Prvič v življenju sem zdaj, v trenutkih težke boleznì spoznaval vso moč iskrenosti in sem se sipal okrog kot moka. Vse grehe in slabe misli sem vsakodnevno izpovedoval prijateljem.

Čisto vsakdanje se je zdelo, da sem onemu nameraval ženo nabisat, da sem bil drugemu nevoščljiv avtomobila in take stvari. Prijatelji so mi s solzami v očeh odkimavali, češ kaj bi to, to se je že vsakemu... in mi vse moje pregrehe blagohotno odpuščali. Žena tega prvega omenjenega me je celo vroče poljubila v znak odpuščanja in sprave. Res dobra pička. In ko sem takole uspešno praznil svoj temni rezervoar, sem čutil krepke sunke dobrega v meni. Nekako kot da bi bil noseč z dobrim, kot da se dobro pod srcem nosi. Tukaj se začne tisto slabo.

Namreč odzval sem se klicu tega špona v sebi in ker sem se, kot sem že rekel, počutil kot en papež v tisti pižami, sem prijateljem tudi sam velikodušno odpuščal vse sajaste misli in umazane želje, kajti tudi oni so se mi začeli kmalu na vse kriplje izpovedovati. Prepričan sem bil, da bi lahko v tistih trenutkih, bolan kot sem bil, zdravil s polaganjem rok.

Nekaj se je spremenilo, nekaj se je zalomilo kar čez noč. Moje zdravstveno stanje. Ko sem si neko jutro spet meril temperaturo, je namreč ni bilo več. Bolezen, ki ji sivi očalar ni bil kos, se je razpršila sama od sebe.

Vstal sem iz postelje, na katero sem bil dolgo priklenjen, malce trdo, saj veš, okorelost, zaležanost in te reči, odšel v trgovino nakupit vse reči za kakšno fino klasično kosilce. Presenetiti domače, to mi je zapolnjevalo začetni prostor. Spet sem bil poln sličic, o katerih pa zdalje kar ne bi trobil, ker se že bližamo koncu in me žalost preplavi, ko se spomnim tistih dni, ko niso bile erupcije najbolj čudnih sil, ki so zasidrane v globokih teminah človeške duše, nič posebnega, nič nenavadnega.

No, kupal sem že, pekel krompirček, wiener šnicle cvrl in varil močno govejo juhico. Saj sem rekel, čisto običajno nedeljsko kosilce. Preden začnem spet hodit v službo, jim vendar lahko kdaj malce polepšam tisti prihod domov, ko se izpraznjeni kot vreče sesedejo okrog mize.

Počasi so kapljali domov. Ko je draga videla sveže pogrnjeno mizo, se je skorajda zjokala, mislila je najbrž, da se mi poslednje kaplje energije trošijo za bedarije, kot je zadnje kosilo, kar mi je tudi rekla.

Ne, sem ji odgovoril, ne, draga, zdrav sem, vročine ni več, dobro se počutim, zapustila me je bolezen zločesta, zatrli smo uroke, ki so mi húdo delali, blebetal sem in blebetal v zanosu zdravja, ona pa je le gledala in ko je videla, da sem zdrav bolj kot kdajkoli prej, je njen pogled dobil čisto drugačen, nekako zverinski izraz. Neko čudno, meni tuje spoznanje ji je drlo iz oči. Kakor sem prej govoril o golobicah, bi zdaj lahko govoril o hijenah, o volkovih, o čudni prihuljeni golazni, ki se je vsa za hip prelevila v pogled ljubljene bitja. Kakšen šok! Sprememba me je tako pretresla, da sem prvo serijo očitkov, ki so pričeli hrumeti iz nje, topoumno preslišal, ostali so me pa tolkli vedno močneje. Da se igram z njenimi živci, da kaj je zdaj to, enkrat za crknit bolan, par dni kasneje pa zdrav kot dren, kaj da se grem, da so to moje finte, da preizkušam zvestobo in potrpežljivost njeno in najinih prijateljev, da naj kar grem in zdaj povprašam za mnenje o svoji bolezni in nenadni ozdravitvi te prijatelje, ki so me ta dolgi teden tako zvesto obiskovali, mi odpuščali vse tiste svinjarije, ki so se kdove kako dolgo pasle po meni, me razumevajoče tolažili v najtežjih trenutkih. Kako bom njim to razložil, kako jim bom sploh smel stopiti pred oči, takole zdrav, po vsem tistem, kar so izvedeli o meni in po vsem, kar so mi oni zaupali o sebi. No, saj boš sam videl, tokrat si šel pa malo predaleč, preveč si zasral, da bi ne smrdelo za tabo, saj boš videl...

Takole je zvonilo okrog mene in vedel sem, da ima verjetno prav, da take faze, ko so si ljudje toliko blizu, da že kar telesno občutijo psihično stanje drugega, ne morejo dolgo trajati, morajo se z nekom, na nekom končat, ker so pretežka za prenašat na dolge proge. Če ni žrtve, se, tako je predvidevala moja razočarana žena, ki je v meni že videla mučenika in velik prihajajoči pogreb z litri in litri solz, s fanfarami in rasnimi konji, ki bi s čopki in cofki okinčani vlekli rakev, v katero bi me zapakirali z zaznambo in v opozorilo mimoidočim, morajo pa narediti, da ni potlej nikogar sram svoje šibkosti v trenutkih slabosti.

Zdaj šele sem spoznal, kakšno napako sem zagrešil s svojo nenadejano ozdravitvijo. Res, kaj naj mi zdaj reče, ki mi je ženo ponujal za nabrisat, samo če ozdravim, vedel sem, da sem bil en notedenski papež, kurca papež, da sem bil glinast golob v igri lovcev, da sem bil gonjena divjad, ki ji je nastavljeno na tisoče pasti, od fuka do kruha, da tako rečem.

Da sem bil izbran, ker sem bil že ravno na pol poti v temo, da se na meni očistijo zarjaveli noži, da prežvečim na svoji poti brez vrnitve njih sluzi in se skozi proces samorazdajanja raztrgam, tako, da ima vsak od njih po en kos mene namesto skret papirja, namesto robčka, v katerega bo pljuval in se brisal.

Slediš?

Vidiš, kako gre zdaj to, komaj sem se zavedel, še preden sem preveril vse to, že ko sem naletel na prvo, čisto verbalno prepreko, izhajajočo iz mojega nenavadnega nenadnega ozdravljenja, sem se že spremenil, sem že, kakor je zgoraj pisano, razmišljal slabo in grdo.

Točno tak sem bil, kot sem o drugih govoril, da so. Vsi smo torej enaki, in zadal sem si tri naloge: poiskati koga od vseh teh mojih obiskovalcev in ga opazovati, spraševati...

x prekiniti tokove razmišljanj, ki so slabi, nikogar ne blatiti, zaupati, vrniti se v fazo, kakršna je bila za bolezni,

x poiskati najprimernejšo rešitev za vse težave, ki sem jih povzročil s svojo ozdravitvijo, opravičiti se na nek način vsem tistim, ki jih je stvar, to je ozdravljenje, huje prizadela, in jim zagotoviti, da se kaj podobnega ne bo več pripetilo.

In sem začel od začetka. Tako naj bi šlo, vendar stvari potekajo čisto po svoje, le redki ljudje so kos toku, ki spleta navidez naključne dogodke v neskončne verige nehanj. Sam že ne sodim mednje in prav tega sem se bridko zavedel, ko sem odšel na obisk k prijatelju, ki je stanoval najbliže pa tudi drugače sva se z njim kar precej dobro razumela. Prej.

Z lepim namenom sem se odpravil tja, pozvonil pri vratih, ves žareč, in čakal. Ni dolgo trajalo in že je stal pred mano, vpet v okvir vrat, tak kot vedno. Čeden, ciničen nekako, nasmešek mu je zaigral na obrazu, ko me je zagledal, in vedel sem, da so vse brvi za mano podrte, ugasnil sem. In vstopil. Ni me spraševal, ničesar ni hotel vedeti, natočil nama je pijače in še preden sem začel drezati vanj, še preden sem odpil prvi požirek, se je dvignil nadme in mi z narejeno mirnim glasom zapuhal: Tole, naj bo najin zadnji drink, ki sva ga skupaj pognala po grlu. Tako kot ti znaš zajebavat... tega pa res nisem pričakoval od tebe. Pa kako smo ti zaupali, vsi smo te imeli za poštenega možakarja, za fejest desca pa greš in nas takole kompromitiraš na celi črti. In, ko sem odprl usta, ne več, da bi spraševal, v meni je zmagala želja po obrambi, po samoobrambi, želja, kajti potreba to ni bila, me je spet prehitel rekoč: Ne serji, tole popij pa živel! Ne vidim te več, ne slišim te več, samo še živel, takole iz vljudnosti, na cesti, drugače te pa ne šmirglam več. Sva opravila. Ajde, zdaj pa spij, da ne boš rekel, da te na suho ven mečem, spij pa štrafta!

In me je vrgel ven. Na cesto. Kjer je mraz in jok in škripanje z zobmi. Mene. Moj dobri prijatelj. Kako bridko je bilo tedaj spoznanje, da sem po krivici živ, da sem s tem svojim dejanjem ozdravitve zafukal tako lepe odnose, kot so vladali med nami, kakor bratje smo si bili...

Zdaj nimam več kaj, hodeč proti domu me je prešinilo, da tudi doma nimam več kaj iskat, žena se me sramuje, otroci mi kažejo jezik, starejši mi očita, da je zastonj potrošil pol fujicolorja; pod plazom sem in ni več zraka zame v tem delu dežele.

Kaj hitro sem torej opustil misel, da bi še koga obiskal, da bi še komu hodil po živcih. Odpade torej prva točka, odpade zadnji del tretje tudi, druga točka naj ostane za vodilo, apologijo pa prizadetim še vedno lahko priobčim v obliki dopisa. Nabavil sem si torej papirja na pošti, kuverte in napisal par neuspešnih, no nazadnje sem le nekaj zbasal skupaj, pisem. Nimam namena zdaj tukaj pripovedovati, kaj je stalo v tistem pisanju. Se mi zdi, da bi lahko pisal pol leta, ne da bi komu razložil, kako je to z mano. In je point tak, da še sam ne vem, kako je to z mano. Bilo in je. No, ko je bilo vse odposlano, se mi je pomembnost dejanja kazala nekako kot mušji prdec v slonovo uho. Neslišno, neškodljivo, nekoristno, nezaznavno početje, finalna kontrakcija mišičja pred smrtjo. Zato sem se pred oddajo teh sporočil počutil kot bodybuilder. Kot balon.

Ostalo mi je le eno vprašanje; kam zdaj s sabo?

Strik za vrat je prva varianta,

Odšibat nekam je druga, bolj humana, bolj cvikatorska, odločil sem se seveda za drugo, kakopak. In me je preblisnil nenaden val samorazumevanja, za trenutek sem se točno našel na enem kosu trdne snovi pod podplati, vendar za zelo kratek hip. Kako blagohotno je delovalo name! Težka pička si, mi je zazvenelo.

V tej nemoči, da bi karkoli konstruktivnega storil, sem se odrekel še zadnji možnosti, da bi storil kaj konstruktivnega. Lastni rep sem lovil. In zakaj vse to, lepo prosim?

Zaradi strahu, tovarišija draga, zaradi kurčeve prpe, ki me je gnala na skret, če sem le pomislil na prvo možnost.

Kako so me poznali, dragi prijatelji, kako so vedeli, kakšen drek od človeka sem, pa so mi vseeno prihranili svoj zasmeh, saj bo že, bo že enkrat, jih slišim ponavljati, jih vidim z iskrico upanja v očeh. Držijo pesti zame, drukajo, jaz pa, kaj storim?

Muho prdnem slonu v uho in buumf, šutnem šest metrov pod nivo, ki je nekako določen za sredino.

V boleznih so videli tragiko mojega bivanja, v izpovedih, napol blaznih, napol igranih (kdo ve), vso mojo moč. In znali so ceniti ta dvig v padcu. V pričakovanju, ne, v koncu so videli mojo odrešitev in očiščenje.

Sami so se ponovno rojevali skozi novo razumevanje vsega mojega življenja in naših odnosov. Kaj se zgodi?

Se v tem ključnem trenutku zajebam stvar. Je ni stvari, ki bi jo lepo speljal do konca. Je ni.

Kupil sem torej karto do nevemkam in hop na vlak. To naj bo kazen in je odrešitev. Kot tisti špeglar iz Alanforda, promašeni slučaj, še crknit ne znam, jebeš tako življenje.

Od tedaj zame ni več postaj, kot so bile. Bolj sem doma v kupejih, ki dišijo po potnikih različnih kast, in nisem, kajti povedati je treba, da se mi je s prihodom na vlak spet odprlo; spet je polno

sličic in poln sem pričakovanja, spet jih vidim, prijatelje od prej, kako me čakajo, na vsaki postaji jim maham v pozdrav. Oh, kako rad jih imam! Kdo je še sposoben tako nesebično, kdo je zmožen tako nesebično ljubiti, kot moji najbližji? Vse ti je odpuščeno, to berem z njihovih obrazov, vse mi je odpuščeno. Ko mašina sope skozi noč, sem z njimi, le izstopiti nočem, ne upam več.

Vlaki žvižgajo skozi slikice, ne, kar skozi cele filme se vlečejo zategli piski, vse se trga v meni, kdaj sem bil zadnjič tukaj. Znova se veselim snidenja s prijatelji, ki me čakajo žarečih postaranih obrazov, snidenja z žensko, ki me pričakuje s solzami v očeh polnih odpuščanja. Otroke vidim, kako stegujejo ročice k meni, prav taki so kot vedno, ati, ati, kričijo, a si kaj prinesel...

Kovčki so polni sladkarij in finih igrač. Večkrat vzamem kak avtomobilček v roko in se z njim malo zapeljem po mehkem žametu sedeža, večkrat zavijugam med ostanki drobtinastih sendvičev s pre-sušeno salamo na preklopni mizici. Kako jih bodo veseli, teh daril, za vsakogar je nekaj v teh kovčkih, samo da pridem do prave postaje.

YUGOSLAVICA

Miroslav Toholj

Gospodar srca XII

Podstrešje, stara hiša, v kateri sva nekoč živela z dekletom, pa sploh, navadno vzbuja spomine na prijetno vzdušje.

Strasti so tukaj prvič v popolnosti doživele ves čar in lepoto poigravanja z dušami. In kljub grozi, ki jo je izžarevala ta igra (kar je — po vsem sodeč — bila posledica redko negovane ljubezni, ki je v primernem času in še primernejših okoliščinah rasla do slepila, omame, norosti), se ji nikdar več nisva mogla odreči, se je osvoboditi, jo pozabiti in živeti kot ostali ljudje. Tega ne pripovedujem, ker bi želel odpirati nekakšno satansko perspektivo in še manj zavoljo pripombe o grozi, ki ji ljubimci na veke plačujejo davek z najvišjo ceno svojih življenj, ne — sploh ne želim govoriti o tem. Govorim torej o nečem, kar je bilo v začetku z neprikrito zanikrnostjo imenovano igra, čeprav je — v bistvu — šlo za uničevanje in razgradnjo temeljnih predpostavk privajene oblike našega bivanja. Prav tako tudi nimam namena, da bi vam ponudil predah za zabavo in razvedrilo, odločil sem se, da z vašo pomočjo poskušam, sedaj ko je romanca že končana, še enkrat razrešiti to skrivnostno nalogo, v katero sam resnično nimam več kaj vložiti, če se v naslednjem trenutku ne pokaže nujna potreba po tem, da vložim vanjo še poslednjo nitko, ki me veže na življenje.

Ali ste pri volji, ali ste — vprašam — pripravljeni na grozljivo slast, ki vas čaka?

Naj nas razdeli nepodkupljiva tehtnica, ki na eni strani tehta zapredek našega licemerja, na drugi pa pajčevino predanosti čistim umetniškimi delom. In naj bo takoj jasno — mojega dekleta ni tu, ampak spi v prijetnem spominu na vzdušje najinega doma na podstrešju stare hiše, v katere pritličju danes domuje lekarna (ena od najlepših in najbolj obiskanih v mestu), danes — pravim — lekarna, včeraj trgovina z alkoholnimi pijačami, jutri pa morda cenena menza. Lahko bi se reklo, da bi za nekatere včeraj moralo biti jutri, jutri bi moralo biti danes, za danes pa bi bilo bolje, če bi bilo že včeraj in tako dalje in tako dalje. Generacije bi tu lahko gradile zid, zid blaznosti in nesporazumov.

In tako naj vsakdo na mizico položi moneto, s katero igra, in ki jo bo na koncu dobil nazaj vedno z nekoliko spremenjeno vrednostjo.

Najprej — domislili ste se neke besede. Preverite njen pomen. Preverite ga po naslednjem vrstnem redu: določite, kateremu jeziku pripada beseda, ki ste se je najprej domislili, potem poiščite slovar tega jezika in se, potem ko se vam bo razkril najsplošnejši pomen, nemudoma lotite raziskovanja vsebine zastavljene naloge: v čem je razlika med pomenom, ki ste ga vi pripisovali tej besedi, in pomenom, ki ga ponuja slovar. Če se vam zgodi, da se domislite besede iz jezika, ki ni vaš materin jezik, se najprej vprašajte — zakaj prav ta jezik in ne kakšen drug. Porabite celo uro za sestavljanje celovitega odgovora na vprašanje.

Pojdite naprej: zakaj prav ta beseda in ne katera druga. Tudi odgovor na to vprašanje bo zahteval nekaj časa, vendar naj vam ga ne bo žal, naj se stvar odvija zunaj prevelikega vpliva časa.

In šele sedaj vam je, iz odgovora, ki ste ga sestavili, jasno, v čem je razlika med pomenom, ki ste ga pripisovali besedi, in pomenom, ki ga ponuja slovar. Seveda vam je tudi to vzelo nekaj časa, ki ste ga mogoče nameravali posvetiti popolnoma drugim stvarjem. Težko da se bo v tem trenutku našel kdo, ki je svoj čas nameraval pokloniti prav tej dejavnosti, in če se takšen že najde — njegov namen gotovo ni bil, da ga potroši toliko. Le toliko, da se ne bi moglo reči, da ni ...

Ostanimo nekaj časa pri tem. Najprej, zdelo se vam je, da preverjanje ne bo trajalo dolgo, pač nek določen čas, ki ste ga vnaprej lahko določili. Ta vnaprej določen čas imejte sedaj za edini čas, s katerim ste lahko razpolagali, predpostavljajte si ga kot svojo edino večnost. Potem z njim primerjajte čas, ki ste ga v resnici porabili za to prijetno početje, ki vam ni povzročalo večjih težav, ker ste delali v skladu z močjo svojega duha. In? Izkazalo se je, da je v resnici porabljeni čas mnogo daljši od tistega, ki ste ga vnaprej določili, če seveda niste revnega duha. Porabili ste torej več časa, kot bi ga smeli, več od tistega, ki ste ga imeli na razpolago. Iz tega sledi, da je vaš duh bolj sposoben za ustvarjanje, kot za merjenje časa. V tem je osnovna razlika med tistim, ki je ustvarjal svet in navadno uro, ki meri trajanje tistega, kar je bilo ustvarjeno skupaj z njo.

Sedaj se vrnimo k razliki med pomenom, ki ste ga pripisovali besedi, ki vam je prva prišla na misel, in pomenom, ki ga razkriva priročnik. Za prvim pomenom stojite vi, za pomenom v slovarju — zavest enega ali stotih ljudi, če ne kar ves narod, katerega jezik je domovina vaše besede. Malo prej ste določili, kateri človeški rasi pripada dani jezik. Sedaj preverite svoje predstave o srednjem tipu te rase, potem pa resnično stanje preverite nekje drugje. Stojte, minister za zunanje zadeve, ni najbolj nujno potovati prav tja! — Ugotovili ste novo razliko, kajti vedno obstaja razlika med vašo predstavo o kateri koli stvari in tem, kar ta stvar v resnici je. In kaj? Zaradi moči svojega duha, ki ima prav tako neko predstavo o samem sebi — ki je različna od vsake druge — ste ustvarili novo predstavo. Pravzaprav

je bila v vas že od časa, ko ste začutili prvo prebujanje svoje namere. In sedaj: ta predstava je različna od vsega obstoječega. Tu se skriva osnovna razlika med svetom, ki je ustvarjen, in svetom, ki mu nikoli ni uspelo, da bi bil ustvarjen. Razlika med resničnostjo in sanjami. Mar ni tako, gospoda psihoanalitiki, strategii in pesniki?!

V začetku ste imeli samo preprosto besedo in vaš duh je iz potrebe (vsaka potreba pa se rodi iz dolgočasja) prebudil ustvarjalni namen. In kaj je ustvaril? Nov žarek zavesti! In sedaj — da niste morda skopi, kar se časa tiče — potrebno je še malo, čisto malo: samo toliko, da zamesite blato, prah in vse, kar vam pride pod roke — in ustvarili ste, kaj? Ustvarili ste, materializirali ste življenje. Bilo je blato, prah in kdo ve kaj še vse, vi pa ste mu vdihnili žarek zavesti. Oblikovali ste ga tako, da se ne razlikuje prav dosti od vas. Manjkalo je vode, toda vi ste pljunili. Manjkalo je belila, pa ste posegli po rumenem ali črnem. Vse, česar vam je v resnici primanjkovalo, ste pustili kot napake bitja, ki ste ga ustvarili. Pustili ste, da se na njem vidijo vse vaše napake. — Velečastita gospoda, to ni psovanje, počakajte še trenutek.

Sedaj poskusite zapustiti to žalostno bitje, ki ste ga ustvarili, zamenarite ga, za nekaj časa se odstranite in ga pustite samega, prepustite ga samemu sebi. To nikakor ne! Kot da se to sme! Izvajajte to v takšni meri, kot jo bo določila vaša želja, da bi mu pripravili še kakšno zadovoljstvo ali končno, da bi nadaljevali s svojimi zadovoljstvi.

Medtem ko ustvarjate, imenujete, in vaše bitje naenkrat začuti potrebo po ustvarjanju. Njegov čas, čas bitja, ki ste ga ustvarili, vam je sedaj jasen; v primerjavi z vašim časom je ničev, ubog in žalosten. Kljub vsemu pa Ono, za sedaj ga imenujemo tako, Ono grabi, jemlje, kar more. In glej: čuti meje, preko katerih ne more, vendar bi hotelo tudi to. Kako da ne?! Na misel mu je prišla beseda, gospoda poznavalci in ljubitelji, in sedaj jo želi KORISTNO uporabiti. Vendar glej, zla sreča, preostalo mu je le, da jo PRAVILNO uporabi, čeprav to ne izključuje tistega iz prve želje, in čeprav se ti dve stvari na določen način in v nekaterih primerih tudi pokrivata.

In sedaj: Ono piše, trudi se in trudi pri svojem poskusu, da bi pravilno uporabilo vsako svojo besedo in ustvarja knjigo, približno tako, kot je tale. Začelo je z besedo začetka, vendar nikoli ne ve, s katero besedo bo končalo. In ali vas gane to, da je na začetku njegove življenjske zgodbe postavljena obupna želja, da bi vas spoznalo, da bi se vas kot svojega stvarnika, prav Stvarnika, dotaknilo, ves njegov trud pa seže le do besede, ki je bila v začetku, ki ste se je slučajno domislili.

* * *

Želite naprej? No, torej!

Pred tem pa, pokazala se je priložnost, obdana s pozornostjo, ki bi si jo živo bitje lahko le želelo, da vam predstavim neko svoje nedavno

prepričanje, ki se verjetno ne bo upiralo grobostim, ki nas kdaj pa kdaj kitijo. Vi sanjate o življenju, jaz o smrti in kljub temu ne boste imeli pravice odrekati mi prednosti in tu sem pravzaprav samo zato, da bi mi to uspelo dokazati. Najprej pa — odrekam se vsemu, po čemer bi si lahko bili enaki, vendar pazite! ne presojam, ampak sprejemam vlogo, ki mi je usojena s strani tistih, ki presojajo, a ne sprejemajo tega, kar jim je enako usojeno po zakonih tistega, na katerega strani stoji večnost. Vaš sen na primer se je prikradel v resničnost vašega obstoja in teh dveh stvari ne boste nikoli spravili. Moj obstoj pa, če sem to v začetku želel ali ne, se je prikradel v moj sen in to nas loči. Na kratko, hotel sem reči, čeprav bi me zaradi tega imeli za še tako preprostega, da je stvarnost realnega zemeljskega sveta kljub vsemu na vaši strani, da je med nami razkol in prepad, v katerega se zrušijo najprej vsi miki telesnosti. Kajti, ali je to potrebno reči, onedavna — čeprav živimo v istem svetu — jaz svojega fizičnega obstoja ne morem z ničemer več dokazati. Dejanje, ki poteka, je dejanje maščevanja nad zavestjo, ki je moje roke, vse moje ude, trebuh in prekrasne prste, kot otrok, ki prečrta in uniči napačno črko, spremenila v nemo digresijo mojega duha. Naenkrat, in nisem mar to najmanj želel, se je izkazalo, da sem plod nekakšne idiotske domišljije. In gospoda, ves svet z vami vred je tu, da bi oporekal vsemu, kar je mojega, vsemu razen eni stvari — da nisem isto kot vi. No, med vami spoznavam tudi take, ki delijo mojo usodo; naš duhovni oče v podobi idiotske domišljije — je kljub vsemu poskrbel za to, da ne bi bili prikrajšani za trpljenje, in po tem smo vam podobni — trpimo, čeprav drugače, s to razliko, da se naše trpljenje posmehuje samemu sebi. Sedaj pa nadaljujmo tam, kjer smo ostali.

In glej... Beseda, ki ste se je najprej domislili, ne pripada nobenemu tujemu jeziku! Pripada vašemu materinemu jeziku. In tu vse skupaj vendarle izgleda nekoliko drugače. Vsaka beseda vašega materinega jezika bi morala biti bližja, razlika med pomenom, ki ga ima v vaši zavesti, in pomenom v katerem koli slovarju vašega jezika — je manjša. Tudi časa ste porabili manj in niti tisti žarek zavesti se nikakor noče odtrgati in zablesteti. Vse kar ste dosegli, je še vedno v vas zunaj zavesti. Napravite praktičen preizkus, vzemite blato, zamesite prah in vse ostalo, kar vam je potrebno in — pred vami bo zagagala goska kot v Vukovaru, zbežale podgane kot v Diderotovem FATALISTU JACQUESU IN NJEGOVEM GOSPODARJU, zamukalo govedo, prhnila prestrašena ptica — z eno besedo, vse zrelo za pastoralo, ali pa bo švignila mimo morskaja jegulja, ki jo boste imeli za kačo, in to je opomin, da niste ravnali z vso natančnostjo. Pa naj že bo kakor koli, sedaj ste v kraljestvu živalskih bitij, bitij brez kančka zavesti, pa kljub temu ŽIVIH BITIJ. Niste se izmaknili nevarnosti, ki je na vas prežala, dokler ste delali. No, tudi napaka naj dobi svoj blagoslov — naj bodo ta ljubka bitja! — vendar za naprej pazite:

vsaka beseda vašega materinega jezika, gospoda poznavalci in ljubitelji, vsebuje mnogo skritih pomenov, takšnih, ki jih ne morete najti niti v lastni glavi niti v priročnikih. Takšni pomeni so shranjeni v trdno navitem klobčiču vašega sveta. Vaš namen bi moral biti bolj dalekosežen, apetiti vašega duha strašnejši, želja po znanju in radovednost bolj okrutna. Za takšnimi napori se skriva klica življenja gospodarja vsega smrtnega na Zemlji.

Sedaj zavržimo vse, kar smo uporabljali med ustvarjanjem. Umijmo si roke! Naj bo pred nami samo plod našega ustvarjanja. Sedaj naj nam življenje odmotava svoj smisel, razkriva svoje zakonitosti, čeprav se razlikujejo od naših predstav. Odrecimo se, mar ni že skrajni čas, tistemu, pri čemer vsi delajo napake. Tega sveta se ne da stlačiti v nikakršne meje, ki jih poznamo; zavržimo svoje medle zahteve. Prepustimo ga širjenju in naj zadobiva razsežnosti, večje in širše, na način, določen z zahtevami in logiko njegovega obstoja.

Nocoj se zadržimo pri vložnem trudu; mnogi ustvarjalci pri tem delajo napake. Vzemimo, da gre za mnoge pisce. Mnogi med njimi prezirajo trud, ki ga je nujno potrebno vložiti v ustvarjalni postopek, in raje posežejo po klišejih in po tistem, kar je bilo ustvarjeno že prej, in to s slastjo večjo od tiste, ki spremlja blagodejno potrebo po lastnem ustvarjanju. Motijo pa se še v nečem — svet zapirajo v okvire svojih predstav in njihova nečimrnost pri tem razkošno uživa. Spreglejmo takšen duh in tisto, v čemer bo našel svoj užitek. Dopustimo, da nam bodo bližji ti, katerih duh poseduje moč, da poleg tega, da PRAVILNO uporabijo vsako besedo, vsako uporabijo tudi KORISTNO. Ti torej, ki so vse podredili namenu, da odmotajo trdni klobčič sveta, ali nam niso bližje ti. No da, kakšno korist neki imamo od tega opravila? Živa bitja, ki so ustvarjena, so kljub vsemu ustvarjena iz blata, prahu, vode in kdo ve česa še, če izvzamemo tisti božanski žarek zavesti. In dovolj je reči samo blato, prah, voda, nič... Če jih še tako lepo okrasimo — ORLOVSKI NOS, LASJE PLAVI, ČRNI, SVETLI, OČI MOTNE KOT TOLMUNI, KOŠČENA LICA, OZEK PAS, MRŠAVI, RUMENIH ZOB, KLAPOUHI, ŠIROKI V BOKIH, REJENI, ŽILAVI, KILAVI, POSTAVNI, OPAZNI, DROBNI IN NEUGLEDNI, ONEMOGLI, MOČNIH PESTI, MAJHNIH STOPAL, TRDIH ŠČETIN — vseeno, zaman! Toda če rečemo: »Verjel je, da ima vsaka stvar na svetu svojo neizpremenljivo težo v celotni ureditvi stvari. Gojil je iluzijo, da je mogoče težo vsake stvari izmeriti s pomočjo neke ustreznere-cene, ki je kot ustreznere cena po načelu est modus in rebus pravzaprav nespremenljiva, vendar je, če vzamemo katero koli dano stvar, to ravnotežje porušeno...« — smo vložili vsaj nekaj napora v to, da bi se trdno naviti klobčič odmotal, svojega junaka smo poskušali preveriti v svetu, ki se razlikuje od naših predstav, v svetu, ki se je spopadel z njegovimi predstavami. Poklonili smo se torej njegovemu življenju, njegovemu žarku zavesti in ne blatu, prahu in vodi.

* * *

Sedaj pa pojdite naprej.

Na misel vam prihaja mnogo besed. Doumeli ste — vaše življenje se odvija skozi besede, vaša zavest so besede — to vas loči od bitij brez zavesti. Ves čas uporabljate leksikone in mnogo knjig — preverjate, ali ustvarjate, ustvarjate. Pri tem zadržujete samo to, kar je znak vašega neponovljivega duha, drugače sploh ne bi posegali po tolikih knjigah. Samo da določite, da se zaveste tudi tistega, kar se vas do sedaj ni kaj preveč tikalo. In besede vam prihajajo na misel po nekem drugačnem vrstnem redu. Pravzaprav ne spoštujejo nikakršnega obstoječega reda. Zavrgli ste abecedo in abecedni red leksikonov. Nobeden od veljavnih dogovorov vam ne pomaga, nasprotno, povzročajo vam težave, zato ste jih zavrgli ali se trudite, da bi jih. Sedaj manjka neki novi red, red vaše zavesti, vaš red, ki ga boste morali, preden okosteni kot leksikon, nekoč prav tako zavreči. Bežite pred številnimi okviri, v katere se želi zapreti svet, ki ga ustvarjate, ohranite spodobno mero kaosa.

Naslednji korak pri uresničevanju vašega namena je, da zavržete večji del knjig, ki ste jih do tedaj skrbno zbirali, jih iskali, hranili, brisali prah z njih, jih prelistavali, pihali vanje, jih grelji pod blazino in v nedrih. Ne uničujte jih, to nikakor, poklanjajte jih tistim, ki se bodo vaših zavrženih knjig razveselili. Kaos vašega sveta se počasi plemeniti z občasnimi žrtvovanji, darujete žrtvico-žgalno daritev, to je vaša največja življenjska zmaga; brez sile nasilja vam je uspelo ukrotiti vaš kaotični svet, darovali ste ga smiselno, vendar pazite! — lahko bi se vam zgodilo kaj nenadnega, kaj, česar niste pričakovali, lahko bi umrli od zadovoljstva, najmanj, kar se vam lahko zgodi, pa je — da izgubite fizične lastnosti. Pazite, tolažilno je to, da življenje, vaše življenje na Zemlji, ne spoštuje načela končnega zadovoljstva, kajti če bi bilo tako, vas sploh ne bi bilo. Pokukali bi na svetlo, se zadovoljili s tem in spet zdrsnili v svoj brlogec neobstoja. In tako vsaka stvar. Poleg zadovoljstva je treba iti do konca, če konec sploh obstaja in če je ustvarjalna sposobnost sploh izčrpljiva in končna.

* * *

Nadaljevali boste.

Odpirajo se vam številne možnosti. Ugotavljate, da so mnoge izmed njih slepe takoj tukaj, za vogalom, slepe ulice, tu nekje se mnoge od njih končajo in vračate se nekaj korakov nazaj in nadaljujete; ena od poti se ne bo nikoli zaprla. Če vam je žal zaradi stranpoti — ste pozabili, da vam je neprenehna vaja več kot potrebna. Vsaka od zaprtih možnosti je vaša neizogibna vaja na poti, ki se nikoli ne bo zaprla. Izkušnje vseh svojih vaj vnašajte v polje svoje zavesti, v svoje življenje, vendar pazljivo, da ne bi katero od njih preveč poudarili, ker vam je žal, da se je zaprla, ko tega niste pričakovali. Vsaka vaja je

pravzaprav kratkotrajen žarek nekega obstoja, nekega življenja, ki ste ga ustvarili. In nadaljevali boste kljub žrtvovanju precejšnje količine vloženega truda.

Pred vami je dolga pot in že ste odrinili. Mnoge besede so vam prihajale na misel, nekatere enkrat in nikoli več, nekatere po tisoč in tisočkrat. In zadovoljni ste bili s tistim, kar ste bili ustvarili. Ves svet in vsi ti ljudje so vrveli in se razmnoževali pod bliski vaših plodnih namer. Počasi ste pričeli pozabljati tisto prekrasno, tisto najlepšo besedo, ki ste se je prve domislili, ko vam je postalo jasno, kaj pravzaprav hočete.

Prvo bitje, ki ste ga ustvarili, vam je gradilo svetišča, prinašalo darove, prosilo, se ravnalo po vaših zapovedih in še vse kaj drugega. Kadar koli ste se domislili besede, iz katere ste ga že davno tega naredili, njegov duh, ste spreminjali njegovo usodo, ga ženili in ponovno poročali, jo prikrojili in podaljševali. In naenkrat ste ves svoj navdih porabili pri tej besedi, okostenela je in zavzela trajno mesto v leksikonu vaše zavesti. In to ubogo bitje je nekoč leglo v grob, z nagrobnim kamnom nad glavo, na katerem je za vedno ostala zapisana njegova beseda, črke njegovega siromaštva. Pri poslednjem dihu, poslavljajoč se od sveta, pozdravljajoč življenje, ko se je vezala njegova usoda, tako kot je vezana tale knjiga, je svoj zadnji pogled namenilo vam. Vi pa ste bili zaposleni z novim in novim ustvarjanjem, oddaljeni na svoji dolgi poti. In njegove oči so videle samo, kako ugaša ena izmed zvezd, kako je v polju vaše zavesti ugasnil žarek njegove duše.

No, in tudi vašega je treba pripeljati do konca.

Vaša zavest in naša duša, VI Z ORLOVSKIM NOSOM, Z OKROGLIMI LICI IN POLNIMI USTNICAMI, ŽIMASTIH RJAVIH LAS IN VELIKIH DLANI, ZGRBLJENI V RAMENIH, VENDAR ŠE VEDNO MOČNI IN ŽIVAHNI, vaš račun se zaključuje. Prezirate vse, kar je plod vašega truda, da bi koristno in pravilno uporabljali besede, prezirate ves ta dim sveta, prepreden s smisli brezštevilnih možnosti in kombinacij, kajti vaša volja pojema, želje in namere pojenjujejo. Poskušate zajeti zraka, poskušate premakniti svoje ude, nekoč ustvarjene iz blata, prahu, vode in kdo ve česa še, vendar zaman, zaman. Ugaša beseda, skozi katero je bila rojena vaša duša. Sčasoma je razlika med pomenom vaše besede v nekem daljnem priročniku in pomenom, ki ji ga je pripisoval duh vašega Stvarnika, izginila. In zdaj ste gomila, poleti porasla z bujno travo in s kakšno cvetlico na krasni paradni odeji, s kamnom pri vzglavju, na katerem je vaša davno zapisano besedo prerasel mah. In kaj? Za vas ni več prostora v knjigi, ki čuti gnus do mrtvih besed, v knjigi, kot je ta, ki tukaj, pred vašimi prelepimi očmi poskuša oživiti nekaj besed, zbrati rod izpeljan iz besede TRPLJENJE, prve, ki se je je domislil naš Stvarnik.

In sedaj — jaz? Rekel sem, da moje dekle sedaj spi v vati spominov na zelo prijetno vzdušje kotička, kjer sva preživela svoja najlepša leta, v snu o hiši s podstrešjem in lekarnico v pritličju. V začetku nisva imela ničesar in iz dobrodejnega dolgočasja sva ustvarila vse. Najprej sva ustvarila duše, ki so se lahko vsemu odrekle, tako da sva tisoč in tisočkrat vedno znova začenjala. Izgubil se je vsakršen jasen znak najinega obstoja, ker merilo stvarnosti okrog naju nisva bila midva, ampak je bila ona merilo najinih življenj. In vse sva spremenila v sanje, v katerih je bilo vse in izven katerih ni bilo nič. In kje sva sedaj moje dekle in jaz — recite, gospoda poznavalci in ljubitelji — kje? Pod katero zastavo in pod katero zvezdo.

Gospodar srca VIII

Dolgo brskam po starih stvareh v hiši. Pred odhodom je mati pripravila vse, kar naj bi pričakalo nepričakovanega gosta, ki bi prišel med njeno odsotnostjo — na mizi ležita skleda in pladenj na čistem prtu; potem kozarci, vsi zloženi na enem mestu, zraven; steklenica vina in prgišče orehov v leseni škatli; in sol in sladkor in čaji in kava — vse na svojem mestu, na dosegu roke. Red, ki ga puščamo za sabo, zagotavlja našo gotovost med odsotnostjo. Če se kdaj vrnemo, nas čistoča, ki nas pričaka, osvobaja neprijetnosti, ki so se medtem zgodile. Če pa kdo nenadoma vstopi, mu bo tudi laže čakati na vrnitev odsotnega, hitro se bo udomačil in kmalu brez prevelikega truda vnesel nek svoj red in pognal korenine svojega prebivanja.

Odpiram omaro, predale, nočne omarice, garderobno omaro na hodniku — ves čas sem prepričan, da iščem nekaj skritega — in takoj doumem, da vse te stvari kljub urejenosti, kljub redu, ki vlada med njimi, skrivajo napovedi, skrivajo znake bližnjega padca, bližnjega razpada sveta. Srce, katerega notranjost so, jih ne bo več dolgo sposobno držati tako skupaj. Sedaj, ko je konec znan, je jasno, kako so se stvari razvrščale — vsaka na podlagi notranje pripadnosti enemu od sestavnih delov zemeljskega življenja.

Zamudil sem, ponavljam, prišel sem prepozno, da bi vse to razumel.

Ponoči, spet v polsnu, vidim neznanega človeka, kako z lopato rije, kako poskuša in ugiba, na katerem mestu je bil raztresen prah nekega sveta. Iz odprtine, ki se je kmalu razprla kot usta opernega pevca, ki vadi, se namesto glasu in odstavkov libreta slišijo oddaljeni zvoki orkestra, ki prav tako vadi na svojih instrumentih, toda čisto na drugem mestu, v neubranosti.

Jutro je — vse nastopi ob istem času, vendar zavetja doma prav nič ne vznemirja. Dvorišče se blešči, čeprav je šele zgodnje jutro. Moč svetlobe se je zajedla v stvari, načela je njihovo notranjost kot kakšna

premočna kislina in jih kaže v drugih oblikah. Mogoče je to premor, pomislim, nekakšen prelomen čas.

Dan se že da slutiti, podgana se spušča po zidu zahodne hiše, kjer je nekoč stanoval Radul s svojimi hčerami. Ko podgana pobegne, se pogled ustavi na odprtem oknu. Starec, neki starec v sobi, že davno zbujen, navija belo nit na prazen lesen motek in nit sukanca, ki je ni videti, ampak se jo da slutiti iz logike gibov, šelesti pod njegovimi prsti. Delavci so se že oddaljili po ulici, sedaj je čas, ko prestopajo vhodna vrata in se izgublajo v halah, polnih aluminija in pocinkane pločevine. Dvorišče se je umirilo in že se jata golobov spušča na nevidne drobtinice, posute po osrednji ravnici. Tudi sraka se spusti na tla in vrešči. Kaj lahko sraka s svojim vreščanjem spremeni v harmoniji, s katero se začenja današnje jutro.

Sele v eni naslednjih ur na ulici, na tej isti Mladinski ulici, nekaj zažvenketa in žvenket se približuje. Mimo pride deček, ki brca prazno konzervo, katere notranji obod je podoben žagi. Deček bo nepazljivo brcnil in si ranil nogo. Toda ne — našel je skriti kot spodaj ob zunanji strani zraven bezgovega debla, si odpel hlačice — enako kot to od nekdanj počno potniki in vozniki nočnih avtobusov — in se polulal v konzervo. Potem je vzel malo zaleta, dva koraka, in z energično brco izstrelil konzervo s tekočino kot bombo.

Isto jutro — vidim ga v nekem drugem času, z drugim občutkom — je primerno za dela, kmetje so odšli na polja. Nekoliko moram misliti tudi na to, to me pomirja. Iz daljave prihajajo klici, oddaljen in pridrušen zvok strojev. Neopazno se je začel čas del, ti in jaz, miško, se nič — slišim materin glas, nič, toda kaj naj bi. Iz dimnika tovarne sladkorja — tudi to vidim v spominu (drugi kraji, drug čas) — v daljavi se v nebo vali črn dim. Topel dim iz tovarne sladkorja; vse, kar bi lahko bilo kaj vredno — ostaja, vendar vali težak črn dim. Popoldne bomo jedli čokolado, sladkali čaj, za trenutek se bomo prepustili ugodju, zato vnaprej pozabljam tisti črni dim. To poletje (katero pa je?) bo tudi Alka, čistilka v občinski zgradbi, gotovo spočela. Poglej Alko, vse bi dala, da bi lahko spočela, želi si to, vendar se ji želja ne izpolni. Pričakujem začetek skrivnostnega in razdiralnega vala dni in to, da se dvorišče napolni z vzkliki, da starec z okna vrže brezvoljen pogled, s katerim v loku obide Alko in se vrne k motkom in niti, ki jo navija. Tam kjer se končuje polje — to vidim na neki stari sliki — vlak zapušča ravnico in izginja v žrelo predora. Čakam, kdaj se bo — v tej notranji pokrajini — pojavil na drugi strani. In brezbrizen sem, brezbrizen, le jaz v tem času ne vem za obveznosti in tegobe so mi tuje. Vsemu navkljub sledim poti rac v zraku, medtem ko nekdo doli — ravnam se po višini občutenja — vešče meče trnek v reko. Dvoriščna vrata zaškripajo, nekdo je vstopil. Po zvoku pokrova poštnega nabiralnika ugotavljam identiteto tistega, ki je vstopil. Mogoče kakšen telegram, večina jih pride prepozno. Poštar se

oddaljuje in od mene prodre žalosten glasek nekega dečka: »Za nas ni nič!« Pritegnil je moj pogled, opazim, da deček smrka in si z jezikom oblizuje ustnico. Dim iz stebrov v daljavi — kot zveza med notranjimi in zunanji slikami — se pomika mimo nas in se spušča vse niže. Vlak se je — prepričan sem — že prikazal na drugi strani, potem ko je pospešil pri izhodu iz predora. Moj bog, kje so slike mojega otroštva, kam so založeni vsi ti čudeži, kakšno in kolikšno breme jih teži?!

V občutljiva čutila se je sedaj naselil nov zvok. Zvon je zazvonil in še vedno doni. Na sliki, ki se je pravkar pokazala — izčrpanost od noči je spodbudna — se manjša skupina ljudi vzpenja proti pokopališču. Tisto kar vidim od tu, je podobno vsakemu drugemu pogrebu, vendar ni — za pogrebe je prezgodaj. Sprevod z mrtvim — mislim, da je tako — je krenil iz nekega sna, sna, v katerem se prav zdajle utrinjajo sveče in prezračuje težki vonj, sprevod pa hiti, da bi se vzpel na hrib neke budnosti. In kdo je sploh to? Kdo je zapustil udobje ob najslabšem času in se za vse čase znebil zemeljskih opravkov? Ali brenčanje čebel, prisotno samo v tej pokrajini, v tej sliki s pokojnikom, karkoli spremeni; ali s takšnim časom in zrakom prihaja kaj ugodnega za umiranje. Vrvica se pričinja odmotavati — val ljudi odhaja mimo tovarniških vrat, črna nit dima nad streho tovarne sladkorja se tanjša, vase jo sesa visoki steber dimnika, deček priteče na dvorišče in razžene jato golobov, oddaljeni zvoki strojev vse bolj pojenjujejo, mimo prihajajo ženske s polnimi torbami. Na temnih ploščicah čokolade, kot hrbet ogledala, se poznajo odtisi naših prstnih blazinic, ki jih je ogrela skodelica popoldanskega čaja. Popoldne se začne naše vsakdanje ugodje in mi se mu predajamo. Mi? Kdo to? Kdo se predaja . . .

Kakšno stvar tudi zapišem — zakaj naj bi to skrival — vendar so to samo zaznamki slik, ki hitro prihajajo in še hitreje izginjajo, napovedujoč prelomni čas. Ko bo ta prelomni čas nastopil, bo zajel smisel vseh teh zabeležk, vse te čase in jim dal razumen tok.

Gledam skozi okno v nek drug dan, v dan, ki že vstopa v mojo beležko. In ni tiste svetlobe — pogled, padle so prve kapljice. O bog, dež, očiščenje . . . Poskušam določiti, ali dež pada, prši ali rosi, kaplja. Vedno je težko določiti, kaj je predstava o določeni stvari ali pojavi, in kaj natančno je ta stvar ali pojav. Opiram se na psihologijo infantilnosti — ta je vedno brez odvečnih bremen in balasta. Prihajam do spoznanja, da dež . . . Kaj? Dež — kaj? Ne znam tega izraziti, tega preprostega pojava. Vem — zato ker je z njim povezana moja trenutna spokojnost, prišel je iz noči, najavljen s svetlobo jutra in osvežil dan, jaz pa na tolikšno spremembo nisem pripravljen. To je. Uvajam nov detajl — žleb. To je resonator celotnega zvočnega načrta tega pejzaža, nabitega z otožnostjo in samoto. In zakaj potemtakem pišem? Vključil sem Alko — ni mi popolnoma jasno, zakaj sem jo vključil, samo da je nekdo tu zraven v tem času. In še priklanjam se njeni želji,

da bi spočela. Uvedel sem — še za časa snega v S., te zime — tudi tetko Anjo, z njo je povezan del mojega otroštva pa tudi delček mladosti. Pripada mojemu otroštvu, vključil sem jo na pravem mestu in ob pravem času, kot bi rekli tisti, ki ne vedo, ne kaj je kraj ne kaj je čas. Poskušam se zbrati — počakaj — vključil sem... ah, ta starševska zgodba je že znana... In leta v internatu, pa potem... Vse se je končalo natanko tu, kjer bom sedajle postavil piko, potem ko bom rekel, da se nikoli ni končalo.

Pred oči stopa figurica Indijanca, vlita iz plastike — igračka tistega dečka. Indijanec z dvema peresoma na glavi, v napol čepečem položaju, z napetim lokom v roki, levi ali desni? — to lahko določim, če figurico obrnem, sebe pa preslepim in se poigram z lastnim razpoloženjem, če rečem, da je lok v desni ali levi roki. Zaradi velikosti figurice — tanke niti puščice niso mogli odleti, tako mi je bilo prepuščeno, da si jo predstavljam in jo kot nesporno dejstvo uskladim s celoto, z dinamiko celote. Če o tej figurici vnaprej ne bi vedel prav nič in če bi se pionirsko lotil razvozlavanja njenega smisla — bi končni rezultat izgledal precej drugače. Vendar je svet že zaključen — mnoge stvari ne obstajajo zunaj mojih predhodnih predstav. Če začnem pri nekem dejstvu in pri tem upoštevam vse, kar sodi zraven, namesto neobstoječega ustvarjam obstoječi svet. Po neobstoječi puščici v Indijančevih rokah vem tudi, kateremu plemenu pripada rdečkoži vojščak in v kateri akciji sodeluje, že sem ga postavil v eno od pravljič o Divjem zahodu. In popolnoma nejasno je, kaj je predstava o neki stvari in kaj je ta stvar v resnici. Nemogoče se je znebiti manekenov, zato jih je potrebno stlačiti v celoto stvari. Kovanec iz Mehike, vreden dva pezosa; na steni grafika s posvetilom »dragemu prijatelju iz vojske« znanega slikarja M. Kizura (sedaj sem v svoji sobi v nadstropju); tuja potna torba v sobi na tleh; prazna steklenička francoskega parfuma; ovitek stare Dedičeve plošče; prt z narodno vezenino; cilindrična ključavnica znamke — samo trenutek! — znamke »Elzet« — vse to so dejstva prostora, vse absurdni manekeni resničnih stvari.

Uvajam papir, uvajam pero, pisalni stroj, pripovedno tradicijo — brez uspeha, koraka z resničnostjo, koraka z nekonvencionalno umetnostjo ne morem ujeti. Žrtvujem se — položim vse — vendar žrtve ne prevzema, če se same sebe zaveda in je pomirjena, ne razjeda in ne zastruplja obup. Še naprej dež, še naprej — potreba, da z dolžino nekega vzporednega trenutka opišem vse te smrti; še naprej — plastična figurica z lokom in puščico, še naprej — prastari razpored istih stvari, istih življenj, istih pomenov, istih starih sporočil, pritajena glasba Kaosa. Pločevina žleba (ali okna), ob katero udarjajo kaplje dežja, ki ustvarjajo zvočno podlago, je samo odvečen detajl. Kljub temu sem zadovoljen — noč je minila, dan zaobljube je, dan odmora.

Sedim, prelomni čas pa se oddaljuje. In zakaj ne bi odkril še tega, zakaj si ne bi vbil v glavo še tega dejstva — ne morem se umiriti! Vedno ostanem trenutek manj!

Na vsak dogovorjen rok, v vsakem dogovorjenem terminu — je ožina — in jaz odgovarjam z minuto prej, z dnevom prej. Brazgotina na čelu na primer — hotel sem shoditi dan prej, in vse ostale ureznine in brazgotine — pravočasno sem se hotel spraviti s svetom. Tudi v bančnih knjigah, če manjka dinar — so računi neuporabni, dan manj v mojem življenju — pa je dan izgubljenega časa in dan zavesti o izgubi. Ne — vsi moji koledarji so v redu, samo jaz nisem usklajen z njimi, srce ni umerjeno zanje in, kakor da je to že pravilo, vedno vnaprej prečrtam naslednji dan. In tako dan odvzet prihodnosti ohranja nezaupanje do celote. Ta odvzeti dan bi lahko bil Judova izdaja ali obratno; in težko je reči, kaj je starejše, kajti razlika je umeščena med vzhajanje in zahajanje sonca.

Vsako novo leto se je zame začelo dan poprej — »Vse zamuja,« si govoril, oče — tudi novo tisočletje se bo začelo in jaz sem že vnaprej pripravljen na to kolosalno vzvišenost in izgleda, da so mi prihranjene prelomne in usodne ure, kajti tudi vsaka moja pomembna in usodna sprememba, ki zamuja en dan — zamuja za celo človeško življenje.

Tudi ta dan se je zgodil dan prej samo zato, ker ob svojem pravnem času ne bi nič pomenil in se ne bi imel na kaj nanašati. Tudi ta knjiga o gospodarju srca je bila začeta in bo končana dan prej in bo dan prej podarjena prijateljem in dan prej natisnjena z napakami in dan prej bo koprnela po bralcu in dan prej bo ta prišel in dan prej bo izrekel svojo sodbo in dan prej napovedal njeno usodo in ji skrajšal življenje za en dan.

Bil sem tudi pri Topiću v Mostarju in kraljevsko sva se zabavala in nikoli se nisva imela bolje in dojel sem, da vse skupaj en dan zamuja in neprijetno mi je bilo reči, da je tudi budilka zazvonila danes zjutraj ob šestih, morala pa bi šele jutri ob istem času. Bil sem tudi na Prenju (s Pepe) in na Prokletjih in vse to ni nič, ker me je tiščal en sam dan. In potrnost je hrepenela po Triglavu in bil sem na Triglavu — in vse trpljenje zbito v en sam samcat dan.

Tudi k vojakom so me poslali en dan prej in dan prej sem se vrnil in dan prej so se začeli moji neprijetni spomini in vsaka vojna se bo zame začela dan prej in dan prej bo podpisan vsak mir in dan prej sem bral vse knjige in dan prej gledal vse filme in vse doživel že dan prej.

Že sem prepričan, da je čas zlato — tako so rekli — in če bi ga vnaprej porabil in bi vsaj za en dan zadostovalo, da me prikrajša za vse, kar se kupuje z denarjem, bi vse, kar je kupljeno, vsaj dan prej postalo neuporabno in bi bilo dan prej vrženo na smetišče in bi nad

odlagališči smeti že davno napočil dan, popoln dan, dan boljši od drugih.

Če bi imel brata dvojčka, bi bil tudi tu en dan usoden, bil bi dan starejši in dan dlje bi mučil svojo mater — oh, uboga mamica! — in dan prej bi posesal mleko svojega brata, če bi moja mati spočela samo dan prej, in če bi moj oče samo dan prej dojel, kaj pomeni dan prej.

Samo na morju, v Novem, s pogledom na Zeleniko in nekdanji penzion, ki je bil porušen med potresom devetinsedemdesetega, ostajam dan dlje in to samo zato, ker sem prišel dan prej in samo dan prej ugotovil, kaj pomeni dan dlje in tako dojameš, da bi se moral vrniti dan prej in ta dan dlje se spremeni v muko tisočih dni prej.

Dan dlje — sem ugotovil, odrešen vseh mor in muk prejšnjega in usodnega dne — sem ugotovil, pomeni celo življenje in življenje je dan dlje odložena ničnost in ničnost je prejšnji dan in tako sedim cele noči med tema dvema dnevoma, neprespan in žejen, pijem in kadim in se zastrupljam in ne spim in življenje izgubljam dan prej, kajti če ne more dan kasneje — naj pride vsaj dan prej.

In ko ta dan, dan prej, zaključi tudi moje račune in ko izgine dan, osvobojen in očiščen dan posedovanja in osvoboditve, in ko se noč pomakne za dan naprej, in ko ničnost zaključi vse račune, in ko se spravita dan kasneje in dan prej, bo za ves dan prej upanja v rešitev in v dan posedovanja in osvoboditve in se bo tudi noč pomaknila za dan naprej in ničnost bo zaključila račune. In smisla ne bo več in to odkritje mi ne bo nič pomenilo in tega dejstva ne bo nihče več potreboval in v tem trenutku bo vse spravljeno in ta trenutek je okno vseh časov: ni preteklega in ni niti prihodnjega.

* * *

Vsak dan, pa čeprav samo za trenutek, oživijo mrtve slike. Naj bo kateri koli čas — slike prihajajo. Kje je življenje? Kje je njihovo ozadje? Zadrhtim ob misli — prihajajo neizprosno. Vrata so zaklenjena, vendar bodo prišle in na že privajen način mi bodo odvzele dušo, ta edini razpoznavni znak v naši zvezi. Previdno — da se od zunaj ne opazi — mrtve slike pokukajo na skrivno mesto. Mesto je skrivno samo za nas, za druge je to zgolj navadna vsakdanjost; poštarji na primer sem polagajo pisma, če jih je kaj, ali pa je to prostor za vazo za rože, otroci od zunaj mečejo travne bilke, tukaj na primer hitijo na svetlo mušice, toda za moje mrtve obiskovalce je to skrivno mesto. In vem, česa se je treba bati, vem, na kakšen način je treba drhteti v pričakovanju, da pridejo po delček duše. Duša je brezkončna — v to smo prepričani, vendar jo bodo skozi skrivno mesto in skozi skrivno razdajanje nekoč, zelo kmalu, izčrpali. Mrtvi obiskovalci bodo prišli, dvignili bodo pokrov skrivnega mesta, se ozrli okrog sebe, se zavarovali pred nezaželenim in iztrgali malo duše za množenje do

banalnosti. Nekdo je dejal, da v primerjavi s človekom, ki razpolaga z edino resnico, hudič izgleda precej borno; to sem jaz, na primer. Moja resnica je moje življenje zunaj resnice; in ali nisem slabši od hudiča!

Opolnoči se na primer pohujšujem, ker petelini ne pojejo, kajti tedaj opravljajo svoje delo mrtvi obiskovalci. Ko tretjič zapojejo petelini — priznam: moja resnica je življenje zunaj resnice. Spremljajo me, kamor koli grem, kot agenti že davnega izgnanstva. Normalni ljudje ob tej uri spijo ali obirajo jabolka, jaz pa se sprašujem, koliko je ura in ali bodo sedaj... kdaj bodo. Eh, ne trepetaj, ne trepetaj — rečem — to je jutro, začetek dneva zaobljube. Red stvari, ki ga ljudje puščajo za seboj ob odhodu, tistim drugim pomaga, da se znajdejo in da jim niti lasten začetek niti črne novice niso prehudo breme, nepričakovanemu gostu pa...

* * *

»Izvolite... Izvolite, sedite... semle na stol« — sem zmedeno dejal, ko je nenadoma vstopil neznan človek; menda ni prišel kar brez vzroka.

To je človek, ki je uredil vse v zvezi z grobom, pogrebom in vse ostalo, ne da bi se me pri čemer koli dotaknil, niti opazil ni moje prisotnosti, kot da so vsi ti opravki njegova, zgolj njegova obveznost.

Najprej sem, potem ko sem zavrgel prepričanje o utemeljenosti prihoda pomislil, da se je — prejšnje dni prepogosto prisoten — nankrat kot posledica utrujenosti in neprespanosti začel množiti okrog mene. Toda ko je — medtem ko je sedal — premaknil vogal mize in je posoda na njej zažvenketala, sem si oddahnil: ni privid — starec je resničen.

Pomolčal je in poškilil za trenutek, nato pa mirno vprašal: »Kako ste?«

Sedaj bo — sem si mislil — zinil ceno, ki naj bi jo plačal za vse, kar je naredil; tuhtal sem, da takšni običaji niso v navadi, ali pa — kaj vem, ničesar več v zvezi s temi protokoli se nisem mogel spomniti.

Pospravil sem papir, svinčnik in neko knjigo z mize in s pogledom je spremljal vse to, kot da počnem nekaj nepotrebnega, da otežujem skupno dolžnost.

»Sedite, sedite« — je dejal — »ne bom vas dolgo, samo da...«

Prekinil sem ga in mu ponudil, naj kaj popije, vino ali kavo, vendar je odklonil, »ne bom vas dolgo vznemirjal«; dodal je tudi nekaj v zvezi s pijačo — »bilo je, pa je minilo, hvala bogu, od tedaj nič več, niti kave«.

S čim naj vas torej spodbudim, s čim naj spodbodem razlog vašega prihoda — sem si mislil. Tudi če ga boste hoteli, denarja nimam, ne morem plačati, za nekaj časa lahko obljubim in tako naprej — sem ponavljal nagle misli.

S počasnim pogledom je krožil okrog sebe, najprej si je ogledal mizo, potem svetilko nad njo, zavese, okvir s fotografijami, omaro, zaboj za kurivo, štedilnik, uro na steni, leno si je ogledoval stvari in ... »Naživela se je, bogami« — je izustil — »lahko pa bi še. Lahko je, kolikor se je dalo. To določa Alah. Gledam, kako je vse ostalo pospravljeno. Vse! Poglej mizo! Srce, kaj?« — pogled je dvignil k meni.

»Vi ste?!...« — malo sem se zmedel; mislil sem, da je že zdavnaj odšel s tega sveta in kot ironija se mi je zopet povrnila misel, da je prived.

»Pelkić, da. Čoko! Vi ste Miško, kajne, vrstnik mojega Radiše. Vem, a kaj se hoče... leta.«

»Muša!« — sem skoraj kriknil in prevzelo me je veselje, da je živ.

Umolknila sva. Ni več. Leta so med nama, veliko časa od dogodkov, ki naju povezujejo, tudi če ne štejem tega nenadnega. Vseeno ima vsak izmed naju svoje doživljanje sveta, drugi niti ni nujno, da se pojavi v okviru doživljanja prvega; vse okrog je v enem prostoru in v istem času, vendar povezav ni, samo občutek skupnega časa in istega prostora.

»Ne bom vas dolgo zadrževal. Prišel sem vam samo izročiti... vem, da vam bo... vsakomur bi bilo ljubo, če bi imel kakšen spomin... To vam predajam, ležalo je spodaj, ko sem kopal. Zelo je zarjavelo, znašlo se je v žepu, verjetno zašlo k pokojniku, sedaj pa išči!, stvar pa je šla pod zemljo. Kar je, je, sedaj je končano! Tole...« — na mizi je preroško zažvenketalo, premaknil je roko in še enkrat z zunanje strani potipal po žepu, kot da preverja, če ni česa izgubil, morda pa odganja tudi rahlo nelagodje.

Na mizi je ležala očetova žepna ura brez verižice in zelo zarjavel ključ. Ves čas sem mislil, da sem to uro najprej ukradel, potem pa popolnoma razstavil, razdril del za delom ter na koncu vse skupaj vrgel v vodnjak. Ključ? Ključ vidim prvič! Dolg je manj kot ped, glava ima obliko stiliziranega križa, brada — to slutim pod rjo — je precej nazobčana in zavita, ima vsaj dva vzdolžna žlebička. Ključ, kot bi odklepal ključavnico skladišča, cerkvenih vrat, turških skrinj — od kod je, za kaj ga je oče uporabljal, kaj pomeni to, da ga vidim prvič?

Jokal sem. Prvič v svojem življenju. Ne, ne — niso me ganile očetove stvari, ključ in ura, ni bilo to! Jokal sem kot takrat, ko ti umre mama in še huje. Kolač solz! Prvi grižljaj se mi je zataknil! Oh, Gospood! Kaj naj še zamesim, kaj poleg solz in vina?! Jokal sem, kot se joče na dan velikega praznika, kot takrat, ko se pobotata črni in beli brat — biblijska brata; kot nekoč. Kolač solz je bila moja večerja in edino obhajilo. In vsi moji so bili na tej večerji in so se radostili in hiša se je razmaknila, da jim je naredila dovolj prostora.

Oče se je dvignil in mati za njim in vsi so se obrnili tja, kamor je treba in molitve in jok... Vzel si jih, Gospod, meni pa pustil to.

Prevedla Nada Colnar

Miroslav Toholj je rojen 1957 v Sarajevu. Po dveh knjigah kratkih zgodb je objavil »romanco« **Gospodar srca** (Filip Višnjić, Beograd 1987). Knjigi je za las ušla Ninova nagrada za najboljšo knjigo lanskega leta v srbohrvaščini, torej nemara najpomembnejša jugoslovanska književna nagrada, vplivu katere se nobena od slovenskih še zdaleč ne približa. Knjiga je sestavljena iz devetnajstih poglavij, ki jih je mogoče brati tudi neodvisno; v svojem tkivu združuje metafizične literarne strategije z emocionalno nabitostjo, vsemu skupaj pa daje okvir bildungsromana. Knjiga, ki jo velja prebrati v celoti.

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janez Strehovec

Umetnina med ozemljenjem in izginjanjem

I. Niniranje načela realnosti

Potem ko je nekaj naredil, mislimo na ostrorobno dejanje z vrsto posledic, ki so vzganile policijski informacijski sistem v deželi, je L. pobegnil v gore. Pridrvel je do znanega zimskega letovišča, neopazno parkiral sposojeni avto v samotni dolini (v tisti, iz katere se le redki vzpenjajo na njegovo, načrtovano Goro) in se pripravil za vzpon, se pravi pot. Preden si je oprtal nahrbtnik, je še pregledal, če ima vse s sabo: dolgo dleto, težko kladivo, nekaj klinov, tri, za sestavo škripčevja nujna kolesca z utori, vztrajnik, zobnike, dva kosa petnajstmetrske nylonske šestmilimetrske vrvice, zložljivo (vojaško) lopato. Še v temi se je vzpenjal preko zaraščenega podnožja več kot 2500 m visoke gore. Le kakih dvajset minut je sledil že precej porasli lovski poti, potem pa je krenil strmo počez proti desni. Skozi polomljen, že umirajoč gozd je moral na vrh prvega, še z borovci poraslega slemena, se spustiti na sedlo med njim in začetkom severozahodnega grebena Gore in potem preko dolgega, zamudnega melišča poiskati pot v grapo.

Daniti se je že začelo in mraz je pritisnil, čeprav so oblaki viseli nizko; segali so že do njegove poti, jo zakrivali in oddaljevali vsemu (pogledom, slutnjam, spominom). Grapa je bila v začetku strma in krušljiva. Se bom ubil že tukaj, je L. večkrat pomislil, ko se je po neznatnih oporah dvigal preko vlažnih, izlizanih skokov. Se kakih 100 m vzpona mora držati, se pravi ne pasti, ne ostati kje razbit, potem bo vse lažje... Zadnjo zagato v obliki desetmetrskega previsnega odloma je obšel desno in vročičen padel na nekakšen peščeni pomol pred votlino. Uspelo mi je, prišel sem, je pomislil. Prišel je tja, kjer je bil že večkrat. Vsega mučnega ritja, kopanja in spodkopavanja si ni smel pustiti za svoj zadnji dan. Sliši se smešno, toda njegovo načelo, nujno za še znosno prebivanje, je bilo, da je trpljenje treba porazdeliti, ne se gnjaviti z njim prekomerno ves dan. Nič nelagodnosti ni čutil, ko si je pred 365 dnevi izrisal in izstrigel trak, ga razmejil na datume in bele razdelke z barvnimi svinčniki popisal z načrtovanimi, zanj še smiselnimi dejanji. Vsako (doživeto) jutro je potem odstrigel,

če ni našel pri priči škarij pa tudi odtrgal preživeli, včerajšnji dan, zmečkal njegovo popisano znamenje in ga zavrgel. Ko so mu včeraj zjutraj preostali še trije razdelki — prejšnji dan, dan, ki se bo poznal po jutru, in današnji dan, je pisani zadnji štrcelj traku zažgal na pepelniku. Za vsak primer.

Gora, katere fotografije običajno krasijo koledarje podjetij s severnega konca dežele, je bila po svojem drznem razu že obsijana s soncem. Vroče od sopare, saj se je sonce nemirno kuhalo z oblaki, je bilo in L. je mukoma dokončeval svojo mojstrovino. Celo meril in računal je z žepnim digitrončkom vse razsežnosti vzpostavljenega sistema. Bo, ne bo, ne, brez verjetnosti, nujno mora biti, tukaj se ne sme zgoditi napaka. Če bi se, bi bilo vse banalno. Bilo bi mučno, celo tragično, za tiste, ki bi gledali, obloženo s patosom. Ko je razpostavil in pritrdil natančno izmerjeni mehanizem, ki bo, ko bo zadavljena glava butnila v vzvod, spodnesel nasip nad votlino in jo zasul, zakopal, se je povzpел nad votlino z natančno blokiranim nadstreškom, ki bo moral popustiti na ukaz naprave. Začel je prebirati kamne, pregledovati sestav nasipa, med kamne je vdeval posušene štrclje lesa in korenine borovcev in vso gmoto previdno nameščal nad nadstreškom. Pomembno je tisto, kar bo zgoraj.

Ob 10.44 je šel v votlino, se pravi delavnico, se pravi laboratorij. Namestil se je tja, kjer je bilo potrebno, da je, če hoče, da se kaj dogodi popolno, uspelo. Še prej je zunaj zabrisal vse sledi, pospravil orodja in jih razmestil v notranjosti. Ob 10.46 je vtaknil glavo v zanko, se silovito spodmaknil s kolena, si profano zlomil tilnik. V vzvod je treščila glava. Kot strune napete vrvi so zdrvele po škripčevju. Spodneslo je nadstrešek. Spodkopalo je nasip. Pomešani kamni in veje so kot pri kakem boljšem, temeljitejšem kamnitem plazu zdrsnili nad odprtino votline. Prašilo se je, ko so se grmadili, prekrivali, vžirali v Goro. Z L.jem se je zgodilo, kar je hotel, da se dogodi. Ni le odšel, temveč je tudi izginil.

To, tu zapisano, nismo nikoli zapisali, kot bi morali zapisati. Tekst o L.ju smo 1978. leta pomladi pisali v vojski, v knjižnici vojašnice v mestu, o katerem je Andrić napisal kroniko. Besedila nismo dokončali, idejo za njegov konec, do katerega nismo prišli, smo celo pozabili, vendar naj bi bil nekako takšen, kot je ta, tukaj zapisana skica. Misli, da odideš, se pravi izgineš brez ostanka, recimo kot, domnevno, Empedokles v žrelu Etne, smo se spomnili ob branju Viriliovega in Lotringerjevega dela *Čista vojna*. Oba sogovornika na temo hitrosti, velike hitrosti in svetlobne hitrosti, ki je tudi svetloba hitrosti, o tem motivu sicer nista govorila, le spraševalec v tej dialoški knjigi (Lotringer) začne neko vprašanje z besedami: »Umreti ni vse, pravi Baudrillard, treba je tudi še izginiti...« Referenci sta torej Jean Baudrillard in L.jevo truplo. Problem je namreč v tem, da

L. ni želel za seboj od sebe pustiti ničesar. V trenutku smrti, ko sta se zaustavila njegova misel in srce in ni bilo nič oziroma je bila v gibanju samo še njegova duša na poti prej v pekel kot v raj, je za njim dejansko še ostalo truplo. Domiselno oblikovan kup mesa, kosti in las je namreč nekaj realnega, opaznega, izmerljivega; v hladnih visokih gorah kot prizorišču dejanja bi tudi razpadal silno počasi, zato ga je bilo potrebno odstraniti, se pravi zakriti na opisan način. Odvzete trupla pogledu pa hkrati pomeni tudi zabris dejanja. Zgodilo se je, da se ni nič zgodilo. Gre za popolno odsotnost (realnega), ki je hkrati tudi gibalo dogajanja (v zgodbi). Tisto, kar manjka, pa je, kot je splošno znano, v velikih zgodbah naših krajev več od tistega, kar je prisotno.

L. ja in njegovega izginotja ni nikjer razen v teh stavkih in tudi z vsako zapisano besedo ga je manj, kajti v tem besedilu ne bo šlo zanj, temveč za vprašanje ozemljitve umetniških del danes, v času, ko se dogajajo velike transformacije tistega, kateremu tukaj metaforično rečemo zemlja; v resnici gre za realno in udejanjenja na umetniški način in za njihov (nadaljnji) obstoj v dobi, opredeljeni z novimi postmodernimi paradigmi. Problema sta torej dva; na eni strani je to postmoderno in postindustrijsko okolje, opredeljeno s simulacijo, hiperrealnim, implozivnostjo, znanjem, medialnostjo, z dejanskostjo stolpjenim imaginarnim, na drugi strani pa umetnost, ki že od nekdanj živi svojo posebnost tudi s tem, da je nepreklicno drugo (časovnega) okolja, v katerem se — danes že povsem samoreferencialno in avtopoetično — izgrajuje. Umetnost je drugo tistega, kar ni umetnost, in kako je še drugo v trenutku, ko tisto, kar umetnost ni, postaja v mnogočem že tudi umetniško, bo eno izmed vprašanj, ki bodo, recimo kot trupla, kot prisotnost, generirala to besedilo. Omenili smo že Virilia in Baudrillarda in z opozorilom na njuni teoriji o novih paradigmah sedanje resničnosti pristopimo k stvari.

Svoje besedilo Precesija simulakre je Jean Baudrillard začel z opredeljevanjem tiste nove razsežnosti dejanskosti, ki se ji pravi simulacija. Zanj je značilna smrt vsega referencialnega, težkega realnega in pojavljanja v smislu odslikovanja, torej preseganje logike slike in modela, zemljevida in ozemlja, biti in pojava, realnega in njegovega pojma. Ne gre več za imitacijo (mimēsis), podvojitve ali parodijo, za logiko dejstev in determinacijo z vzročno verigo. Realno se nadomešča z znakom za realno. Slika obstaja kot simulakrum, ki ne usmerja več na nikakršno realnost. Red simulacije ni več skupen z redom dejstev in (umnih) vzrokov. Značilno za logiko simulacije je precesija modelov, ki krožijo preko že kot nekaj sekundarnega obravnavanih dejstev. Gre za primat modelov in njihovega kroženja pred dejstvi, ki nimajo (več) svojih lastnih poti; nastajajo v presečišču modelov v smislu, kot je v novi konstalaciji zemljevid podlaga za ozemlje, ga proizvaja in ne (več) obratno.

Logika simulacije je nasprotna logiki dialektike. Ne gre več za polarnost, negativno »električnost«, eksplozijo, temveč za implozijo (eksplozijo navznoter) antagonističnih polov. Simulacija se začne v trenutku, ko nasprotnih si polov ni več mogoče ločiti, ko torej odpove ohranjanje njune razlike in oba pola strmoglavit drug v drugega in implodirata. Načelo nepristojnosti je preseženo in vse interpretacije so načelno (glede na njihove nadrejene modele) resnične. Načelo simulacije ni načelo sprave in aparati moči nanj reagirajo s silovitim odporom. Represivni aparat reagira siloviteje na simulirani rop kot na realnega; prvi je namreč napad na načelo realnosti samo, drugi zgolj predvidljiva napaka na nadzorovanem terenu. Jean Baudrillard je v tej zvezi, da bi bil kar se da ilustrativen in aktualen, posegel k primerom terorizma in kriminala ter zapisal: »Zato so vsi ropi, ugrabitve letal itn. odslej na določen način simulirani dogodki, in sicer v toliko, kot se od znotraj vpisujejo v ritualno dešifriranje in orkestriranje množičnih medijev in jih ni mogoče anticipirati v njihovem insceniranju in možnih posledicah, skratka, funkcionirajo kot skupina znakov, ki rabijo samo svoji znakovni rekurenci in ne več svojemu »realnemu« smotru. Vendar se moramo paziti pred sklepanjem, da so irealni ali neofenzivni. Nasprotno, kot hiperrealne dogodke brez vsebine in lastnih ciljev, kot dogodke, ki se neomejeno lomijo drug v drugega (kot takomenovani zgodovinski dogodki, stavke, demonstracije, krize itn.), jih ni mogoče nadzorovati z redom, katerega moč se razprostira samo na realno in racionalno, na vzroke in posledice. Uhajajo redu, ki lahko obvladuje samo referencialno, moči determinacije, ki lahko vlada samo preko determiniranega sveta. Zoper to neskončno rekurencio simulacije, zoper to težko odstranljivo meglo, ki ne uboga več gravitacijskih zakonov realnega, pač ni kaj usmeriti.«¹

Iz njegove analize simulacijskih procesov omenimo še primere, povezane z novejšo ameriško resničnostjo. Na primeru afere Watergate in znanega Disneylanda je pokazal, kako se skuša s simulacijo njegove lastne negativne slike rešiti realno samo, mu podaljšati neizbežno agonijo. Disneyland obstaja zato, da bi kaširal realno deželo, realno Ameriko, ki je sama (že) Disneyland. To programirano mesto leska in obetov se vzpostavlja, da bi vzbudilo videz, da je vse zunaj njega realno. Pri aferi Watergate pa se je skušalo s simulacijo škandala ozdraviti na smrt bolno načelo političnopravne resničnosti. Pri tem gre za to, da se realno dokaže z imaginarnim, resnico s škandalom, zakon z njegovo kršitvijo, delo s stavko, sistem s krizo, kapital z revolucijo in umetnost z antiumentnostjo. Institucije realnega skušajo s simulacijo smrti ubežati svoji dejanski agoniji.

Simulacija poteka v okolju konca perspektivnega prostora in panoptikuma, znotraj mediacije »tekočega«, za katerega je značilno, da se je realno pomešalo z modelom in medijem. Simulacija poteka, to pomeni, da je v času. Nikoli ga ni dovolj in da bi ga imeli, je potrebna

naglica, hitrost. Teoretik hitrosti in vseh pojavnih oblik velike hitrosti, ki vodijo k izginjanju, je Paul Virilio, avtor del **Hitrost in politika**, **Čista vojna** in **Estetika izginjanja**. Novo paradigmo misli Virilio v smislu nove analize prostora, ki je povezana s »časomprostorom«. Gre za geografijo časa v smislu prehoda od geografije meteorološkega dneva h geografiji hitrostnega dneva. Dejstvo, da satelit danes obkroži Zemljo v 80 minutah, kar je še pred stoletjem trajalo 80 dni in to kot znanstvena fantastika, in možnost, da pri vračanju v določenih letnih časih iz New Yorka v Pariz opazimo pri preletu polov skozi isto okno letala tako vzhajajoče kot zahajajoče sonce, svitanje in mrak, nas usmerja k zavesti o kronopolitičnem, časovnem in hitrostnem prostoru današnjega prebivanja. To je prostor elektronike in medijev z dromoskopskimi pojavi uhajanja in izginjanja, ki nadomeščajo slikovno statiko v estetiki pojavljanja. Svet se je transformiral v giblivo predstavo, v film. Svetlobna hitrost je tudi svetloba hitrosti. Prostor svetlobe je medijski prostor, ki se ne nahaja več v geografiji, temveč v elektroniki in z njo povezanimi mediji.

Na ravni čutnih koordinat bivajočega je mediacija materije in prostora privedla do estetike izginjanja, povezane z nestanovitnimi oblikami, ki nadomeščajo nekdanje (statične) slike. Viriliova analiza hitrosti je povezana z Einsteinovo relativnostno teorijo, ki je dovršila razkroj faraonske koncepcije znaka kot negibnega telesa — značilno posebljenega v mavzoleju, ki je kot jez (ali barikada) naravnani zoper odtekajoči čas. Resnica hitrostnega sveta (njegove prestolnice niso več prostorske, temveč postavljene na časovne prehode; letališče je v tem smislu bolj avtentično od Moskve ali Pariza, ki sta v Parizu in Moskvi, torej na določenem stalnem mestu) se svojevrstno izraža s filmom — kot umetnostjo in hkrati podaljškom sedanje čiste, prostorski ekspanzionizem opuščajoče vojne. »Pojaviti se in izginiti — to je sleparjev trik. Prav to poteka na filmu. Estetika slikarstva je v razmerju do estetike filma estetika pojavljanja: slika se in zasnutek se pojavi, učvrsti in fiksira. V nasprotju z njim so slike prisotne na filmu s tem, da s hitrostjo 24 slik na sekundo šinejo mimo. Prisotne so, ker so hitro proč. Gibanje kažejo, ker so, komaj zaznavne, že izginile. Ker so nestanovitne in uhajajo, eksistirajo. Estetika pojavljanja v slikah je postala estetika izginjanja v foto-video-kinemato-holografiji.«² Hitrost, elektronika, računalniške komunikacije, naselitev krožnice okrog našega planeta, ki se sedaj razkriva »orbitalnemu pogledu«, je »načela« tudi tradicionalne koncepte materije, njenega težkega, newtonsko določljivega izgleda. Teoretik in umetnostni praktik, ki je na posebni razstavi v pariškem Beaubourgu (od 28. marca do 15. julija 1985) opozoril na agonijo tradicionalnih pogledov na materijo in ekspliciral svoj pojem brezsnovnosti, ki presega nasprotje med materijo in duhom, je Jean-François Lyotard. Izhajal je iz dejstva, da v vsakdanjosti postaja vedno manj pomemben posameznikov manualni, vidni, čutni

stik z materialom, ki je dejansko samo še posreden; poteka preko naprav in orodij, katerih delovanja običajno niti ne poznamo. »Stara, dobra materija« je dosegla svoj konec in dejanskost, prepoznavna skozi raster medijskih sporočil, je zdaj sestavljena iz elementov, ki so organizirani s strukturnimi zakoni (matricami) v ne več posamezniku adekvatnih prostorskih in časovnih merilih. Material tudi ni več nekaj, kar se kot objekt zoperstavlja subjektu.

Lytardovi, Baudrillardovi in Viriliovi pogledi predpostavljajo svojevrstno tehnifikacijo in mediacijo sveta, ki je postal transparenten na video terminalu. Če sprejmemo Jencksovo razlikovanje³ med postmodernizmom in poznim modernizmom, potem so njihove teorije pravzaprav del t.i.m. poznega modernizma, ki je brez postmodernističnega kompleksnega odnosa do preteklosti in še vedno zavezan tradiciji novega, inovacije. Tudi glede na Sloterdijkovo distinkcijo med modernističnim kopernikanizmom in postmodernističnim ptolemejstvom⁴ so ti pogledi še v mnogočem zavezani logiki kopernikanskega revolucioniranja. Navzlic tem pomislekom pa sodijo v razpravo o postmoderni prav v tistem smislu, ki nas tukaj najbolj zanima: postmoderna kot doba postindustrijske simulacije in mediacije dejanskosti.

Z mislijo, »da niso ne Hegel ne njegovi učenci z levega ali desnega krila postavili pod vprašaj pridobitev moderne«, je Jürgen Habermas začel svoj tekst *Vstop v postmoderno*⁵. Ena zglednih pridobitev moderne (čeprav jo Habermas ne obravnava v omenjeni razpravi) je produkcija kot (ostrorobno) udejanjenje v newtonskem prostoru in času in ravnini evklidske geometrije. Gre za udejanjenje kot delanje z realnim in njegovo transformiranje. Ko je Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki* pisal, »nasprotno je predstava, iz katere črpa umetnost, nek lahak, enostaven element, ki iz svoje notranjosti lahko in gibko jemlje vse, do česar prideta narava in človek v svojem naravnem življenju z velikim naporom«⁶, je mislil prav na tisti način delanja (likov), ki se loči od težkega, recimo tudi vročega, silovitega udejanjenja. In ta pravi, »lahki« način, povezan z lahkimi elementi (recimo številčnimi matricami in magnetnimi trakovi), je postal pomnoženo prisoten v sedanosti, ki je v razvitem, kot kristalinična »posthistoire« delanem zgodovinskem svetu opredeljena s procesi informatike, mediacije, artifkacije, scientifikacije, kulturacije, politizacije in estetizacije. Gre za okolje, ki v vrstah pomnilnikov (video plošča, disketa, avdio in video kasete, hologram) lovi »izgubljene čase« in jih vodoravno nalaga v prostoru, podzidanem in pozidanem s slikami, simboli in metaforami. Realnost je postala stopljena s svojimi slikami, izgledi in »idejnimi«; nepreparirano, po logiki bodisi simulacije bodisi reprodukcije minirano realno samo še štorasto štrli in straši, je že »poleg«.

V tem okolju, delanem onstran kartezijskega dualizma duha in materije in njunega zoperstavljanja po logiki razlike med subjektom in objektom in opredeljenega s prevrednotenjem tistega, kar se

splača in kar ne, se svojevrstno umešča tudi umetnost. Dobro je stoječa, predvsem tista, ki se že desetletja dela za trg, je povezana z industrijo zabave in prostega časa in novimi tehnologijami ter se reproducira tudi v kulturnih domovih kot hiperrealnih tovarnah (obratih) umetniških dogodkov (Beaubourg, Gasteig, Barbican itn.).

2. Umetniško ohranjanje načela realnosti

Za umetnost danes je značilno, da že funkcionira kot pravcati sistem, kar pomeni, da jo je že toliko, da izgrajuje samo sebe, reproducira svoje konstitutivne elemente, deluje avtopoetično in samoreferencialno po logiki krožnega vzdrževanja. »Umetnost se gradi na umetnosti. Umetnost je umetnost, ker se v družbenem sistemu umetnosti pojavlja kot umetnost. Umetnost je avtonomna, cirkularna in konceptualna. Sebe definira po sami sebi. Celó določa, kaj umetnost je, z ločitvijo od neumetnosti.«⁷ Tudi v količinskem smislu enormno narasla ustanova umetnosti vzdržuje nenehno komunikacijo o sebi; umetnine omogočajo teme pogovorov, interpretacij, kritičkih govoric, estetike in znanosti o posameznih umetnostih. Sistem umetnosti je sistem razlikovanja in nenehnega obnavljanja. Njegov pogon je brezrizična proizvodnja novega (za vsako ceno). Modernistično kopernikanska intencija sovпада z njegovo fetišizacijo novega in izvirnega. Delanje (nove) umetnine je vedno oblikovanje »glede na«, je zavezano različnosti že obstoječih del. Vsaka umetnina je umetnina (tudi) po tem, da je drugačna od drugih umetnin. Za njihovo sistemsko celoto pa je seveda presodna razlika od neumetnosti.

Šarm umetnosti je povezan prav s svojevrstnim življenjem v razliki. Formalna inovativnost kot motor ustanove umetnosti vodi k drznim iskanjem tistih posebnosti umetniškega, ki so bistveno različne od vsakokratnih govoric in artikulacij neumetniške resničnosti. Pravcati fetišizem novega zahteva umestitve, ki so kar se da »ekstra«, nepredvidljive, celo šokantne. V eseju *Besedila kot nadomestki*⁸ smo 1984. leta opozorili na za opazovalce sicer presenetljiv, za avtonomni razvoj družbenega sistema umetnosti pa povsem zakonit prehod utemeljevanja umetniške literature od lepega in simbolnega k resničnemu, faktičnemu. Estetizirani psevdopolitiki in psevdokulturirani dejanskosti je umetnost koncem 70. in v začetku 80. let začela uhajati prav z obratom k (novemu) realizmu, preverljivi faktičnosti in področju zgodovinske resničnosti. Pri tem je bilo v igri preprosto sklepanje v smislu »če je neumetniška dejanskost postala lepa, simbolna in v svojih posameznih razsežnostih domišljajska, potem si mora umetnost poiskati svojo umetniškost v resničnem, faktičnem, ostrorobno dejanskem«. Če tukaj pomislimo na znano distinkcijo iz Aristotelove *Poetike*, potem lahko ugotovimo, da se je sedanja umetnost spričo

zanjo usodnih premestitev v zunajumetniški dejanskosti usmerila k zgodovini.

Obravnava novih paradigem postindustrijske in postmoderne dejanskosti na podlagi v tem besedilu le bežno predstavljenih nekaterih teoretskih prispevkov Lyotarda, Baudrillarda in Virilia nam je razkrila simulacijsko, artificiozno, hitrostno, medijsko in »lahko«⁹ dominantno razsežnost resničnosti. Dejanskost je postala v svojih številnih segmentih sama združena s slikami, imaginarnim in simbolnim. Premostitev nasprotja med deli visoke, elitne umetnosti in izdelki množične, trivialne, popularne umetnosti je vplivala tudi na pomnoženo prisotnost lepega videza kot dovčerajšnje odlične lastnosti samo elitne, visoke umetnosti. Tu se zato postavlja vprašanje, kako iščejo danes umetniki nove predmete in oblike svoje dejavnosti, ali so se še vedno pripravljeni tako naglo odzivati na velike spremembe v zunajumetniški resničnosti? Ali pa se preprosto prepustijo toku računalniške simulacije, digitaliziranih vseprisotnih slik in enormne produkcije medijskih umetnosti, pozitivistično sprijaznjeni z dejstvom, da je postindustrijska družba v mnogočem že uresničila romantični in (neo)avantgardistični etični imperativ o »umetnosti na cesti«¹⁰ oziroma »družbi kot umetniškemu delu«.

Omenili smo že svojevrstni obrat umetniške književnosti od lepega k resničnemu v okviru t.i.m. golootoške književnosti, kar smo obravnavali v **Besedilih kot nadomestkih**; naslov tega eseja pravzaprav kaže na poglobljeno usmerjenost takratne literature: umetniški teksti so nosilci alter informacij, politično tabuizirana in estetizirana resničnost dopušča pristno informativnost samo na nivoju literature. Ta trend jugoslovanske literature začetka 80. let lahko povežemo tudi s t.i.m. književnostjo gulaga v SZ, vsekakor pa smo jo že umestili tudi v sam razlikovalni sistem umetnosti, ki naglo reagira na vse spremembe v zunajumetniški resničnosti; zavezan imperativu »drugega«¹¹ zato producira tudi skrajno presenetljive umestitve in oblike. Ker je v 1988. letu ta usmeritev slovenske in jugoslovanske književnosti že stvar preteklosti, se usmerimo k oblikam reagiranja družbenega sistema umetnosti na novo situacijo v tehnološki in psihosocialni postmoderni v svetu in še posebno na neliterarnih področjih.

V igri je biti drugo zunajumetniške realnosti za vsako ceno. In ta »cena«¹² vodi umetniška iskanja tudi v smeri produkcije kar se da divjih, le po analogijah in prepuščenosti muzealizacijam še na umetnost spominjajočih dogodkov in opredmetenj. »Nekaj manjka in to, kar je odsotno, najjasneje izraža zvok«¹³, je že pred več desetletji razmišljal estetik Ernst Bloch, in z mankom v neposredni dejanskosti je tudi G. W. Hegel opravičeval obstoj umetnosti. Današnja umetniška resničnost kaže, da se je ta manko naselil v umetnosti sami. Spričo premalo učinkovite različnosti in antitetičnosti tradicionalnih umetniških oblik glede na dominantne obrazce neumetniške resničnosti se

je začela umetnost sama odmikati od svoje tradicije, tudi tiste zgodovinske avantgarde, modernizma in neoavantgarde 60. let. Umetnost 80. let je zato v mnogočem že drugo umetnosti 60. in 70. let, predvsem njenih abstrakcij, konceptualizma, hermetizma in esteticizma. Njen cilj je celostno umetniško delo (Gesamtkunstwerk, total art-work) bodisi kot multimedialna predstava, omogočena s spektakelsko rabo novih tehnologij in prijemov medijskih umetnosti (video, closed circuit tv, kostrument, holografija) bodisi kot performance ali velika, včasih tudi kot land art postavljena likovna instalacija. Gre za umetniška dela, ki so težka, ogromna, silovito štrleča v prostor, ki ga v aktivni vlogi zaseda tudi performerski umetnik (akcionist, instalacionist) ali pa opazovalec, sprejemnik umetnine, katerega vstop v umetniško okrožje je programiran v sam koncept dela (primer kibernetičnih zvočnih instalacij). Samo slika, gledališka predstava, simfonično glasbeno delo je današnjim umetnikom celostnih ambientalnih del preprosto premalo.

Svetu simulacije, zamenljivosti, maksimalne posredovanosti, številčnih matric, lahkega načina vzbujanja likov, ki jih je mogoče brez težav izbrisati iz magnetoskopskih pomnilnikov, na »cesti« vseprisotne estetike in imaginativnosti zoperstavljaajo ti umetniki težko, neposredno, kar se da realno umetniško delo, vsiljivo razpostavljeno v galerijskem, muzejskem in tudi zunanjem, vrtnem, parkovnem okolju. Povsem po logiki nenehno razlikujočega in samorazlikujočega se družbenega sistema umetnosti so izpeljali drzno razliko v — pravzaprav za umetnost skrajno presenetljivi — obliki težke, ostrorobne neposrednosti. Sprejemnika teh del namreč ne zapeljuje več avra, ki bi žarčila iz majhne, uokvirjene slike v daljo domišljjskega, svetega, nečesa posrečenega »več«, temveč se profano usmerja v bližino celostne umetnine (od instalacije do spektakelske multimedialne opere), ki je vsa v čisti, težki, preverljivi neposrednosti. Realno, ki ugaša, se zgledno umešča samo še v umetninah. V okolju, recimo kar svetu, v katerem je negotovo in zamenljivo vse, mora biti nekaj preverljivega, gotovega in čvrstega prav umetnost. Ko ni nikjer nič več resnično, mora biti umetnost mesto resnice.

To svojevrstno igro sprejemajo danes umetniki težkih likovnih in zvočnih instalacij, land art objektov, kibernetičnih skulptur, performance ter opere in gledališča v naravnost multimedialni in skorajda cirkusantsko-spektakelski obliki. Iskanja in začetki v tej smeri segajo že v 50. in 60. leta, k začetku videa kot umetnosti in k eksperimentiranju z luminokinetično umetnostjo (Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, Nam June Paik), v 80. letih pa so ti težki koncepti umetnosti že povsem vsakdanje in zakonito, brez poznomodernističnega eksperimentatorskega nimba stopili v umetniško prakso. Osmo kasselska Documenta je 1987. leta na likovnem področju že utrdila, pravzaprav udomačila to umetnost skrajnega empirizma, preverljivosti, maksimalne čutne za-

znavnosti. Mislimo na dela Hansa Haackeja (Kontinuiteta), Shigeka Kubote (Niegarski slapovi), Richarda Baquija (Amore mio), Terryja Allena (Kitajska noč), Bukyja Schwartza (Posredniške postaje) in Giuseppeja Penoneja (Pokrajina s štirimi rastlinskimi kretnjami).

Dejstvo teh, iz logike družbenega sistema umetnosti v sedanjem smislu povsem samoumevno usmerjenih del nas seveda usmerja k vprašanju, kaj pomeni ta prehod od fiktivnega in simulacijskega k težkemu udejanjenju za nekatere druge, predvsem tradicionalne zvrsti? Je nekaj čisto drugega v tem okolju množično razširjenega lahkega načina in materiala samo omenjena težka, ostrorobna umetnost? Je ta preusmeritev, na primer, pogubna za poezijo in njene subtilne sve-tove? Odgovor na to vprašanje je, predvsem kar zadeva poezijo (vezano na *pribežališče* v tiskani knjigi), negativen. Slednja je v svoji izjemni hermetičnosti in nenavadnosti ekstremnih usmeritev k mejnim re-kanjem med glasovi in tišino, svetom in ničem, nekaj tako zelo »ekstra« in skrajno izumetničenega, da je njeno nadaljnje življenje, vsaj v hermetičnih konicah »čiste poezije«, dovolj izrazito drugačno od vseh oblik pomnoženih govoric v zunajumetniški resničnosti. Svoj antite-tični ekstrem v tradiciji *Mallarmé* — *Celan* si je pesništvo — glede na množično udejanjenje nezahtevnih pesniških obrazcev (tipa *Hugo* — *Heine*) v industriji zabave in blagovni estetiki — našlo že zelo zgodaj.

Že tretji dan je kristalno jasno nebo s fantastično približanimi gorami. Na peščenih naplavinah hudourniškega potoka se gnetejo izletniki, hladijo v majhnih bazenčkih ob deroči vodi pivo, rebulo in coca colo in nastavljajo svojo kožo še presenetljivo toplemu soncu. Vsi hoteli v letovišču pod L.jevo goro so polni, veliko je tudi enodnevnih izletnikov ter šolskih in sindikalnih skupin. Takšen živžav in tudi že kar nadležna gneča bodisi v trgovinah, diskih ali ob potoku je v tem kraju kvečjemu še dva, tri dni v januarju, ko na strminah nad bližnjim zaselkom tekmujejo najboljši smučarji sveta. Tudi večeri so namreč še presenetljivo topli; kar v letnih oblačilih, le ogrnjeni z jopicami ali lahki suknjiči zato sprehajalci še vedno posedajo po terasah in vrtovih bližnjih gostišč.

To njihovo poznopoletno sproščenost je danes prekinilo obvestilo, sporočeno v informativnih oddajah lokalnega radia in področnega studia regijske kableske televizije, da bodo nocoj predvajali 15-minutni posnetek L.jevega razkritja. Že isti večer, ko je L. opravil svoje delo, dokončal, smemo reči, legendarno mojstrenje svojega načrtovanega izginotja brez ostanka, so v javnost prišli prvi posnetki, skupaj z obetom, da si bodo ti gledalci lahko v nekaj dneh ogledali pravcato oddajo o tem dogodku. Svojevrsten splet nemira in hkrati prekinitve, prestanka je zato zajel letoviško življenje. Ob 20.30 je bila napovedana oddaja in precej gostov je zato ostalo kar v hotelskih tv salonih, drugi

pa so že pol ure prej mrzlično iskali še nezasedena mesta v gostilniških sobah ali na terasah in vrtovih, kjer so podjetni lastniki namestili tv sprejemnike. Nekaj teh naprav je bilo tudi kar v izložbah — večinoma v tistih s smučarskimi čevlji, tenišskimi loparji in košarkarskimi žogami — in pred njimi so se v obliki pomarančnih krhljev delale gruče.

»Danes ali jutri pride, gotovo«, je agent Peter N. spodbujal gorskega reševalca — miličnika Jožeta Z., ko je slednji preklinjal težak nahrbtnik z desetkilogramskimi baterijami. Takoj ko je varnostni sistem zvedel za zadnje L.jevo dejanje, je namreč predvidel vse možne poti njegovega bega in jih začel nadzorovati. Zelo verjetna se je agentom zdela prav pot v skrivno osrčje pozabljene Gore; že večkrat so mu sledili na njej in lani so zato, potem ko je bilo že povsem očitno, da nastaja votlina, torej neko delo, postavili v primerni oddaljenosti do nje, se pravi na robovih grape in raza severovzhodnega pobočja tri televizijske kamere. Razumljivo je, da so jih daljinsko vključili samo takrat, kadar so sledili L.ju na samotni poti na pozabljeno Goro oziroma vedeli, da zagotovo pride na področje, v svojo, smemo reči, delavnico. Vendar pa so kamere, predvsem spričo vlažnega, mrzlega in visokega področja (nahajalo se je nekaj manj kot 2100 m visoko), kar goltale energijo, zato so večkrat letno morali zamenjati baterije. Agentova in reševalčeva pot na goro je bila torej rutinsko opravilo, namenjeno nadaljnjemu brezhibnemu delovanju naprav.

Ob 20.31 se je oddaja začela s posnetkom gore, ki se dviga na nasprotni strani L.jeve grape. To je velikan z značilno obliko, ki veliko bolj kot L.jeva Gora sodi v razglednično panoramo kraja. Ta uvodni posnetek je pomenil identifikacijo makro lokacije dogajanja in zato še posebno privlačnost gledanja prav za prebivalce in turiste v tem letovišču; nekaj se je torej zgodilo blizu, na nek način so bili vsi zraven, dogodeno se skorajda dotika njihovih poti. Potem pride na zaslon L. s svojim težavnim plezanjem do votline in opravili v zadnjih minutah svojega življenja. Natančno je posneto njegovo preverjanje mehanizmov za obešanje in urejanje grušča nad nadstreškom votline, ki naj bi učinkovito zasul, se pravi zamaskiral mesto dejanja. Nemo so letoviščarji gledali posnetke njegovega odhoda v votlino, njegov zadnji pogled proti krmežljavemu soncu; bolj ali manj je tišina spremljala to oddajo, le treski padajočega kamenja in šumenje vetra so vstopali v njeno zvočno sliko — in seveda pok, ki ga je sprožilo L.jevo zadnje dejanje.

Super je bilo videti, kako se je s hrupom kamnitega plazu začela spreminjati okolica votline. Ni bilo več vhoda, temveč le še gmota nagrmedenega skalovja, pošpikanega s štrclji posušenih stebel borovcev. Potem ko se je razkadil oblak prahu, so pravokotno na nasip štrlele sicer dve, tri veje, toda L. je vendarle računal na skorajšnjo zimo v gorah; že oktobrski prvi sneg bo povsem prekril to rano v kamniti grapi, aprilski talni plazovi pa bodo brezhibno zlikali komaj

kaj z njegovim dejanjem spremenjeno področje. Rož ni maral, zato ni nikdar pomislil na morebitno gorsko cvetje, ki bo nekoč gotovo rastle na tistem kraju.

Posnetek zasute votline, spremljan z gorskim molkom in šepeti, iznenada prekine sunkovita in hrupna sekvenca s helikopterjem. Videti je, kako iz elegantnega nihanja in kroženja preide v lebdenje kakih trideset metrov nad mestom dejanja in kako se štirje oboroženi komandosi po vrveh spuščajo v grapo. Eden takoj po doskoku prevzame vlogo stražarja z značilnim objemom avtomatske puške in s šifriranimi sporočili za prenosni radijski oddajnik, medtem ko drugi odložijo orožje in začno z zložljivimi lopatami in krampi mrzlično kopati po kamnitem plazu. Helikopter se umakne. Izginejo posnetki področja. Na zaslonu se iznenada pojavi ležeče izpisano in pravokotno obrobjeno L.jevo ime z njegovim prvim in zadnjim pomembnim datumom. Slika, ki kaže, da kaj je, se vrne šele čez dvajset sekund. Zdaj vidimo tisto temno gmoto otrplo odročenelega telesa s skoraj na prsi padlo glavo kako prosto, do skrajnosti izpostavljeno pogledom vseh treh kamer plapola na jekleni pletenici, s katero jo vlečejo v helikopter. In ko je videti, da so L.jevo telo že zgrabili agenti na helikopterjevi stopnici in ga povlekli v notranjost kovinske ropotulje, ki je z naglo kretnjo že začela umik z območja Gore, se začne ritualni replay. Truplo v zraku za minuto, dve, tri. Za nekatere **for ever**.

L. je odšel in izginil tako, da je padel v svetlobo z vsemi svojimi oblikami in neskončno težo trupla. Recimo, da se nadaljuje kot umetniško delo. Zamotano, težko in okorno, kot čista stvar.

OPOMBE:

- ¹ J. Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin, 1978, s. 38.
- ² P. Virilio in S. Lotringer, *Der reine Krieg*, Berlin, 1984, s. 86.
- ³ Ch. Jencks, *What is Post-Modernism?*, London—New York, 1986.
- ⁴ P. Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Ab-rüstung Frankfurt na Maini*, 1987.
- ⁵ J. Habermas, *Der Eintritt in die Postmoderne*, Merkur 421, 1983, s. 752.
- ⁶ G. W. Hegel, *Ästhetik*, Berlin, 1955, s. 189.
- ⁷ H. Böhrringer, *Begriffsfelder / Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin, 1985, s. 112.
- ⁸ J. Strehovec, *Besedila kot nadomestki*, *Naši razgledi*, Ljubljana, št. 18 (785), 28. septembra 1984.
- ⁹ E. Bloch, *Gesamtausgabe*, Bd. 5, s. 1246.

Marko Juvan

Krst pri Savici kot »citat«

Naslov tega eseja je, moram priznati, neke vrste prisposodljiva zloraba strogega termina, je pa tudi dvoumen. Lahko bi uvažal razpravljanje, ki bi obravnavalo Prešernovo »povest v verzih« (1836) kot »citatno« delo ali določneje kot metabesedilo, ki s svojskimi strategijami povzema prvine predhodnih besedil (protobesedil), jih na razne načine predeluje in prešije z vezivom, ki mu sredi tradicije in »sveta« vzpostavlja lastno identiteto. Kaj takega bi bilo sicer mogoče početi: s pojmovnim aparatom, kakršnega ponuja teorija medbesedilnega nanašanja oz. intertekstualnosti, bi se lahko lotili tistega, kar je doslej literarna zgodovina evidentirala pod oznakami, kot so »vplivi«, »vzorci«, »vzpodbude«, ki naj bi delovali na Prešerna. Nova razlaga bi lahko precej dosledno in natančno, nemara celo subtilno opisala »aktivni«, dialoški vidik Prešernove »interliterarne recepcije« tujih prvin in njihovo funkcioniranje v novem sobesedilu — torej ravno tisto, kar smo navajeni imenovati pesnikovo izvirnost vsem vplivom navkljub. Lahko bi npr. poskušali raziskati, koliko so navezave na Homerja, Vergila, Tassa, Danteja oziroma na topiko epskih pesnitev sploh v službi romantičnega reinitizacijskega »ojačevanja« (oz. amplifikacije) zgodbe. — Moja optika pa bo tokrat, kot si lahko že mislite, obrnjena drugam: **Krst pri Savici** bo tista podlaga, iz katere, ob kateri in o kateri so bili kasneje, vse do »žive zdajšnjosti«, narejeni številni metateksti, vztrajno, skoraj vedno z neko ambicijo, in v raznih umetnostnih in neumetnostnih žanrih. Njihovo število gre v desetine, zato bi jih bilo nemogoče razlagati v okvirjih takšnega spisa: omejujem se za zdaj le na nekaj markacijskih sond, ki so po nekakšni »členitvi po aktualnosti« bile zame pač zanimive.

Mit in »mit«

Kar samoumevno se že sprejema oznaka, da je **Krst pri Savici** »slovenski mit«, Črtomir »mitski junak« ali »arhetip«. Takšne in podobne oznake so se pojavljale npr. v kritičkih in teoretično-esejistič-

nih metabesedilih, celo v programih ob uprizoritvah Smoletovega **Krsta pri Savici** (1969) in »retrogardističnega dogodka« Gledališča sester Scipion Nasice **Krst pod Triglavom** (1986).¹ Toda mit je v strogem, izvornem smislu le zgodba, oblikovana v okvirih arhaične, »**predrefleksivne**« zavesti, kar pa seveda za Prešernovo romantično »povest v verzih« ni mogoče trditi. Najbrž so omenjene oznake v bolj ali manj tesni zvezi z Barthesovo opredelitvijo mita kot metajezika, ki ideološko reducira tekste v družbeno vez z interpelacijskim učinkom?² — gre torej za drugoten, prenesen pomen mita, ki pa mora s prvotnim imeti nek »tertium comparationis«, sicer bi bil prenos zgolj naključen, »nemogoč«. V preneseni rabi »mita« se mimo Barthesa skrivajo še druge semantične sence — vsaj kakšnega Junga ali N. Fryeja, v smislu ponovljivih (rekurentnih) motivov, likov, situacij, ki naj bi bili za nek žanr ali celo kulturo paradigmatični.³ Kaj pa sploh je »izvirni«, prvotni, nepreneseni pomen mita? Sledeč etimologiji in nekakšnemu »common sensu« nanjo oprtih teoretiziranj lahko ponudim le takšno skico pomenk:⁴ gre za tekst z zgodbeno strukturo (z naracijo torej), ki jo tvorijo prvine (liki, akcije, časoprostor), ki imajo veljavo »universalnega«, »simboličnega«, »splošnega«, »občega«; zgodba formulira dogodke, ki so v bistveni zvezi s konstituiranjem in/ali reprodukcijo nekega občestva, etnije ipd. Najbrž bi za Prešernov **Krst** lahko uporabili takšno razlagalno matrico in s tem že skušali upravičiti preneseni pomen mita, ki ga od prvotnega loči predvsem minus-arhaičnost. Toda tu bom v »tertium comparationis« raje izbrskal neko drugo razsežnost, ki zadeva predvsem »mitski« status besedila v neki kulturi; kaj je torej »mitski« tekst nekega naroda, kaj mu zagotavlja takšno vlogo, kako se le-ta uveljavlja?

Ena bistvenih značilnosti mita (ko ne uporabljam narekovajev, ga mislim nepreneseno) je njegova intertekstualnost; ne le, da nam je dostopen posredno, v številnih različicah ustnega in pisnega izročila ter ritualov (torej v raznih metateksth), ampak ima tudi lastnost, da vzpodbuja oblikovanje **medbesedilnih serij**, se pravi vedno nove verzije in variante, ki skušajo zapolnjevati, razlagati, izpeljevati tisto, kar je v mitu zamolčano, izpuščeno, neprevedljivo, in ga s tem približati vsakokratnemu zgodovinskemu obzorju »resničnosti«. Take serije so dolge več stoletij, celo tisočletij. Genette s tem v zvezi navaja npr. številne pesnitve (kiklični epi), ki so »parazitirali« na Homerju, pa imitacijske (afirmativne in ironično-polemične) podaljške njegovih epov pri Vergilu in v klasicističnih travestijah in parodijah.⁵ Za ponazoritev pojma intertekstualne serije M. Pfister omenja E. Pounda, ki je razgalil posrednost sleherne recepcije mita tako, da je v prvem **Cantu** črpal iz renesančnega latinskega prevoda 11. knjige **Odiseje**, ne pa iz homerskega izvirnika (nauk bi bil: kdor skuša navezovalno posegati po izvornem mitu, naleti na celo mrežo posredniških filtrov, verzij); Salomin mit, ki je v 19. in na začetku 20. stoletja postal osrednja šifra

za »femme fatale« (od Heineja do Huysmansa in Wilda), pa je le ena izmed bibličnih intertekstualnih serij in se je razširila tudi v likovno ikonografijo (npr. G. Moreau, A. Beardsley) ter v glasbo (R. Strauss).⁶ **Biblija** je sploh »veliki kod(eks)« (N. Frye), ki je skupaj z grškimi mitskimi cikli od antike naprej predstavljal simbolno-referencialno obnebe vsakršne kulturne produkcije Zahoda, ki je s svojimi aktualizacijami in hermenevtiko poskrbela tudi za njegove transformacije;⁷ vzporedno s procesom demitizacije (Melefiński) od renesanse dalje je ta sistem izgubljal vrednost simbolne transcendence in prehajal v okrasno ali argumentacijsko referencialnost topike, ki pa se je še drži mitski smisel vse do razsvetljenstva.⁸

Za zahodno kulturo imajo podobno, čeprav že bistveno manjšo paradigmatsko vrednost nekatera besedila, ki so postala **novoveški »miti«** in kot referencialna ozadja vzbujala številne citate, aluzije, obdelave v intertekstualnih serijah (npr. »miti« Fausta, Don Juana, Don Kihota, Hamleta). Kot kaže, pomenski prenos iz mita, prek novoveških splošnoevropskih »mitov« do »mitskega« **teksta naroda** niti ni zgolj metaforičen, ampak prej kulturnozgodovinsko metonimičen (vsaj kar zadeva medbesedilne vidike). Kajti tudi »mitski« tekst naroda, kakršen je Prešernov **Krst**, se v okvirih kulture in zgodovine naroda obnaša podobno kot miti — »kodeksi« ter novoveški »miti« v širših in časovno obsežnejših kontekstih.

Omenjena »arhetipskost« literarnih likov, situacij, okoliščin, podob ima namreč svoj otipljiv, »materialen« **repcijski vidik**. Pogosteje kot pri drugih besedilih se »mitski« tekst bodisi kot »predelana«, »povzeta« celota bodisi s posameznimi prviniami lepi v metabesedila različnih, tudi neliterarnih vrst. »Prosto lebdeči označevalci« (npr. imena likov, krajev, citatne sentence) so vedno znova »primerni« kaj različnim kontekstom, včlenjajo se v razne nacionalno zagrete diskurze, celo v gesla dnevne politike in poimenovanja povsem empiričnih oseb (npr. časopisni naslov tipa »Kdo so današnji Črtomiri«, partizansko ime Črtomir). Najbrž mi ni treba posebej poudarjati, da se s takšnimi manevri vedno znova izgublja »izvirni smisel« protobesedila, da se dogaja svojska »trahison créatrice« (kot je podobne pojave imenovala klasična komparativistika): navajajoči diskurz metabesedila izposojeno prvino priliči svojim izjavljalnim nameram, protobesedilna odnosnica pa neko »partikularno« izjavo posveti z domnevno vrednostjo »občega«, »univerzalnega«, »splošnonarodnega« ipd. Ob »mitskem« tekstu naroda se **kot ob nekakšni nadzgodovinski stalnici (re)definirajo in (re)identificirajo** ne samo različne literarne generacije, smeri, stili, ampak v občasnih navezavah tudi drugi besedilni tipi in diskurzi; protobesedilo, kakršno je Prešernovo, pri tem funkcionira bodisi kot »celota« bodisi kot zaloga iztrgljivih toposov. **Krst pri Savici** kot »mitski« tekst naroda (ne le njegove kulture v ožjem smislu, ampak tudi ideoloških diskurzov, ki delujejo v sami kulturni sferi in okrog nje)

je torej izhodišče dokaj močne, stilno, vrednostno, epistemološko in ideološko diferencirane intertekstualne serije, pravcatega »blodnjaka nasprotnih si razlag« (prof. J. Glavar v Danici oz. v **Mistifikcijah**).⁹

Krst kot ideološko reducirani — glede na celotno Prešernovo pesnitev — »mit« in Črtomir kot »arhetip« slovenstva sta se spočela pravzaprav v času moderne (to je nedavno v Sodobnosti dokazoval F. Bernik).¹⁰ Že takrat, a tudi prej in kasneje, sta podobno kot **Hlapci** doživljala cel spekter razlag, ki se jih najbrž ne da razvrstiti zgolj na »leve« in »desne« — takšna sistematika bi lahko sledila iz Žižkovega namiga na politično »aplikabilno« razumevanje Črtomira kot narodnega borca ali kot vzor katoliškega narodnjaškega »pasivca«. ¹¹. V metabesedilih je mogoče seveda tudi opazovati, kako vpenjajo **Krst pri Savici** kot »citat« v svoje stilne okvire in v izjavljalne strategije. Sledi lista primerov.¹²

Primeri I: označevalni žeton

Pesniki so, zlasti ko so hoteli opredeljevati svoj lirski prostor v razmerju do »splošnonarodnih univerzalij« ali kot poeti-vidci/preroki/voditelji vanje spreminjevalno poseči, zajemali iz Prešernovega »mita« pogosto v obliki **posamičnih literarnih referenc**.¹³

ZUPANČIČ z izjavljalne pozicije poeta vidca/voditelja menda prvi izrazi te spočenja interpretacijo črtomirstva kot »arhetipa« slovenske nemoči, odvisnosti; imenska aluzija, ki meri na drugi, neheroični del protobesedila, je na zaključku vzneseno budniško intonirane pesmi interpretativno dopolnjena s srdom nacionalističnega frustriranca — Črtomir je »volkodlak«, ki »rodna tla« in »dom« »otruje (...) s svojo robsko krvjo« (**Daj, drug, zapoj...**, 1904).

Nacionalne frustracije ali — če že hočete — travme tako nekako v tem času dobijo svoje simbolno ime, Črtomir, Krst, Bogomila itd. Takšno simbolno ime, »mit« kot zgodba ali »arhetip« kot junak, postane označevalni žeton. Zastopa oziroma nadomešča razne nacionalne ideologeme, zasnovane in reproducirane v diskurzih, ki so se obsesivno vračali k razmerju domače — tuje v dolgem procesu nacionalnega konstituiranja. Pesnik kajpada ravna ekonomično, če z aluzivnim imenovanjem v pomensko obzorje pesmi **zgotitveno vpotegne še niz asociacij**, ki se v zavesti občinstva držijo »prostolebdečega označevalca«.

GRADNIK takó — kasneje, v dvajsetih letih — z aluzivnim navajanjem njunih imen priziva Črtomira in Bogomila (in vse tisto asociativno, kar je za njima). Vpelje ju v zgodbo »ontogeneze« dramatičnih značajskih nasprotij v lirskem subjektu, ki je v »manieristično-baročno« kontrastiranem sonetu upovedena kot »posledica« heterogene (mediteransko-slovanske) nacionalne in kulturne »filogeneze« (**Vprašanje**, 1923).

JARC v **Slovenski pesmi** (1940) s citatom naslova Prešernove »povesti v verzih« in z njegovo parafrazo interpretira oziroma s svoje perspektive vzpostavlja smisel celotnega protobesedila vprašalno (»Krst pri Savici — krst krvi —/ res naš nagrobni kamen?«); v njem torej najde zgoščeno simbolizacijsko oprijemališče osnovne »travme« (krst — grob), ki določa slovenski »narodni značaj«, kakor ga formulira pesem (mimogrede: gre za prototip raznih »slovenskih pesmi« — npr. Pavčkovih, Fritzovih, ki so postale popularne v zadnjih letih). Jarc h **Krstu** sopostavlja citatno navezavo na Cankarjeve **Hlapce**, ki so (kdaj?) tudi postali ena temeljnih slovenskih paradigem.

Ko so pesniki opredeljevali svoj položaj v razmerju do nacionalnega »mita« s posamičnimi literarnimi referencami, so z različnimi postopki navezovali predvsem na Črtomirov »zlom« (poraz, pristanek na pokrstitev) in/ali na »protislovnost« celotne pesnitve (heroizem — resignacija).

Gradniku in Jarcu se pridruži po vojni KOCBEK s **Povabilom na ples** (1963), ki je poetološko značilno kocbekovsko razpeta med podobo-interier v maniri nove stvarnosti in ekstatični ritualizem, vsebinsko pa ponavlja prav tako kocbekovska razglasja med intelektualskim »neavtentičnim solipsizmom«, trpnostjo in »avtentičnim«, »aktivnim« zgodovinskim angažmajem — pri tem mu pride prav navezava na »divjega Črtomira« in Bogomilo. V šestdesetih letih sploh pride do manjšega »booma« metabesedil na Prešernov **Krst**.

Pri TAUFERJU se literarne reference na to besedilo že zgostijo (več citatov, aluzij, izposoj): zdaj pripomorejo k metaforiki, ki evocira pritisk zgodovinskih »travm« na vsakršne, predvsem govorne in identitetne poganjke lirskega subjekta (**Nokturno I**, 1964), zdaj pa je bolj na delu težnja po »demitizaciji« protobesedila, ki je vpeto v razsrediščena besedila z modernistično vizuro »malomeščanskega vsakdana« (cikel **Krst**, 1969). Podobne reči se, kot bomo videli, dogajajo v tem času tudi pri Smoletu.

Z več posamičnimi referencami (aluzije, izposoje) se pridružuje tej »individualni«, »pesimistični«, »resignativni« smeri navezav na Krst v zadnjem času P. KOLŠEK (**Črtomir — sklepna pesem Elegij**, 1986): obsedenost z govorjenjem o Črtomiru, iskanje rešilnih točk po itinerariju, vpisanem v prešernovske kronotope in dogodke, se kot metaforično gradivo staplja s kafkovskim ozadjem krivde. Nad vsem prevlada perspektiva resignacije spričo zanesljivosti poraza.

Da pa lahko za »parazitsko« metabesedilo posamične reference prikrbijo tudi čisto drugačne, neresignativne konotacije v zvezi s Krstom, je tudi večkrat empirično izpričano. Župančiču (**Tja bomo našli pot**, 1943) npr. služi citat znamenite Prešernove »levičarske« sentence iz čisto citiranega Črtomirovega govora junakom za imenitno »nadzgodovinsko« pretvezo aktualne domovinske — politične »utopije«: pot namreč v tej izrazito visoko retorični, moralistični, z elementi soc-

realizma in simbolizma prepojeni vidčevsko-voditeljski pesmi vodi nikamor drugam kot k Sovjetski zvezi.

Najbolj »levo« se s prav tem citatom pozabava KALČIČ v pripovedi, ki je značilna po ludizmu diegetskega preskokov in po tem, da je nosilec imena Valjhun pes. Že samo kompozicijsko »fintiranje« implicira »circulus vitiosus« (torej idejo, da ni nobene — ene — poti; **Tje bomo najdlji pot**, 1979).

Primeri II: izpeljave

Toda tudi besedilo kot »celota« lahko nastane z izpeljavo iz protobesedila, kakršen je »mitski« Krst. O tem se bo dalo najti nekaj podrobnejših pojasnil in tez kasneje, zato bom tukaj kratek in skop.

A. VODNIK npr. v pesmi **Bogomila** (1955) iz protobesedila izbere čisto drugačen segment kot Župančič sredi vojne. Iz tega segmenta je pesem v celoti izpeljana — prešernovski označevalci se torej nanjo ne lepijo, ampak iz njih zraste. Prvine protobesedilne zgodbe (Črtomir in Bogomila se spoznata na otoku, njuna ljubezen in slovo, Bogomilino upanje na posmrtno združitev) so lirizirane v prvoosebni Bogomilini izpovedi (torej gre za postopke žanrske transformacije, spremembe vidika in pripovedne inštanse), ki je simbolistično razsvetljena in pomaknjena v območje skrajno metafizičnega religioznega čustvovanja. Spada torej v krog — žižkovsko rečeno — »desnih« interpretacij »mita«, ki o Črtomirovi pokrstitvi ne pišejo v smislu »zloma«, »izdajstva« ali vsaj »vseenostne resignacije«, ampak v smislu »prehoda na višjo, sublimirano« raven kulture in življenja.

Po vsej tej razmeroma dolgi, a kljub temu poljubni in nestrogi seriji primerov bi bilo res čudno, če ne bi mogel mednje vključiti še dveh spoprijemov z »mitskim« tekstom naroda, še posebej ker prihajata spod peres piscev, ki sta (oponašam, oponašam) pravzaprav »trade mark« našega postmodernizma oziroma metafikcije, si ima pač veliko opraviti z vsakršno »citatnostjo«.

A. BLATNIK v kratki refleksivni pripovedi **Črtomir, sam in večer** (1983) tekst izpeljuje iz prešernovske zgodbe (navezuje na položaj Črtomirove osamljenosti po porazu, na njegove »eksistencialne« miselne boje med izgubljeno »vero staršev«, svobodo ter upom na ljubezen); nekoliko patetično osrediščenje na Črtomirov problem kot problem izgubljenega »smisla« in tipična leksika kažejo, da besedilo v marsičem še ostaja znotraj risa eksistencialističnih interpretacij »mita«, zlasti nemara prav tistih, ki so implicirane v Smoletovi verziji ali eksplicirane ob njej. Vendar pa to obzorje (a tudi obzorje vsakršnih »tradicionalnih«, tj. dokončnih, izključujočih, »levih« in »desnih« interpretacij) Blatnik že tudi prebija z uvajanjem metafikcijskega esejističnega tona, ki je obenem tudi modus gnoseološke distance do interpretiranega »predmeta«: odpoved dokončnim sodbam, skepsa

in distanca do spremenljivega smisla »mita« v globini časa so že v duhu osemdesetih.

Če Blatnik kot uvajajoči se adept metafikcije 1983 o gnoseološki negotovosti še govori, pa 1987 metafikijski »maître« takšno dvoumnost vpelje v pragmatški okvir izjave, v njeno izjavljalno inštanco. Struktura »Glavarjevega« besedila v GRADIŠNIKOVIH **Mistifikacijah** — v katerih lahko celo opombe funkcionirajo kot leposlovno besedilo — je namreč skoraj povsem nefikijska, posnetek razpravljalnih žanrov; toda vanjo vpeta analiza spodletelosti interpretacij **Krsta** in nova razlaga Črtomirovega »nihilizma« v smislu »vseenosti« (tudi tu je na delu sled postmoderne indiferentnosti) ima zaradi vključenosti v leposlovno knjigo, zaradi Gradišnikovega imena, nič manj pa zaradi Glavarjevega statusa fikcije. To pa pomeni, da je tudi nova interpretacija izmišljiva, poljubna tvorba, ki se je v referentu ne da verificirati.

Sinteza I: Obtok »mita« in dialoškost kulture

Intertekstualna serija, ki se nanaša na »mitski« **Krst**, vsebuje torej metabesedila, ki se na Prešerna navezujejo bodisi s posamičnimi literarnimi referencami (le-te kot asociativno »težke« elemente vklaplajo v svoje izjavljalne strategije) bodisi z bolj »sistemskim«, »celovitim« izpeljevanjem. Pri tem svoje medbesedilne navezovalne snove usmerjajo ali predvsem na »heroični« prvi oziroma »resignativni« drugi del (npr. Župančič, 1943 vs. Vodnik, 1955), kar že samo po sebi ponuja konstrukcijo pomenov, ustreznih bolj »levim« ali »desnim« interpretativnim ovrednotenjem; lahko pa skušajo interpretirati prav zaporedje obeh delov. Tu je interpretacija za metabesedila najbolj »izdajalska«, saj pritikanje vrednostnih konotacij in eksplikativnih pomenk več pove o interpretu kot sam izbor segmentov iz protobesedila in nanje oprte konstrukcije. Del metabesedil namreč kot »normo« oziroma »ideal« vzpostavlja Črtomira iz Uvoda; v luči njegovega »heroizma« je videti drugi del, **Krst**, kot »zlom«, ki je lahko ovrednoten s sočutjem kot »arhetipska« vzporednica (paralelizem) pesniku ali celo narodu, lahko pa z odporom kot »izdajstvo«, »nemoč« (velikokrat se obojne vrednostne resonance ambivalentno mešajo). Del metabesedil kot »ideal« priziva ravno pokristjanjenega Črtomira iz sklepnega dela; njegova »resignacija« s tem dobi celo vrsto drugačnih ideoloških nalepk — »odpoved posvetnemu življenju, barbarstvu«, »dvig na višjo, bolj simbolno raven kulture« ipd.

V »mitskem« besedilu naroda sama zgodba, njeni položaji, časoprostorske okoliščine, predvsem pa imena (oseb, samega dela) niso nekaj enkratnega, zasebnega; postanejo nekakšna **simbolna mesta v dialoških napetostih raznih sociolektov**, v ideoloških spoprijemih, v evoluiranju poetik. Prisvajajo si jih metabesedila in jih polnijo s svojimi vrednostnimi fantomi, interpretacijskimi pomenskimi kon-

strukcijami. Poleg prej naštetih primerov je v **Krstovi** intertekstualni seriji še več dramatizacij, televizijska priredba, prozaizacije, nepregledno gradivo publicistike ter zlasti literarnozgodovinske in kritične razlage (le-te vsaj od 1905 do danes: Prijatelj, Žigon, Kidrič, Šifrer, Slodnjak, Kos, Paternu, Cooper, Kermauner, Inkret, Hribar, Žižek, Kolšek, končno tudi besedilo, ki ga ravnokar berete). Takšna **meta-besedila fiksirajo sprejemanje** (razumevanje) »mita« in odzivanje nanj (npr. interpretativno) v različnih zgodovinskih fazah, v raznih ideoloških govoricah, interpretacijskih skupnostih (npr. v univerzitetni), poetoloških kodih (npr. v metafikcijskem), žanrih itd. Prav to sprejemanje (repcija), ki »mitski« prototekst vrednoti, aktualizira, interpretira, preoblikuje (njegov smisel) v skladu z vsakokratnim idejnoestetskim vrednostnim in vědenjskim horizontom, mu s svojimi intertekstualnimi serijami podeljuje in **vzdržuje** osrednjo, nacionalno konstitutivno, »mitsko« vlogo. Metabesedilni odmev torej ne izbira vsakič le določenih pomenskih razsežnosti protobesedila, ampak s svojo časovno vztrajnostjo ter številnostjo nalaga vanj nove pomenske plasti, ga ojačuje, vzdržuje v spominu, vedno znova vrača v pomenski obtok in s tem utemeljuje, njegovo konstantnost, »aplikabilnost« na vsakršna stanja »nravi in duha«, zajeta v »označevalne proizvodnje«.

Sinteza II: »mit« kot mik

Doslej sem na eno od izhodiščnih vprašanj — kaj je z »mitskim« položajem besedila v narodovi kulturi — odgovoril le deloma, na meji med tautologijo in razlagalno perifrazo: s ponazorili o tem, kako tak status »materialno« vzdržujejo metabesedilni mehanizmi intertekstualnih serij, tako da »mitsko« besedilo zgleda nekaj »arhetipskega«, »občega«, »univerzalnega«. Ko sem bolj mimogrede govoril o prvinah »mita« kot simbolnih imenih/mestih, označevalnih žetonih, ki jih spoprijemajoči se diskurzi interpretativno polnijo s konotacijskimi sencami lastnih ideologemov, sem pravzaprav načel bolj »bistveno« vprašanje: kaj v samem besedilu vzpodbuja nastajanje takšnih medbesedilnih verig, kaj »žene« avtorje, da se vedno znova vračajo prav k temu protobesedilu? Zakaj je torej takšen »mit« postal veliko bolj **Krst** kot npr. Jurčič-Levstikov **Tugomer** (1876) ali Finžgarjev zgodovinski roman **Pod svobodnim soncem** (1912) — kljub nemara večji popularnosti, večjemu številu bralcev? Pri iskanju odgovora tukaj puščam v oklepaju vrsto relevantnih dejavnikov (zlasti cenjenost žanra in avtorja v inštitucijah književnega življenja glede na njuno »estetsko vrednost«); bolj ne namreč zanimajo pota interpretiranja predlog s tisto potenco, ki bi jo najraje barthesovsko — čeprav ne čisto v duhu njegove rabe — imenoval »le texte scriptible« (besedilo, ki navaja k pisanju). Zato se mi zdi koristno nekolikanj

pretresti psihoanalitično teorijo ideologije, kjer se ta dotika problema, ki me zanima.

»Mitski« tekst v neki narodni književni kulturi dobi mesto »prve formulacije«, »izvirne zasnove«, »razpostavitve« problema, s katerim se lahko posameznik identificira prav kot subjekt, ki pripada temu narodu — še več, ki iz naroda črpa svojo »vsebino« oziroma »subjektiviteto«. Gre seveda za učinek **interpelacije**: bralec se v besedilu prepozna kot Slovenec, kolikor nase vzame določnice posebne (zavestne in nezavedne) ideološke »konstrukcije realnosti«, ki velja za »slovensko«. ¹⁴ To pomeni, da mora v času branja biti še vedno navzoča tista ideološka makrostruktura, ki jo implicira »mitska« formulacija. Bolj poljudno rečeno: še zmeraj mora v bralčevem kontekstu veljati v »bistvenem« **ohranjena ideološka struktura zaznavanja »sveta«**, npr. v opozicijah domače — tuje, stopnja domače — stopnja tuje kulture, avtohtono — importirano, nacionalna moč — odvisnost, aktivnost — vdanost. Bralec mora, še preprosteje, v tekstu najti formulirane probleme, ki ga v življenju dejansko »mučijo«. Če ne bi več doživljal »sveta« skoz makrostrukturo, ki mu postavlja take probleme v takih opozicijah, bi »mitsko« učinkovanje teksta bržkone škripnilo. Kajti le na podlagi ohranjene makrostrukture (le-ta je dobila že večkrat razna imena: »prešernovska«, »slovenski kulturni sindrom«, »jezik kot politikum« itd.) lahko besedilo učinkuje kot »**družbena/nacionalna vez**« (v novih oklepajih puščam vprašanje reproduciranja takšne ideološke makrostrukture — npr. prek ideoloških in kulturnih aparatov ter inštitucij, sa je tema že čezinčez obdelana).

Sinteza II, naprej: Kaj je v informacijskih luknjah

Toda do zdaj sem kvečjemu pojasnil, zakaj se tak »mitski« tekst bere še stoletje in več po nastanku, nikakor pa ne tega, zakaj »navaja k pisanju« metabesedil. Gre za to, da je v njem **nekaj, kar moti** sicer močno interpelacijo oziroma identifikacijo, nekaj, kar vsakokratni sprejemalni »horizont pričakovanja« **ne more integrirati**, do kraja razložiti in osmisлити v skladu s svojo implicitno idejnoestetsko usmerjenostjo. Ravno to pa sproža vedno nove interpretacije, meta besedila, ki skušajo »neprebavljivi« preostanek posvojiti, ga razložiti, a jim mora spodleteti. Ali kot je zapisala J. Šumič-Riha ob Jamesu: »To travmatično, nesimbolizabilno in zato tudi neponovljivo kot tako utemeljuje ponavljanje v nekem časovnem zaporedju. Serija nedoločnih ponovitev pa je prav poskus »osmisлити« travmatično jedro, natančneje, ga zabrisati, čeprav neuspešno, saj se njegova sled vpisuje v same ponovitve.« ¹⁵ Govorjenje o »travmatičnih jedrih« ipd. v zvezi z literarnimi deli je pač nepreverljiva analogija s psihološkimi mehanizmi, ki lahko deluje prepričljivo zgolj v referencialnem okvirju

lastne (psihoanalitične) elokvence; ker bi mi v njej kaj kmalu spodrsnilo, bom pri iskanju odgovora ubral bolj »zdravorazumsko« pot.

»Travmatično jedro« je nekoliko fantomski termin, konotira nekaj mračnega, srhljivega, kar se skriva kdovekje in od tam spušča zlovešče učinke. Morda se ga dá prevesti v bolj udomačene predstave. Tisto, kar vzpodbuja vedno nove »osmislitve« (interpretacije, metabesedila), je pravzaprav le popolnoma punktualno določljiva **odsotnost podatka**, ki onemogoča bralčevo kavzalno interpretiranje besedila v skladu z njegovim obzorjem razumevanja. V bralnem procesu namreč samo besedilo določneje vodi in usmerja naslovnikovo strukturiranje pomenov na ravni dogajalnosti, manj pri tkanju semov »karakterizacije« likov, medtem ko sta vzpostavljanje vzročnosti in »simbolizacijsko« dojemanje figur veliko bolj odvisna od bralčeve proizvodnje smislov, torej od njegove **interpretacijske dejavnosti**, poskusov konstituiranja strukturnih (kavzalnih) verig.¹⁶ Za takšno dejavnost mu v Prešernovem **Krstu** manjka nekaj ključnih informacij, s pomočjo katerih bi se njegova konstrukcija pomenov izšla v »koharentno celoto« — npr. zakaj se dá Črtomir pokrstiti? kaj »pomeni« mavrica nad Bogomilo? kakšen je odnos pripovedovalca do tega dogodka? so vprašanja, ki proizvajajo interpretacijsko početje. V Prešernovem besedilu bodisi zadevnih informacij ni eksplicitno zapisanih bodisi so na njihovem mestu »ambivalentni« znaki, »simboli«, ki jih besedilu »imanentno« ni mogoče razložiti, ali pa so vrednostne konotacije semsko razpršene in omogočajo različne implikacije.

In če je bralec, ki ga motijo takšni informacijski primanjkljaji (litote, preimenovanja, elipse), pisec, potem v metabesedilih fiksira svoje interpretacijsko krparjenje, vzstavljanje kavzalnih motivacij ali njihovo spreminjanje ter na ta način reducira »neprebavljivo«, ga umešča na svojo valovno dolžino, **prilikuje smislu besedila**, kakršnega želi **vzpostaviti**. Pa si oglejmo nekaj takšnih navezovalnih strategij!

Smole: izposojeni »mit« kot interpretacija »sveta« in predloge

Zadnja, epiloška oktava Prešernove pesnitve se glasi:

Razlagajo, ko pride (Črtomir, seveda — op. MJ) v Akvilejo,

mu svete pisma proste zmote vsake;

postane mašnik, v prsih umrêjo

nekdanji upi; med svoje rojake

Slovence gre, in dálej čez njih mejo,

do smrti tam preganja zmot oblake. —

Domú je Bogomila šla k očeti,

nič več se nista videla na sveti.

Ti protobesedilni verzi začrtajo fabulativno zasnovo, oglejski in slovenski (koroški) dogajalni prostor, akcijo in delno celo idejno-

psihološko plat Smoletove drame **Krst pri Savici** — ne samo s svojimi »pozitivnimi« podatki, ampak tudi z informacijskimi »luknjami«, ki so posejane še na drugih mestih pesnitve. (Edina glede na predlogo neimplicitirana razlika je, da se pri Smoletu Črtomir in Bogomila v Ogleju spet srečata.)

Medbesedilno razmerje je takšno, kot da bi se pri Smoletu ti verzi »napihnili« v novo diskurzivno »vesolje«, se zapolnili z novimi vrednotami, podatki, predstavami in z vrstnimi zakonitostmi, kakršne terja nov zgodovinski horizont razumevanja in osmišljanja »mita«. Medbesedilna navezovalnost Smoletove drame torej ni omejena le na ponavljanje posameznih, čeprav od recepcije asociativno »težkih« prvin oziroma na posamično literarno referencialnost; metabesedilo je namreč v »celoti« izpeljano iz Prešernovega prototeksta (podobno sem omenil že pri primeru A. Vodnika). **Izpeljevanje**¹⁷ je tu pravzaprav kompleksno nadaljevanje, ki vključuje predvsem »tematske« ter vrednostne transformacije predloge. Skupaj z njimi se dogajajo seveda tudi »formalne« spremembe: npr. iz laškega enajsterca in stanc v prozne dramske vrstice, iz pripovedne v dramsko zvrst, pa še amplifikacija oziroma razširjevanje posameznih zgodbenih sklopov z vstavljanjem novih dogodkov,, oseb ali s podrobnejšim razčlenjevanjem že prej obstoječih skladnikov. Kljub temu, da Smole ne izvaja posedanjujočega diegetskega prenosa (kot to počne, če uporabim ta paradni primer, Joyce v **Uliksu**) in torej ohranja glavne osebe v prvotnem kronotopu (jih ne prestavlja, recimo, v šesdeseta leta 20. stoletja), pa vendarle prilikuje protobesedilno zgodbo novemu, »svojemu« idejnemu, zgodovinskemu obzorju.

Postopek »približevanja«¹⁸ nekih od občinstva oddaljenih zgodovinskih peripetij za »današnjo rabo« je markiran na ravni jezikovnega sloga npr. v aktualizacijskih besednih anahronizmih, v »katahzezičnem« prelomu arhaizirajoče stilizacije in pogovornih, modnih, današnjih stilemov (to ima poleg tega še vlogo značilno ironične distance dramskega subjekta do svojih izjav): takšne so didaskalijske tipa »le za kanec profesionalno« (uvajajo lahko latinsko molitev) ali dialogi tipa »Gospod naj jih obdrži v tej pameti. Naj jim **eventualno** nakloni luč prave vere«.

Smole se na Prešerna očitno navezuje z naslovom, s prevzemom nekaterih literarnih likov (Črtomir, Bogomila, Patriarh, Tasil idr.), bolj diskretno pa s ponavljanjem oziroma odmevanjem nekaterih zgodbenih situacij iz Uvoda ali Krsta (npr. Črtomirovo poročanje o osamljenosti po porazu njegove vojske; ali o sprejemu krsta).¹⁹ Ker hoče metabesedilo kot nadaljevanje Prešernove verzne povesti osrednje like temeljito prevrednotiti, (pre)interpretirati smisel njihovih dejanj in razmerij, mora tudi tiste segmente, ki zajemajo iz prešernovske zgodbe, dopolniti z novimi dogodki ali spremeniti motivacijski sistem že obstoječih dogodkov — gre torej za interpolacije na ravni

dogajalnega koda, predvsem pa za interpretacijske premike v »hermenevtičnem« in »simboličnem kodu«. Smoletova drama je sicer samosvoja konstrukcija iz izposojenega gradiva in torej **interpretacija »sveta« s pomočjo »mitske« avre preurejenega protobesedila** (ta vidik je nemara še pomembnejši kot tisti, ki je v tem eseju predmet moje pozornosti); toda obenem in ravno s tem je tudi **interpretacija predloge**. Naj osvetlim to z nekaj zgledi.

Interpreti niso samo zunajbesedilne inštanice (bralci, pisci metabesedil), ampak tudi znotrajbesedilne (junaki), čeprav so prvim vednostno podrejene. Tako Smoletov Črtomir razlaga oziroma vrednoti Bogomilino pokrstitev z vzpostavljanjem motivacije, o kateri pri Prešernu ni in ne bi moglo biti govora, je pa zlasti na podlagi informacijskih »lukenj« oziroma simbolnih ambivalenc po svoje »možna«, partikularno (tj. s specifično Črtomirovega vidika) »legitimna«: »Torej vse brez Boga, igra, izdaja in nezvestoba. Bogokletni krst« (s. 28). V razmerju do protobesedila, njegovih zamolkov ter implikacij ravno tako polemično ali vsaj zaostrojujoče »radikalistično« (pre)interpretira smisel svojega lastnega krsta: »Bila je laž, strahopetnost, ponigliavost, pohota, strah za telo, in strah pred smrtjo: prevara!« (s. 38). Najbolj drastična sprevernitev prešernovih motivacijskih sistemov in vrednotenja ljubezenskega razmerja med Črtomirom in Bogomilo pa je Črtomirova tirada: »Psica /.../! Rdeči bog mi je razsvetlil um, razodel, kaj je v tej ženskosti: zvičajnost, psičje mednožje, ničesar drugega.« (s. 56) Tu Smoletov Črtomir dodaja zgodbene prvine, ki so povsem nespojljive z vrednostno-pomensko avro Prešernove Bogomile — npr. da je okoli Ajdovskega gradca preračunljivo opazovala, kdo bo zmagal.

Kljub temu, da so takšni **vstavki dogodkov in interpretacije pristranski**, partikularni — saj so izjavljalne inštanice dramske osebe in je kriterij resničnosti njih izjav zamejen s karakterizacijskimi obrisi (npr. Črtomirov »fanatizem«) —, pa igrajo odločilno **vlogo v implicitni polemiki dramatika** z dotakratnimi sprejemanji **Krsta** ter v njegovi »globalni« (pre)interpretaciji protobesedila v luči njegove »percepcije sveta«. Obenem pa prav takšno interpretacijo »sveta« fiksira s pomočjo »mita«, ki ga mora zato pač preurediti. Pri tem metabesedilna preoblikovanja niso vedno tako drastična, kot sem maloprej pokazal; lahko gre npr. le za dodatno, dopolnilno motivacijo, kadar je litotični Prešeren skop z informacijami (Bogomila pri Smoletu na s. 28-9 takó pojasnjuje svojo odločitev za krščanstvo s podrobnejšo »argumentacijo«, ki pa je bolj »v duhu Prešerna« kot Črtomirova).

Skratka: smisel Smoletovih medsebojnih ravnanj s Prešernovo romantično verzno povestjo je odvisen od dramatikovega modeliranja »sveta«, ki se napaja tako iz njegove siceršnje dramatike kot iz strukture zavesti ti. kritične generacije v drugi polovici šestdesetih let. Črtomir je junak (naj nekoliko posnemam govorico, ki jo razlagam),

ki — podobno kot Antigona — išče smisel (Boga, sveto) v svetu, ki ga obvladujejo red, rutinerski formalizem, relativizem vrednot, zasebni konformizem in funkcionalistični pragmatizem (tako v cerkvi — 1. del — kot v nastajajoči nesamostojni državi — 2. del). Črtomirova intenzivnost, patos, »divja misel«, energija, kritični nekonformizem, ki v stremljenju po absolutni ideji uničuje vse bivajoče in tudi sebe, se izkažejo za izraz nihilistične akcije subjekta. — Gre torej za tipično kritiko vsakršnega eshatološko utemeljenega aktivizma, ki je bila v tem času in kasneje razširjena tudi v neliterarnih besedilih te generacije (npr. Kermaunerjeva ali Inkretova razlaga Smoletove drame).²⁰

Krst pod Triglavom: »moja« velika stvaritev

V osemdesetih letih se po Smoletovih šestdesetih spet »nakopičijo« metatekstne navezave na slovenski »mitski« tekst. Ena njih je spektakel Gledališča sester Scipion Nasice **Krst pod Triglavom** (prvotni naslov pa je bil tudi Krst pri Savici). Intertekstualnost v sami predstavi (če jo v skladu s semiotičnim izročilom beremo kot tekst) ni tako očitno markirana kot pri Smoletu; je bolj prikrita, nedoločljiva, kar je tipično za postmodernistično »kriptocitatnost« (po »smrti avtorja« in »smrti teksta« je dekonstruirana in pade še ena opozicija, namreč med »lastno« in »tujo besedo«).²¹ Ponovljenih je le nekaj prvin Prešernovega »mita« — npr. naslov (parafrazirani citat) in v scenariju zaznavna dvodelnost (uvod in prekrstitve). Posamezne analogije v sestavi likov in njihovih razmerij, v tonaciji »vzdušja« in v posameznih pomenskih sklopih so v predstavi komaj zaznavne. Zato breme markiranja medbesedilnosti za naslovnika nosijo bolj spremna besedila (naslov, sporočilo publikli v gledališkem listu) ter vsa »mašinerija« medijske manipulacije: »Krst pri Savici F. Prešerna ali Krst pri Savici D. Smoleta določata le mitski temelj uprizoritve, njen dramatični naboj, ki je zaobsežen v usodnem motivu prekrščevanja, v prekrstitvi Črtomira in Bogomile, v prekrščevanju narodov, v prekrščevanju epoh /.../ Prešeren in Smole sta zgodovinski osebnosti, Črtomir pa le njun različno oblikovan mitski odsev /.../«²²

Medbesedilne strategije Scipionov so povsem drugačne od Smoletovih: protobesedila ne (pre)interpretirajo v »podrobnostih«, ampak **zagrabijo pri njegovi »osrednji« temi** — prekrstitvi. Spektakelski metatekst jo multiplicira (načelo ponavljanja in variacij) in »univerzalizira«, ji odvzema specifikko nacionalnega »mita« in jo skuša pretvoriti v prostorsko širši ter časovno splošnejši vzorec. Prevzeti so sicer liki Črtomira, Bogomile in Duhovna/Patriarha/Kardinala, od Smoleta pa še fragment njegove biografske usode (prizor na črpalki) — vse to pa je desubjektivizirano (najbolj pač z odvzemom govora in podreditvijo vizualnim ter glasbenim senzacijam spektakla), po-

mensko nerazločno (kako npr. spoznati Črtomira kot Črtomira v osebah, oblečenih v sodobne kroje) in pomnoženo, multiplicitirano. Osebe same, njihova »psihologija« itd. so v luči »smrti subjekta« pač irelevantne, pomembne so za Scipione strukture, v katere so vpete.

Obsežno »citatno« gradivo, ki ga po retro principu²³ povzemajo Scipioni **zgolj kot estetske forme** in »prostolebdeče« (tj. z navajajočim kontekstom **interpretacijsko nespecificirane**) **simbole**, je pa selekcijsko pomenljivo usmerjeno — v izročilo wagnerjanske koncepcije gledališča, v zgodnji modernizem Appie in Craiga, predvsem pa v zgodovinske avantgarde in v neoavantgarde. To gradivo vseskozi spaja s strukturnimi citati političnih ritualov oz. spektaklov in s tem v sami zgrajenosti predstavlja napetost med »umetnostjo« in »ideologijo«.

Še bolj jasno kot v scipionskem **Krstu** se je v irwinovski »plakadni aferi« pokazalo, da pri NSK sam tekst »citatnega« gradiva ne specificira (vsaj ne nedvoumno, enopomensko); konstruiranje njegove pomenske koherentnosti, »celovitosti«, »sporočila« je **povsem odvisno od naslovnikove interpretativne dejavnosti, ki je izrazito projekcijska**. V samem tekstu so namreč zgolj so-/protipostavljeni le »citatni« elementi »po sebi«; le-ti pa so skoraj vedno asociativno »težki«, napolnjeni s celim spektrom konotacij, ki jih je recepcija prototektsov v zgodovini naložila vanje (za različne tipe diskurzov, sociolektov). Naslovnik na tej osnovi sam, ob »pomoči« lastne umeščenosti v konotacijsko polje ter »medijskih« namigov, programskih manipulacij okrog teksta, **specificira pomene teksta**, kakršen je tudi **Krst pod Triglavom**. Tako ustvarjam »svoj« **Krst** tudi jaz v tem neskomno naslovljenem razdelku. V prekrščevanju spričo vseh teh dejavnikov vidim pomen političnega spreobračanja oz. politične manipulacije z avantgardami. »Optimalne projekcije« (Flaker) oz. družbene »utopičnosti« avantgard se je polastila politična govornica, ki je »utopijo« napolnila s konkretnimi družbenimi cilji in nalogami (umetnost) ter s tem avantgardo prekrstila v orodje oblikovanja države — to je seveda t.i. pragmatizacija ali funkcionalizacija avantgard, ob kateri so (nacizem, stalinizem) padale tudi človeške, ne samo umetnostne žrtve.

Retrogardizem **Krsta pod Triglavom** po mojem »kritizira« utopištni, eshatološki aktivizem avantgard, podobno kot je Smole obračunal z aktivizmom v imenu »ideje«. Če namreč umetnost ne more uveljaviti svoje »utopije« v »življenju«, ne da bi jo pri tem zmanipulirala »ideologija«, je s tem izgubila veljavnost tudi modernistična motivacijska vizija o neprestanem napredku, inovacijah, o prelamljanju s »tradicijo«. S tem ko retrogardizem kot varianta postmodernizma (takšna, kot je bil avantgardizem znotraj modernizma) na isti ravni meša raznočasne umetnostne forme, ukinja evolucijsko pojmovanje zgodovine. Raziskuje ponovljive »arhetipe«, kot je v zvezi s »citatom« Tatlinovega stolpa ugotovil T. Hribar.²⁴ Tako je pravzaprav logično, da poseže po »mitskem« besedilu naroda, ki se ga —

kot sem, upam, razložil v tem eseju — držijo konotacije »prve formulacije«, »občega vzorca«, »temeljne travme«, ki se obnavlja do današnjih dni, obenem pa vsakokratnemu metabesedilu (partikularni izjavi) podeljuje avro nacionalne vezi. To pa metatekstom dvigne ceno v očeh občinstva, ki ne more mimo »mitov«.

Opombe ali »spet najdena znanost«

¹ V »dokaz« navajam samo: T. Kermauner: **Črtomirov mit — mit sodobnega slovenstva**. GLlJD 1969, s. 174—188; **Gledališče sester Scipion Nasice oznanja svoji publiki**. Krst pod Triglavom/Baptism (dodatek k »soundtracku« Laibacha), 1987. Sicer pa je treba za verifikacijo trditve o samoumevnosti takšnega pojmovanja le pobrskati po svoji »govorni kompetenci« (prim. mit 2 v SSKJ II).

² **Mit danas**. V: R. Barthes: Književnost, mitologija, semiologija. Prev. I. Colović. Beograd, 1979 (izv. 1956).

³ N. Frye (tudi jungovsko podkovan): **Anatomy of criticism**. Princeton UP, 1957.

⁴ Povzeta je, kje drugje kot v leksikonu terminov: I. Tartalja: **Mit**. Rečnik književnih termina. Beograd, 1985, s. 439—40.

⁵ G. Genette: **Palimpsestes**. Pariz, 1982, s. 195—204 (pogl. o cikličnih dovršitvah), 147—157 (o herojsko-komičnih pesnitvah), 12—13 (o Eneidi kot imitaciji) idr.

⁶ M. Pfister: **Zur Systemreferenz**. V: U. Broich/M. Pfister (ur.): **Intertextualität**. Tübingen, 1985, s. 57—8.

⁷ **Veliki kod(eks)**. Biblija i književnost. Beograd, 1985 (izv. The great code, 1982).

⁸ Prim. E. M. Meletinskij: **Poetika mita**. Beograd, b.l. (1983?), s. 283—286.

⁹ **Naj pevec drug vam srečo**. V: B. Gradišnik: **Mistifikcije**. Ljubljana, 1987, s. 187—9.

¹⁰ **Črtomir kot nacionalni mit**. Sdb 35/1987, 11, s. 1037—42.

¹¹ S. Žižek: **Od Krsta do Hlapcev**. V: isti, **Jezik, ideologija, Slovenci**. Ljubljana, 1987, s. 34—9.

¹² (Starejši) del izbora je izposojen iz: B. Paternu: **Prešernov Krst pri Savici**. (Spremna beseda k izdaji P-ove pesnitve.) Maribor, 1970, s. 51—64. Tu pisec analizira tudi literarnozgodovinska metabesedila. Sicer pa je poučna tudi Prešernova bibliografija.

¹³ Za ta pojem gl. M. Juvan: **Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja**. SR 33/1985, 1, 51—70; Isti: **Dialog literature z literaturo (...)** Problemi-Literatura 1987, 1, s. 99—111.

¹⁴ Prim. zlasti S. Žižek, n. d.

¹⁵ **Dvournost in ponavljanje**. Razpol 1, Problemi-Razprave 23/1985, 9—11, s. 67—78 (tu: 73).

¹⁶ Seveda je v tej povedi razvidna inspiracija: R. Barthes: **S/Z**. Pariz, 1970 (njegova »sistematika« pripovednih kodov).

¹⁷ »La dérivation« je poimenovanje za vrsto besedilne konstitucije, značilne za ti. hipertekstualnost (hipertekst je zgrajen, je »nastal« iz hipoteksta oziroma hipotekstov) — prim. Genette, n.d., s. 12.

¹⁸ N.d., s. 351—9 (pogl. o proksimizaciji, kjer obravnava tudi Anouilhovo **Antigono**, sorodno Smoletu).

¹⁹ D. Smole: **Krst pri Savici**. Ljubljana, 1969, s. 25, 36. V eseju citiram po tej izdaji.

²⁰ Kermauner, n.d.; A. Inkret: **Esej o dramah Dominika Smoleta**. Maribor, 1968 (na s. 79—134 analizira tudi razmerja med njim in Prešernom).

²¹ Te metafizične krilatice, na katere se je mdr. oprl tudi ameriški dekonstrukcionizem, sta v svojih esejih lansirala predvsem R. Barthes in J. Derrida. S »proliferacijo« takšnih konceptov se je oblikoval postmodernistični »duh časa«.

²² **Gledališče sester Scipion Nasice ...** (gl. op. 1).

²³ **Neue Slowenische Kunst**. Problemi 1985, 6, zlasti s. 54, 56.

²⁴ **Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem** (»nova slovenska umetnost«). Problemi-Literatura 1986, 3 in 6, s. 102—113, 76—89 (tu: 106).

Vita Žerjal

Zametki novih poetik, drugi del

(O SODOBNI POEZIJI MLADIH AVTORJEV)

ZGODBE O SOOČANJU

Alojz Ihan: Srebrnik

Alojz Ihan je na vprašanje, zakaj ne uporablja prozne oblike, če je že prozna struktura, odgovoril, da se mu »to, kar nastaja zdaj, še vedno zdi bolj poezija kot proza.« (Mentor, 1986) Najprej opažena lastnost Ihanovega prvenca Srebrnik, depoetizacija, je tipični, v intervalih pojavljajoči se pojav literarne evolucije. Tudi v kontekstu slovenske literature 20. stoletja je mogoče določiti nekaj obdobj in avtorjev, ki so ga ustoličevali. Velja predvsem za oba avantgardizma tega stoletja in tudi za punk literaturo, ki zaznamuje čas pred nastopom generacije, o kateri govori ta prispevek. Tudi Ihanovo poetološko izhodišče je polemično, vendar ne v smislu avantgardističnih napadov na visoko, pretežno hipokritsko in od resničnosti otrgano kulturo. Ihan zavrača že način, po katerem se kultura oblikuje. Zavrača »prijetno površnost«, s katero ljudje sprejemajo mnenja in sodbe, ki se ob preverjanju izkažejo za laž, kot pravi v pesmi Galebi. V tej pesmi obravnava problem resnice kot izkušnjsko preverljive kategorije nasproti s kulturo prenašani zmoti (»in jo prenašali svojim otrokom, da se je razširila laž«) ob estetskem vprašanju, ob vprašanju lepega in grdega, kar je pravzaprav čudno. Po prevladujočem mnenju je sicer sodba o tem prepuščena okusu posameznika, vendar se zdi, da hoče Ihan opozoriti, kako smo prav glede estetskih sodb bolj podvrženi splošnemu mnenju (kulturi) kot lastni izkušnji. To v veliki meri velja tudi za sodbe o poeziji, glede katere velja, da ni važno, »kaj«, ampak »kako« govori. Prevlada formalnega vidika poezije pa je tudi prevlada estetskega. Oblika, za katero se je odločil Ihan, je nasprotna tistim prizadevanjem, ki so usmerjena k izraziti metaforizaciji in poetizaciji besedil in vplivajo na predstavo o poeziji kot izključno zvočno-ritmično uravnoveženih jezikovnih oblikah z uporabo izjemnega, nevsakdanjega besedišča. Zapis je pri Ihanu sicer verzen, med kompozicijskimi postopki sta pogosta paralelizem in refrenske ponovitve, vendar v za-

pisu nista poudarjena, bolj ali manj slučajna pa je tudi verzna delitev besedila, kar je najbolj izrazito takrat, ko je beseda na koncu deljena. Osnovi Ihanove depoetizacije sta demetaforizacija in vključevanje pripovednih prvin. S tem je predvsem zavrnil semantično zgoščenost, eno od pravil modernega pesništva, in estetsko zaznamovanost besedil. Raznovrstno konkretno gradivo, dejstva realno obstoječega med njimi celo znanstvene zakonitosti so strukturirana kot ponazoritvena naštevanja ali kot zgodba, vendar pri tem ni v ospredju resničnost sama, temveč spoznanje, ki ga omogoča. Šele narativno gradivo omogoča veljavnost vsebinsko-idejne plati poezije, ki je za Ihana pomembnejša od njenih estetskih kvalitete: »Zgodba je edina stvar, ki ji zaupam. (...) Noben, še tako lep opis čustva me ne more prepričati, da to čustvo zares obstaja. Kajti opis je vedno bolj odvisen od spretnosti opisovalca, kot pa od čustva samega.« Osnovna usmeritev Ihanovega pisanja zato ni estetska, ampak spoznavna funkcija poezije.

Ta trditev ne zanika estetskega učinka Ihanovega pesniškega postopka, opira pa se tudi na njegovo razlago nastanka pesmi, saj pravi: »Pri pisanju dobim neko idejo, ki jo nato poskušam v čim krajši in čim bolj razumljivi obliki ubesediti.« Odločitev za »zgodbo« izhaja torej tudi iz težnje po razumljivosti in komunikativnosti poezije. Na to kaže tudi pesem s pomenljivim naslovom Preprosto, iskreno, ki se začne z modalno izjavo »Morda je edini način povedati preprosto«, sledi ji pa pričevanje eksistencialne groze destabilizirane subjekta:

Morda je edini način povedati preprosto:
 da se bojiš, da vsak dan znova trepetiš
 in te je groza, groza, da naenkrat
 ne bo ničesar več, ničesar od tistega, kar
 si nekoč dobival, kar si nepričakovano
 našel na ulici ali zatipal v temi, kar
 si nenadoma uzrl v zaprašenem predalu
 ali zaslutil izza hišnih zidov; kar si potem
 skrivaj vdela v svoje lase in si vtrel
 v kožo, s čimer si prepojil svoje meso
 in si ogrel dlani; da vsega tega naenkrat
 ne bo več in boš ostal sam, razgaljen,
 samo še ti in bo postalo očitno, da
 tvoji lasje ne morejo biti več tvoji
 pravi lasje, da tvoja koža ne more biti
 več tvoja prava koža, da tvoje meso ne
 more biti več tvoje pravo meso, da samo
 ti ne moreš biti več pravi, resnični,
 nedvoumni, nič več, nikdar več.

Prav znotraj poudarjeno eksistencialne problematike je slovenska poezija doživela izjemno intelektualizacijo in s tem visoko stopnjo abstrakcije in hermetičnosti. Zgornji zapis je seveda daleč od naivne preprostosti in popolne denotativnosti. Ihanov odnos do sveta ni preprost, veliko je nedoumljivega, čudnega. Kljub težnji po komunikativni poeziji se zaveda omejenosti in hkrati nikoli v popolnosti obvladane presežnosti jezika. Zamejena je predvsem komunikacija o vseh občutih transcendiranja samega sebe, o čemer govorita pesmi *Se da povedati* in *Velika potegavščina*. Presežnost jezika je njegova večpomenskost, ki je skoznjo izrekana nakopičena izkušnja človeštva, a je vedno le delno razkrita, kot govori v pesmi — »razlagalni pripovedki« *Moč jezika*. Zaupanje v jezik povezuje s sposobnostjo zaznati presenetljivosti, kar je zanj osnova, izvor jezika.

Visoka stopnja epičnosti te poezije, ki se kaže v pripovedi, opisu dejanj, situacij in uporabi dialoga, se v nekaj primerih približa zvrsti parabole. To so tiste pesmi, ko je dogodek pesniške zgodbe preobrat, katerega pomen, smisel pa je prepuščen interpretaciji bralca.

V paraboli *Srebrnik* je zgodba »fantastična«, saj poteka zoper pričakovano logiko sveta. Podobne pretvorbe so osnova še nekaterih pesmi. Ena od njih, *Nadrealistični scenarij*, to že z naslovom poudari. Situacije, ki so zunaj objektivne verjetnosti, se na prvi pogled zdijo nasprotni Ihanovi usmeritvi. Vendar so tudi ti fantastični izmisleki notranje logično, razvidno, konkretno, prav tako narativno zasnovani, omogočajo nazorno predstavitev pesniške ideje, in s tem komunikativno poezijo.

Tematski interes zbirke je raznovrsten in ni obravnavan samo na tradicionalno pesniški ravni jaza in objektivitete. Dogajanje teh pesniških zgodb izhaja iz soočenja dveh nasprotnih logik, kar je temeljna zakonitost Ihanovega pesniškega sveta. Eno osnovnih protislovij Ihan vidi v soočenju naključja in resnobne nujnosti, ki jo svojemu ravnanju pripisuje človek. Njun soobstoj v pesmi *Mi sprejema s čudenjem*:

Mi,
vrženi v naključno osonče
na robu galeksije,
ki je naključna galeksija
na robu vesolja,
ki je naključno stanje
obstoja energije,
ki je naključje nekega
novega naključja...
Mi,
sredi vse te fantastične igrivosti

še vedno zmoremo ostati resni,
ko vidimo,
da vojak straži planino.

Spoznanje o naključnosti sveta je človek dosegel z raziskovanjem, toda namesto, da bi ta trud njegov položaj okrepil, so ga rezultati («doživijo, kako se svet razblinja», Pika) vrgli v negotovost. Težnjo po razkritju človekovega položaja imenuje zato »zabloda«, saj je povzročila popolno razvrednotenje sveta, ki je le še »nič vredna pika, skoraj madež«.

Zavest o svetu kot o neprestanem soočanju dveh nasprotnih logik, torej o svetu protislovnih odnosov implicira vsaj dve vrednostni opredelitvi, dve gledišči. Tako je za leva surovost cirkuškega nastopa nerazumljiva sprememba ravnanja sicer ljubečega gospodarja, ne pa nujni element zanimivosti predstave, preprosto ponazarja pesniška zgodba Lev. Ihan tako vrednostno izenači obe perspektivi. O tem pa je precej poudarjeno zastavljanje moralnih vprašanj. Gibalo ravnanja živih bitij in s tem tudi človeka je za Ihana boj za obstanek. Ta »darwinistični« princip izključuje etiko, saj že v naprej določa izid v prid močnim, praznim, sebičnim (O tistem). Prav ob ugotovitvah zmagovite nepravčnosti, ki z zločini preplavlja svet, se Ihan v več besedilih dotika aktualnih problemov sveta, predvsem njegovo militantno naravo. Deziluzivno delujejo tiste pesmi, v katerih posebljenemu vrhovnemu moralnemu načelu — Bogu odreka etično vrednost (O tistem, Nori Bog). Enako nemočen je tudi človek, kadar skuša izravnati krivico, saj poskus pripelje do nove okrutnosti (Krmilnica). Tudi moralno protislovje pušča Ihan nerazrešeno, dokončno razsodbo pa zavrača. Po logiki nasprotnega gledišča je namreč tudi boj za obstanek ugledan v pozitivni luči, saj omogoča dosežke kot parabolično prispodablja pesem Lisica.

Veljavnost in verjetnost, ki ju skuša Ihan v svojih besedilih doseči že z zgodbenimi in naštevalnimi ponazoritvami in konkretnim gradivom, opredeljuje tudi njegov odnos do subjekta, ki ga določa kot tipičnega in ne kot posebnega. Bivanje opisuje iz položaja slehernika, kar posebej deklarativno izrazi s pesmijo O Nazarečanu, saj se opredeli za pripovedovanje o človeku, čigar življenje je nepredvidljivo in negotovo, zaradi česar se na pojave okoli sebe čustveno odziva. Navkljub vseprisotnem naključju Ihan ugotavlja neko nezavedno težnjo človeka — iskanje, pri katerem vztraja, čeprav se zaveda nedosegljivosti končnega cilja. Eksistencialistično idejo o izboru kot svobodi preoblikuje z zavestjo o nujni omejenosti izbora, kar velja tako za posameznika kot za človeštvo v celoti, saj pomeni izbor izključevanje možnosti. »Celo za ljubezen je mogoče trditi: /prepreči (ubije) neko drugo (možno)/ ljubezen.« (O muhi v betonu).

Subjektiviteta, kot jo razume Ihan, ni avtonomna, ampak je stalno v nekem odnosu. Interakcija je »čudna povezanost, ki ji nihče

ne ve /vzroka, niti ne ve, na kateri strani/ življenje vsiha in na kateri se napaja«, kot pravi v pesmi Velika nedoumljivost. Obstoje relacije je nujen, saj omogoča občutek identifikacije. Krni ga tudi avtoblokada, zaradi katere je sodobni subjekt nestabilen in ne pozna več osnovnih zakonov življenja, ki so potisnjeni v podzavest.

Samozavedanje in bivanjsko bistvo, ki ga človek išče, sta dve področji bivanjske problematike, ob katerih tudi ta nečustvena poezija beleži zaostrene položaje.

Druženje realistično-konkretne govornice s spoznavno imaginacijo je v zgodovini slovenske poezije že znan postopek in Ihanovemu pesništvu je precej soroden del Kocbekove poezije, na katero se Ihan tudi sklicuje. Kljub temu zbirka deluje novo. Pesmi imajo jasno spoznavno in sporočilno vrednost in branje omogoča zaradi konkretnega gradiva velik odziv v bralčevem doživljajskem polju. Ihan poezijo je sicer prikrajšal za njene ritmično-zvočne in metaforično-estetske vrednosti, vendar to nadomešča »estetika« miselnih izpeljav. V tem vidim glavno vrednost besedil, ki v svetu izrazite racionalnosti sicer pristajajo na preverljiva dejstva, vendar vlogo literature kot destabilizatorja ustaljenih predstav kljub temu opravljajo. Učinkujejo z vpeljavo nove logike, novega zornega kota, nove razvrščenosti pomenov in v nasprotju z zaprto predstavno-vrednostno in ozko zamejeno, a zapleteno miselno podlago večine sodobnih pesniških besedil samosvoje preusmerjajo interes poezije. S tem ji vračajo izgubljeno komunikativnost in privlačnost, ne da bi izgubila zahtevnost sporočanih vsebin.

ČUTNI ZNAKI ELEGIJ

Jure Potokar, Ambienti zvočnih pokrajin

Zbirka Ambienti zvočnih pokrajin tematsko in formalno nadaljuje Potokarjevo prejšnjo zbirko Pokrajina se tu nagiba proti jugu, objavljeno v Pesniškem almanahu mladih, ki je v primerjavi z njegovim prvencem Aiton (Škuc 1981) pomenila stilni preobrat. Prvotno kratke modernistične proste verzice s precejšnjo metaforično gostoto so zamenjali daljši, kritično urejeni verzice z racionalnejšo, meditativno vsebino. To v bistvu opredeli že v prvi verzice: »da je napočil čas branja biografij«, ki opomni na časovno in življenjsko ločnico, ki postavlja lirski subjekt v čas, ki ni več doživet kot subjektivni čas individualnega iskateljstva, ampak postaja čas prepoznavanja osebne izkušnje v ponavljajoči se človeški zgodovini. Novo doživljanje sveta pa je deziluzivno, sprejeto z otožnostjo in melanholijo. Doživljajsko enotnost izbora signalizira tudi ponavljajoče se besedišče, predvsem besedi »razdejanje« in »disonanca«.

Deziluzivnemu bivanjskemu občutju podeli Potokar v Ambientih še več splošnosti, saj večkrat uporabi množinsko prvoosebno kot

edninsko izrekanje. Učinek tako posredovanih pesniških ugotovitev je povezan z njihovo močnejšo veljavnostjo, ki se bliža že usodni zaznamovanosti. »Negiben pogled usode« je za Potokarja tista univerzalna negativiteta, ki eksistenci določa »zgodbo padca«. »Padec« in »poraz« sta središčna leksema te poezije in se vežeta na občutja vseenosti, toposti in neodmevnosti subjekta. Glede na izpostavljenost prve in zadnje pesmi, edinih dveh, ki nista naslovljeni, je mogoče izvor boleče ali zatajene elegičnosti te poezije, resignativno pristajanje na neprijetno življenjsko danost in vztrajanje brez razloga razbrati prav v teh pesmih. To je ontološka negotovost, deklarirana z zadnjim in prvim verzom: »saj zagotovega ni več ničesar, razen smrti«, ki jo Potokar doživlja kot vzrok relativizacije slehernega poskusa razrešitve bivanjskega položaja. Ker je razpad absoluta doživet izrazito subjektivistično, velja tudi za odnos subjekta do jezika, ki ga Potokar v dvopesemskem ciklu Jezik sprejema kot eksistencialno zase, ki »sesa«, »vara«, »redkeje ljubkuje«, ki »se izmika trdnemu prijemu«. Ali kot pravi v sklepu: »jezik vselej le odškrtno vrata, / da zasije v lomu prizme barvni spekter melodije.« Subjektivno razkritje jezika poteka torej le preko njegovih čutnih, barvno-zvočnih razsežnosti. Na osnovi te zavesti vgrajuje Potokar v pesniško govorico veliko besedišča, ki asociira čutno dožemanje. V nekaj pesmih čutne zaznave celo atomizira (Uho, Oko, Tip). V metaforičnih repertoarjih so razvrščeni čutni vtisi s kontrastnimi vrednostmi. Pogosto jih družijo v sinestezije. Tudi to stilistično značilnost Potokar nekajkrat izpostavi že z naslovi: Sol, Smola, Tonalit, Vosek, Jod, Lazura. V nasprotju z elegizmom zbirke je petdelni cikel Eno, v katerem množinski subjekt nagovarja izjemnega človeka, »modreca«, skoraj boga, angleškega glasbenika Briana Ena, himničen. Tudi ta preobrat kaže, kako je ta poezija zavezana skrajnostnemu vrednotenju sveta, hkrati pa je njena edina resnica dvom. Posebno, božansko mesto podeljuje le glasbi:

V.

nekje na robu barja si, z domačnostjo prhutajočega večera, ki ti skoz opne sluha preceja radost bivanja sveta, da šelesti in se razblinja v ponavljanju odmeva.

ti si ta grenki slad, ta slutnja, ta praznina, kjer se z narekanjem stopnjuje disciplina zvezd in tvoja kininasta tišina. zatekamo se vate kakor nitasto predivo v statve.

porozen kot poganski bog stojiš na skrajnem koncu diha, z masko iz lazure, očaran nad našim blagim, občudovanja polnim stokom. mir s teboj nič več ne računa, samo še z dobrohotno milostjo nam dovoljuje trepetati v ritmu.

Zunanja oblika pesmi, ki jo je Potokar že v almanaškem izboru zamejil v nekaj kitičnih modelov, je v Ambientih popolnoma poenotena. Za modernizem značilno izvirnost in enkratnost je že v oblikovnem pogledu zamenjala ponovljivost, ki posega tudi v metaforično in tematsko plast. Položaj človeka, ki se ne more več (niti v poeziji) sprenevedati, da se svet z njim začenja na novo, Potokar v nekaj pesmih tudi neposredneje izrazi.

RED

ta red je seveda zgolj pretveza za razsulo let
in potovanj po znanih pokrajinah, ki so bile že
prej premerjene v tišini in osami lastne volje.

tu je nekdo že bil, o tem pričajo ornamenti stopinj
v testastem pragu in razjede od dlani na nekdanj vrelem
žadu. ali naj zato prekličem ponos dediča v sebi,

je bil to zgolj napuh nad apokrifnim spisom zgodovine?
to je ta peza, to protislovje gibanja, ko vendar vse
miruje! kako naj bo potem natančen rez kopja v zrak,
ko je v navzočnosti vtetovirana samo še aposiopeza?

»Aposiopeza« — zamolk kot tujka na leksikalni ravni asociira nadosebno, civilizacijsko in s tem pravzaprav zgodovinsko. S prepletom ontološkega, zgodovinskega, medosebnega in osebnega nastaja posebna prisposoba objektivitete; labirint, ki je prostor vztrajanja in tavanja, ne pa eksistencialnega osmišljanja. Labirint dobi s tem v tej poeziji izrazito abstraktno vsebino, podobno kot pokrajina. Potokarjev pesniški prostor je, verjetno prav zato, ker je bistveno opredeljen s časovnimi koordinatama preteklega in sedanjega, kljub čutno-nazornim sestavinam izrazito abstrakten. Prevladujoči način percepcije je zato, čeprav sta poudarjeni pojmovnost in refleksivnost, aluziven, izmikujoč, hermetičen.

ISKANJE IZGUBLJENEGA ŽIVLJENJA

Brane Mozetič: Modrina dotika

Ko je Brane Mozetič v Pesniškem almanahu mladih objavil izbor Pesmi in plesi, je s tem predvsem dopolnil predstavo o prevladujočem stilu almanaških prispevkov. Kot Jensterletove, Dolenčeve, Remičeve in Likarjeve pesmi tudi njegove aktualizirajo ljudski pesniški model, kar pomeni, da prevzemajo njegove ritmične in z rima-njem tudi akustične značilnosti, deloma motiviko, predvsem pa fantastično baladnost in grotesknost.

Vendar je oblikovno arhaizacijo šele v naslednji zbirki, Modrini dotika, povezal s situacijsko-pripovedno, prostorsko in časovno

konkretiziranimi motivi. V zbirki je ena izrazito poetološka pesem, ki se začneja kot polemika z literaturo: »prebiram list za listom stotih knjig/ praznina, čistost, kot iz umetne jame/ se strjuje v ustih, verz ne vname/grla, hladnost, niti en razviden lik —«. Umetna hladnost, ki jo Mozetič s to pesmijo zavrača, je literatura nihilistične zavesti, ki tudi jezik osvobaja pomenskosti in s tem tudi čutne konkretnosti. Mozetič svoj pomenski vzgon metonimično poimenuje »postelja«. Ta metonimija bi pravzaprav zadostovala, vendar v tej poeziji dvoumnosti glede osrednjih pomenskih kategorij ni. Mozetičeva nečista, »pesem kalna« je zapolnjena s »slovesi«, »srečanji«, »sladkim bičem«, torej s situacijami in opisi ljubezni kot telesne strasti in poželenja. Dogodkovnost in pripovednost iz pesniškega postopka skoraj povsem izločata metaforo, kar omogoča prav tisto razvidnost, ki jo Mozetič v polemični oznaki literature pograša. K temu prispeva še z motiviko mestnih prostorov, kar oblikovno arhaizacijo loči od motivne, ki je bila v Pesmih in plesih s pravljično-rurarnimi podobami še izrazita. Nekaj sprememb uvede tudi v obliki. To so predvsem sonetne oblike, ki jih v prejšnji zbirki ni.

Ponavljajoča se pomenska jedra pesmi so ljubezen, strast, življenje in smrt. Slednji pojem je izhodiščni, opredeljen tudi kot groza, ničnost, položaj, katerega premagovanje je osrednja problematika zbirke. V osnovi Mozetičeve poezije je stalno prisotna napetost med bivanjsko stisko, ki se kaže kot mučno občutje praznosti, toposti, celo gnusa, in voljo po njenem preseganju, po resničnem bivanju, po življenju, saj je v pesmih vseprisoten »strah, da ne uspevamo živeti«, da se »življenje odrija za po smrti«.

Znotraj take, binarne strukture je najpomembnejše sredstvo za ukinjanje bremeneče nihilistične zavesti erotika, telesna strast. Ta pa je prav zaradi svoje namenskosti krčevita. Celo kadar lirski subjekt prek nje doživlja samopozabo, razbremenitev, užitek, ostaja osnovni vtis krotenje nemira. Erotika je zarotena* kot možnost rešitve, ob čemer dobiva ta poezija izrazito sentimentalne tone. Možnost, ki jo lirski subjekt vidi v zelo strastni, tako intenzivni erotiki, ki se stopnjuje do krvi, je možnost »strniti svet v trenutek«. To je iluzija popolnoma resničnega in razkritega, poenotenega in zaustavljenega sveta.

Pogosta sintagma »oživiti čute« dihotomijo smrt — življenje opredeljuje še na enem nivoju, kot napetost med čutnim in racionalnim. V nekaj pesmih je prav ta prikazana kot bistvena razlika med urbanim okoljem, kjer vlada racionalna funkcionalnost: »vse bobni od dela«, in naravo, v katero se zateka lirski subjekt. Vendar sproščajočo čutnost omogočajo tudi nekateri mestni, opisani predvsem kot zabavišni prostori. Odločitev zanjo je sorodna odločitvi, omenjeni ob literarni polemiki; je skrajnostna:

popustim gojeno žalost, vso turobo
po višavah, da spoznam sladkobo
potne kože, čvrstih ust, da predramim

svoje čute; ti pa, ki reflektiraš svet
življenje — ne slediš, v mislih tehtaš greh
dobroto, vsa lepota te ne zvabi.

Čutnosti kot sredstva revitalizacije pa ne ogroža le njena ne-
trajna narava, ampak predvsem subjekt sam, ki jo zarotitveno povzdi-
guje, a se mu vendar kaže kot nepopolno sredstvo, kar izrazi kot:
»ni rešitev skupaj spati«. To je namreč subjekt z izrazito željo po
racionalni utemeljitvi sveta, ki pa je ne zmore: »kaj je z mano, da
še strugi/ cvetju polj, nevihti hočem, a ne uspem/ začrtati pomen,
zakaj si tovor/ ki ga ni, nalagam — ah, da bi po šivih/ več ne po-
kala mi glava, da igrivih/ toplih valov bi okusil slast, odgovor.«
Hkrati pa je to »zgubljeni jaz«, subjekt z amnezijo: »jaz, ki v mislih
naj obvladal bi ves svet/ se pogrezam v blato, niti lastnih hipov/ več
ne zmorem zadržati, ne utripov/ tvojega poljuba — ah, več mi ni
živet.« Pozabljanje lastne izkušnje ob istočasni volji po popolni osmi-
slitvi sveta pa subjektivni projekt, ki ga popisuje ta zbirka, izniči.
Pripelje do prostovoljne osamitve, a hkrati do nove »blaženosti«, ki
je blaženost praznega, neosebnega ritma mestnega življenja in nje-
govi estetiki podeljene ljubezni. Navidezni poraz seksualizma, ki
erotiko do tolikšne mere razbremeni čustvovanja in duhovnosti, da
se enakovredno pojavljata partnerja različnega ali istega spola,
je pravzaprav le navidezen. Čutno ugodje telesnega stika zamenja
njegova voyeurska enačica. Bivanjski problem premoten, latentno pa
ves čas krmili pesniško sporočilo.

Zametki novih poetik so stilno raznovrstni, ena od pogostejših,
a že pred to generacijo uveljavljenih oblik, je stalna zunanja oblika.
Vendar je tudi ta zelo različno izrabljena. Omogoča logično povezano,
a prav toliko tudi fragmentarno kompozicijo. Uveljavljajo se rea-
listični postopki, a tudi artistično metaforični. Enotnejše je zaostre-
no zavedanje breztemeljnosti posamične eksistence, ki sili v različna
razreševanja. V primerih, ko je zavest poudarjeno subjektivistična,
pri Debeljaku, Potokarju in Mozetiču, dobiva poezija elegične in sen-
timentalne tone.

* Zarotitev so naslov naslednje Mozetičeve zbirke, ki pa jo v tem
pregledu izpuščam.

GLASBA DANES (1)

Gregor Tomc

Anthea

I.

Posebnost sociologije kot znanosti je, da sociologi pomembno oblikujemo snov, ki jo nato razlagamo. Ne gre zgolj za to, da smo v tem, kar razlagamo, vedno tudi sami prisotni, da je vsako razumevanje družbe hkrati tudi samorazumevanje družbenega bitja. Na tem mestu me bolj zanima prav posebnost tega samorazumevanja pri tistih, ki smo šli skozi dril sociološkega izobraževanja.

Iz samoumevnega dejstva, da smo družbeno bitja, radi izvajamo pretirane sklepe o naravi te družbenosti, kontruiramo neko izrazito strukturirano podobo družbenega, v kateri je le malo prostora za nepredvideno in nepredvidljivo. Delovanje posameznika utesnjujemo v vloge, skupke vlog razvrščamo v institucije, institucije v sisteme, sisteme v mega-trende, morebitne zveze med elementi, ki jih opazujemo, pa radi spreminjamo v vzročne zveze.

Ne zanikam ne obstoja družbe, ne oblik družbenosti, vendar pa se mi zdi smiselno razločevati nekaj nivojev: družbeno v širšem pomenu besede, kot kontekst, v katerem se dogajajo naše skupinske pripadnosti, in nazadnje še naše individualne, neponovljive predelave družbenega izkustva.

S širšim kontekstom, imenoval ga bom druga narava družbe, ne razumem preprosto vsega, kar je; ali svet v materialnem smislu, kot vse tisto, kar obstaja brez naše intervencije; še manj kot tisto, kar velja za normalno, ali morda kot idealno; tudi ne kot vse, kar je spontano in neprisilno; ali kot nasprotje božjega ali v življenju pridobljenega; ne nazadnje druge narave družbe tudi ne razumem kot nasprotja umetnemu. Z drugo naravo družbe razumem tisto območje družbenega, ki se upira naši volji in ki predstavlja kontekst našega skupinskega in individualnega delovanja. Druga narava družbe nam je v tem smislu dana. Lahko jo zgolj potlačimo, ne moremo pa je odpraviti. V modernih zahodnih družbah predstavljata dva ključna vidika druge narave družbe, ki vzpostavljata kontekst delovanja velike večine ljudi, tržno-blagovni odnosi v sferi ekonomije

in demokracija v sferi politike. Vzorci druge narave družbe so relativno trajni in nespremenljivi.

Na drugi strani pa je družbeni svet v ožjem pomenu besede, posameznikovo družbeno delovanje, neprimerno bolj tranzitivno, pa tudi šibko strukturirano. Če predstavlja druga narava družbe meje našega delovanja, potem predstavlja področje družbenega presečišča objektivnega in subjektivnega. O družbenem lahko govorimo torej šele tedaj, ko sovpadе objektivni položaj z zavestjo pripadnosti. Skupina je torej srečanje položaja z zavestjo. Tipična skupinska sečišča predstavljajo v moderni družbi družina, skupina vrstnikov ali verska skupina.

Objektivnih kriterijev, ki razločujejo ljudi, je sicer veliko — bivalni pogoji, tip okoliša, družinsko poreklo, etnična pripadnost, spol, starost, fizični izgled, dohodek, posest, ekonomske možnosti, poklic, versko prepričanje, izobrazba, znanje, rasa, politična pripadnost, in še bi lahko našteval. Vendar pa postane takšen objektivni atribut, ali neka agregacija atributov, relevanten šele, ko je kot takšen prepoznan v skupini posameznikov in ko s tem postane določilo (dela) njihovega družbenega življenja. V nasprotnem primeru pa obstaja takšen objektivni atribut le kot element druge narave družbe, kot del konteksta družbenega. Svet sam po sebi je zmešnjava nepovezanih dejstev, to kar ga povezuje in osmišlja, je šele skupinska in individualna predelava.

Kategorija, kot je na primer razred, po pravilu ni družbena skupina. Kategorija je zgolj agregacija družbenih dejstev, ki so združene z umetnim posegom, z intervencijo sociologa in v skladu z njegovim teoretskim premislekom. Včasih sociolog takšnemu čistemu konstruktumu nehote poskuša vdihniti življenje, s tem, da mu ga samovoljno pripiše. Prav na temelju takšnih posegov je nastalo prenekatero razumevanje družbe in samorazumevanje našega položaja v njej. Sociologi na takšen način urejamo družbena dejstva v sisteme, sistemi dobijo pri tem, ker je iz njih izzvezeta resnična dinamika družbenega, značaj trajnosti, strukturiranosti, pa tudi izoliranosti od dejanskega. V zadnji instanci takšen sistem in odnosi med njihovimi deli družbene in individualne intervencije sploh več ne potrebujejo. Evans-Pritchard je imel prav: Durkheim, ne pa divjak, je iz družbe naredil boga. Družbeni sistem je produkt sociologove fikcije, kar pa še ne pomeni, da določeni odnosi niso, z zavestno intervencijo, regulirani na sistemski način.

Sicer pa je družbeno krhka tvorba nekaj, kar je neposredno na robu dezintegracije, nekaj, kar se stalno oblikuje in razpada. Poleg tega pa je družbeno tudi neprimerno bolj kompleksno, kot bi lahko koncipirali, in sami sebi priznali sociologi, ko sistematiziramo.

Posameznik je trajnejša entiteta od oblik družbenega, skozi katere se seli. Navidezno je sicer ravno obratno, in sicer iz dveh raz-

logov. Prvič zato, ker pripisujemo attribute skupinskega, kot smo že ugotovili, kategorijam naše fikcije in to tako dolgo, dokler obstajajo teoretski okviri, znotraj katerih so se generirale in ki jim sedaj nudi-jo zatočišče. Drugič pa zato, ker oblikam družbenega pripisujemo te značilnosti tudi potem, ko več ne določajo delovanja posameznikov in vrednostno ne integrirajo, ko obstajajo le še kot spomin na družbeno. Tipičen primer kategorije, ki obstaja, je seveda delavski razred, ki živi v fiktivni teoretski konstrukciji številnih sociologov, kot proletariat, pri čemer nove elaboracije pojma in njegove vloge pri ure-sničevanju neizogibnih mega-trendov rojevajo permanentne spremem-be v doživljanju družbenega takšnih družboslovcev. Marksistična dok-trina (pri čemer z doktrino razumem vsako teorijo, ki jo doleti usoda, da se predvsem še samogenerira), je v tem smislu (s)lep primer siste-matične, rigorozne in vseobsežne razlage pretežno neobstoječega, ki v svojem razumevanju druge narave družbe, družbenega in individual-nega opazovanja zunanjega sveta sploh več ne potrebuje. Še več, zu-nanje lahko deluje le moteče.

Navadili smo se razmišljati o pregledno strukturiranih odnosih in razvidnih akterjih z enodimenzionalnimi interesi. Tudi tedaj, ko je situacija neprimerno bolj kompleksna in interesi neprimerno bolj am-bivalentni ali raznorodni, raje govorimo o odsotnosti urejenosti ali o še neartikuliranih namenih. Ne nazadnje morda tudi zato, ker je lažje razmišljati o regularnosti in morebitnih odstopanjih od nje, kot pa o naključnosti in morebitnih pravilnostih v njej.

Vendar pa le v izjemnih situacijah uspe večje število posamezni-kov razviti zavest o makro-skupinski pripadnosti, o nekem skupnem interesu in volji ljudi, ki sicer pripadajo prostorsko in drugače dis-perzni kategoriji. Zavest o skupni pripadnosti se v tem primeru ob-likuje predvsem posredno, preko sekundarnih oblik komuniciranja. Makro-zavest ni tako kratkotrajna kot pri drugih oblikah družbe-nega, vendar pa je po pravilu tudi manj inkluzivna, kar pomeni, da se posameznik lažje seli v in iz nje.

Makro pripadnost posameznika ni določena predvsem z oblikami družbenega, preko katerih se manifestira (na primer skupina vrstni-kov), temveč s pripadnostjo abstraktni entiteti. Kolikor se oblikuje, je zato trajnejše narave. S časom lahko tudi ojača zaradi kopičenja vloženih investicij posameznih pripadnikov. Vendar pa gre še vedno za obliko družbenega, ki kot kamen, ki pade v vodo, sicer oblikuje v kaotičnem svetu prepoznaven vzorec, ki pa se prej ali slej razblini.

Nova subkultura je enklava v dominantnem svetu in vprašuje bodisi prevladujoče cilje ali sredstva, ki so na voljo za njihovo uresni-čevanje. Je marginalna in se konstituira na temelju mita (1). Identiteto lahko izgubi na dva načina — z asimilacijo v dominantni svet (na primer demitizacija proletariata v delavstvo v modernih druž-bah) ali s tem, da uspe narediti lastno subkulturo za dominantno (na

primer demitizacija buržoazije v podjetništvo v približno istem času).

Mladinski mit, ki ga ustvarja mladinska subkultura, kot celota načinov življenja, vrednot in oblik ustvarjanja, je primer mita, značilnega za sodobne industrijske družbe. Makro-zavest se oblikuje na temelju občutka o podobni usodi in povezuje individualne in skupinske partikularne identitete, ki bi sicer ostale nepovezane. Ta skupni imenovalec, po pravilu sicer minimalen, dela mladinsko subkulturo še toliko bolj prepoznavno v atomiziranih makro kontekstih.

Elitna ustvarjalnost se je osvobodila tako Buržoaznega kot Proletarskega mita, s čemer se je razširila na nepregledno multiplikacijo načinov ustvarjanja. Barthes opisuje ta proces fragmentacije na primeru literature, medtem ko pride Adorno do podobnih zaključkov, ko obravnava sodobno glasbo. Za oba je obstoječa družba, ki jo opazujeta kot celoto, slepa ulica. Na drugi strani pa si mladinska subkultura ustvarja svojo enklavo v dominantnem svetu in s tem potrebno distanco do celote, ki ni toliko slepa ulica kot paralelen svet. Življenje pripadnika subkulture poteka v selitvah med obema svetovoma. Ker je pripadnost vedno le delna, tudi odtujenost od celote po pravilu ni popolna. Subkulturalna ustvarjalnost pa se reducira na en način ustvarjanja, na rokenrol. Pripadniki subkulture ga lahko doživljajo kot svojega, ker svoje življenje doživljajo kot skupno.

II.

Družbeno življenje lahko ločimo na tri območja — na tisto, ki je pretežno izven našega vpliva (in zato tudi izven zavesti večine ljudi), na družbeno v ožjem pomenu besede (skupinske afilije v dominantnem in subkulturnih svetovih) in na posameznika (kot subjektivno, neponovljivo predelavo prvih dveh). Do neke mere se to razlikovanje prekriva z distinkcijo med osebnostnim, socialnim in kulturnim sistemom.

Posameznik reagira drugače na različnih nivojih družbenega. Na primeru posameznika, ki je sam in v množici, je to prikazal Canetti (2). Posameznik, ki je sam, se zaveda svoje enkratnosti, druge drži na distanci (kar nato večkrat doživlja tudi kot breme), ima svoj relativno trajen položaj v družbi, je previden, ko gre za kršenje norm obnašanja, zunanji svet zaznava kompleksno, ni eksistenčno odvisen od zastavljenih ciljev itd. Na drugi strani pa posameznik v množici izgublja distanco do drugih, doživlja občutek enakosti z drugimi (pri čemer je ta občutek prehodni, saj traja le tako dolgo kot množica), izgublja številne inhibicije in se lahko obnaša tudi izrazito destruktivno, zunanji svet zaznava enostavno (ponavadi sovražno), potrebuje jasen cilj za vztrajanje v množici itd.

Isti človek zato reagira na različnih nivojih družbenega kvalitativno drugače. Le patološka oseba reagira, na nivoju osebnostnega

sistema, destruktivno, izgublja distanco, doživlja občutek enakosti z drugimi, je izrazito ciljno odvisna itd. Sicer pa posameznik na tem nivoju izraža vso svojo neponovljivost, v skupini se zavestno prilagaja interesom drugih in s tem prostovoljno in delno omejuje, medtem ko v množici svojo individualnost nenadzorovano izgublja. Človekovo obnašanje lahko torej opazujemo na osebnotnem nivoju kot produkt individualne predelave družbenega, na socialnem nivoju kot interakcijo individualnega in družbenega in na kulturnem nivoju kot delovanje konteksta na posameznika.

Bolj ko posameznik izgublja distanco do okolja, bolj neinspirativen in nesrečen postaja svet, v katerem živi³. Ničesar ni več, kar bi presehalo goli tukaj in zdaj. Realnost kaže le še na sebe samo. Do takšne redukcije doživljanja sveta prihaja iz dveh medsebojno odvisnih razlogov, zaradi pritiska okolja in šibkega odpora posameznika. Če je enkratnost družbenega prav v tem, da ne predstavlja zgolj pasivne adaptacije na okolje, ampak da gre za celovit umeten odziv, potem lahko analogno za posameznika ugotovimo, da se v celoti konstituira šele tedaj, ko vzpostavi do družbenega konteksta distanco in na njej proizvede svojo lastno predelavo družbenega.

Druga narava družbe⁴ daje globalnemu okolju, v katerem živimo, značaj naravnega, nečesa trajnega in danega. Med drugim dela naše življenje tudi bolj predvidljivo.

Temeljne norme ne bazirajo na poljubnosti, ne odražajo volje posameznika ali skupine, ampak predstavljajo okvir njihovega delovanja. V tem smislu druga narava družbe številna vprašanja vsakdanjega življenja de-problematizira, saj so oblike razreševanja in pričakovanja določene vnaprej. Za to, da v družbi prevladuje red nad arbitrarnostjo, gre zasluga normativnemu redu, ki je utemeljen na drugi naravi družbe.

Predpogoj vsake totalitarne vladavine je zato prav v tem, da potlači drugo naravo družbe. S tem, ko skupina ljudi uspe postaviti svoj partikularni in zavestni družbeni interes na mesto »nevidne roke« družbe, se zamaje družba v temeljih. Ključni problemi vsakdanjega življenja se voluntarizirajo in problematizirajo, arbitrarnost prevlada nad redom.

Ker bo razlikovanje med modernimi in totalitarnimi industrijskimi družbami pomembno tudi za moje nadaljnje razmišljanje o fenomenu subkulture, si ga velja nekoliko podrobneje ogledati.

V modernih družbah sta dve ključni območji druge narave družbe:

* tržno-blagovni odnosi in pripadajoče orientacije (podjetništvo, instrumentalizem . . .) v ekonomiji in

* demokratičen političen sistem in pripadajoče orientacije (pluralizem, sekularizem . . .) v politiki.

Ta druga narava družbe pa se ne manifestira le skozi normativni sistem družbe, ampak tudi skozi vrednostne orientacije temeljnih

skupin, ne nazadnje pa tudi skozi jezik, v katerem se skriva, kot ugotavlja Barthes⁵, zgodovina družbe na celovit način naravnega reda. Le pri tistih marginalnih skupinah, ki se radikalno izključijo iz dominantnih odnosov, lahko pride do artikulacije razkola med normativnim in lastnim vrednostnim sistemom in s tem do potencialno antagonistične situacije (značilen je primer komunistične partije v moderni industrijski družbi).

Druga narava moderne industrijske družbe je samoumevna za veliko večino. Tako se tržno-blagovne odnose ali demokratični politični sistem predstavnštva danes problematizira le še v skrajnih marksističnih sektah. Postala je do te mere predpostavljena, da čutijo na drugi strani le še neokonservativci potrebo, da jo branijo.

Druga narava družbe ne totalizira družbenega življenja, ampak določa le splošne pogoje delovanja. Ne da-diferencira na način tradicionalne skupnosti, ki prežame vse družbeno z religijo in s tem ustvari homogen svet, v katerem je posameznik prikrajšan za izkustvo umika pred dominantnim svetom. Ne uniformira tudi na način totalitarne države, ki se pri doseganju istega cilja v večji meri zateka k represiji. Moderna družba omogoča v sferi družbenega avtonomne adaptacije, možen pa je tudi obstoj paralelnih svetov kot enklav v dominantnem svetu — v ekonomiji na primer drugih proizvodnih načinov, v sferi politike politične neenakosti, v sferi družbenega subkulture.

Posameznik pa se ne osvobaja le družbeno, rastoče število ljudi se osvobaja tudi od družbenega. To se kaže v poudarjanju samorealizacije, individualizma ali samskega življenja kot prostovoljne življenjske odločitve. Družbeno, še posebej, če ga posameznik ne doživlja neposredno, izgublja zanj obeležje nečesa realnega, poudarek se premešča na območje lastne subjektivnosti kot mesta realnega. Njegovo doživljanje sebe postane zanj bolj resnično od doživljanja objektivnega. Oporo skratka išče v sebi, ne izven sebe.⁶ Ali povedano še drugače — družbeno se vse bolj formira na nivoju osebnostnega sistema, ker predstavlja verjetno eno od glavnih značilnosti modernih industrijskih družb. Te družbe se postopno oblikujejo v šibko strukturirano mrežo prehodnih odnosov, v kompleksne in fluidne vzorce družbenega, ki se generirajo na nivoju posameznika ali skupine zaznavnih dimenzij razlikovanja. Ta razlikovanja pa se le šibko agregirajo, bolj pogosto se med seboj nevtralizirajo.

Druga narava družbe predstavlja nek celovit odgovor na probleme, ki jih pred človeka postavlja naravno okolje, vzorce materialnih in duhovnih rešitev, ki v danem tipu družbe določajo okvire, znotraj katerih odgovarjamo na temeljna vprašanja preživetja, varnosti, upravljanja ali ustvarjanja. Distinkcija na družbeno bazo in nadstavbo izgleda v tem smislu neadekvatna, saj mehanično ločuje to, kar je izvorno povezano, ker je nemogoče ločevati regulacijo odnosov

od orientacije akterjev. Situacija, v kateri »baza« ni tudi »nadstavba«, kaže na dezintegrirano drugo naravo družbe, na shizofreno družbo.

Za kako prepletene odgovore na probleme, ki jih pred človeka postavlja naravno okolje, gre, kažejo že najbolj preprosti primeri. V plemenski družbi je lahko človek ob manj razvitem orodju in orožju reduciral nevarnosti naravnega okolja le z nadčutno zaznavo. Tako je grmičar na primer izvedel, kje nanj prežijo nevarne zveri ali kje je skrit plen.⁷ Podobno funkcijo igra v plemenih avstralskih domorodcev svet sanj. Na tem mestu me ne zanima, ali gre za zaznavo, utemeljeno na čutilu, ki je v sodobnem človeku zamrla, ali pa zgolj za prikladno verovanje. To, kar se mi zdi bistveno, je, da takšna zaznava predstavlja sestavni del druge narave družbe, v danem primeru na območju ekonomije teh skupnosti. Moderni človek pridobiva relevantne informacije o naravnem okolju, ki so pomembne za njegovo preživetje, z bistveno drugačnimi mediji — na primer množičnimi sredstvi komuniciranja. Ti mediji, ki so vedno tudi že sporočilo,⁸ ki pogojujejo tako naravo informacije kot družbenega, in predpostavljajo pomemben segment druge narave modernih industrijskih družb.

Druga narava družbe, kot je bilo že rečeno, ne totalizira. Potencialno totalizirajoč učinek ima lahko le skupinska orientacija, ki drugo naravo potlačuje. Če postane takšna orientacija politično vladajoča, če uspe nepomirljivi konflikt preseliti iz sfere partikularnega znotraj civilne družbe v sfero globalnega na nivoju države, dobi avtoritarna obeležja. Če pa uspe svoje vrednote vsiliti kot obvezujoče norme, postane totalizirajoči potencial dejanski.

Le redko se zgodi, da je skupinski ekskluzivizem inkluziven. Še bolj redko uspe postati politično vladajoč. A tudi, če uspe postati vladajoč, se le redko ne asimilira v dominantni svet druge narave obstoječe družbe. In le, če potem skupina ne uspe vzpostaviti nove druge narave družbe, se sproži totalizirajoči potencial. Totalitarna država v tem smislu ne potlači le stare, ampak blokira tudi razvoj aktualnih normativnih sistemov regulacije in orientacije. Stabilnost totalitarne države je odvisna od stopnje potlačitve stare druge narave družbe in je v neposredni zvezi s petrifikacijo obstoječega. Fašizem in nacizem sta bila inherentno nestabilna, ker druge narave nista uspela adekvatno potlačiti in sta zaradi tega kontinuirano proizvajala nenadzirane oblike konfliktov. Vsi poskusi reform v socializmu, kjer je bila potlačitev izvedena bolj radikalno, že od NEPa dalje iz istega razloga ostajajo na pol poti.

Značilno za vse leve (ne v pejorativnem, ampak ideološkem pomenu besede) kritike moderne industrijske družbe je, da pripisujejo totalizirajoči potencial sami drugi naravi družbe, ne pa določeni ideološki praksi družbene skupine. Sam svet je totalitaren, nam zatrjujejo, ne pa določena vladavina. Vsak občutek svobode je lahko po takšni koncepciji le navidezen, še več, je v resnici dokaz naše resnične ne-

svobode, ker smo svojo nesvobodo interiorizirali in ne potrebujemo več zunanje prisile, da bi delovali v skladu z vladajočimi pričakovanji.⁹ Vrednostna pozicija, iz katere govori levi kritik, je utemeljena na viziji dokončne skupnosti svobodnih ljudi, kot neizogibni, ali pa vsaj edini človeka vredni perspektivi. Zaradi tega obstoječe ni nekaj samo na sebi, ampak je odsotnost aspiriranega. Na primer: socialni mir je v resnici odsotnost razrednega boja. Itd. Ne gre zgolj za samovoljno ustvarjanje akterjev in za projekcijo namenov, gre tudi za sistematično oženje področja analize. Dominantni svet se reducira na oblast kategorije (na primer socialistična država kot realizacija vladavine delavskega razreda), nakar se kategoriji pripiše še lastnosti družbene skupine (delavski razred, ki hoče to in ono).

Totalizirajočih implikacij nima druga narava družbe, ampak prav nasprotno, njen razpad. Kako izgleda to na primeru socialistične države?

V sferi ekonomije predstavlja industrijska proizvodnja okvir, znotraj katerega zadovoljujejo svoje materialne potrebe pripadniki družbe. Sila, ki ta stroj poganja naprej, so ustrezne orientacije. Kot je prav dobro vedel Veblen,¹⁰ industrija se odvija zaradi biznisa in ne obratno. Podjetništvo delodajalcev in instrumentalizem delavcev sta le dve adaptaciji na drugo naravo družbenih odnosov, pri čemer je ustrezen normativni sistem le potrebni okvir za dominacijo razrednega duha. Socializem pa je uspel uspešno potlačiti prav silo, ki je gnala industrijski stroj naprej. Delovanje stroja je postalo odvisno od zunanjih faktorjev, ki so pretežno neekonomske narave. Vendar pa problem ni zgolj v tem, da industrija nima vgrajene razvojne orientacije in je zaradi tega nujno zapravljava. Dodaten problem je še v tem, da industrijska proizvodnja ni več zgolj okvir, temveč postane cilj sam. V odsotnosti utilitarnih orientacij, ki so izven dela (delo za profit, za denar, za prosti čas...), se začne delu pripisovati nek intrinzičen pomen (z delom izgrajujemo sebe in nove družbene odnose...). Delo se malikuje — postavlja se mu spomenike v obliki tovarn, posveča se mu posebne praznike, postavlja se ga v središče nove ureditve itd. Zato ni bistveno, da se dela učinkovito, ampak da se dela pravilno.

Na podoben način totalitarna država, z ukinitvijo politične enakosti državljanov, dezintegrira politično skupnost in oblike predstavljanja interesov te skupnosti v institucijah države. Le še elita na oblasti lahko kontinuirano in avtonomno predstavlja svoje interese.

Ker pa je druga narava stare družbe le potlačena, pride v totalitarni državi do zanimivega pojava. Pri večini posameznikov in skupin se referenčna in dejanska pripadnost družbi več pomembno ne prekrivata. Posameznik je še vedno član matične družbe, vendar pa je njegov referenčni kontekst, ki določa njegove vrednostne orientacije, zunanji. Občasne kampanje proti »sovražnim zunanjim vplivom« torej

zgrešijo svoj cilj. V resnici gre za »sovražne notranje vplive«. Večina ima namreč še vedno orientacije, ki pripadajo kontekstu moderne industrijske družbe (na primer individualizem ali privrženost demokraciji), čeprav že skoraj pol stoletja živijo v kontekstu, ki skuša vzpostaviti čisto drugačne orientacije (na primer kolektivizem ali pojem avantgardne partije).

Totalitarno državo lahko opredelimo kot vladavino antireferenčne elite. Takšne elite sicer obstajajo v vsaki družbi (na primer špekulanti v moderni industrijski družbi), vendar pa je le v totalitarni državi takšna elita vladajoča (na primer partija v socializmu). To pomeni, da postane anti-referenčna orientacija (tista, ki je paralelna obstoječi drugi naravi družbe) vladajoča. Kot je ugotovil že Mannheim,¹¹ je v takšni situaciji le vladajoča skupina zmožna reagirati v skladu s svojo predstavo o sebi. Arbitrarno stanje, ki ga ustvari, lahko vzpostavlja le zunanja sila, anti-referenčna skupina. V socializmu zaobjema ta pojav pojem avantgarde. Ker je vedno pred svojim časom, ker deluje vedno že z ozirom na neizogibno bodoče stanje, ker lahko to situacijo percipira in evaluira sama itd., se ji pač ni treba ozirati na sedanje interese politične skupnosti. Totalitarna država sedanost ukinja, tako da vedno živimo že enkrat drugič.

Dominantni svet totalitarizma je ambivalenten, kar otežkoča artikulacijo avtonomnega ali paralelnega družbenega sveta. Ne obstaja namreč prepoznavno, samoumevno središčno polje dominantnih odnosov, glede na katero bi se lahko vzpostavljala alternativna pozicija. Atomizacija značilna za družbeno v totalitarizmu ni zgolj, pa tudi ne nujno predvsem, posledica represije totalitarne države. Prav tako se vzpostavlja s težavo alternativna artikulacija zaradi arbitrarnosti mej totalitarne države.

Posameznik se v totalitarni državi osvobaja od družbenega predvsem z izolacijo, ki nima obeležja prostovoljne odločitve. Kolikor se posameznik seli v družbenem prostoru, gre pogosto za izoliranega posameznika, ki doživlja svojo izolacijo kot vse bolj neznosno, kot alternativa pa se mu ponuja predvsem sodelovanje v množici, v kateri svojo individualnost izgublja (v ta namen se pogosto manipulira z nacionalno mržnjo).

Če povzamem — v modernih družbah je dominantni svet prepusten navzgor, do druge narave družbe. Čeprav seveda odraža tudi specifične vladajoče interese, pa ti ne morejo biti samovoljni. Šele v totalitarni državi, ki je relativno zaprta do druge narave družbe in ki ne vzpostavi nove narave (na primer »socialistične civilne družbe«), se oblikujejo pogoji za triumf vladajoče samovolje. Totalitarizem ukinja de-problematizirani prostor družbenega, vmesni »no man's land«, s tem, da postane vsak družbeni problem potencialno strateškega pomena za ohranjanje obstoječega.

Moderno industrijsko družbo lahko ponazorimo v obliki koncentričnih krogov, od druge narave, do na njem utemeljenega dominantnega sveta, do družbenega, ki omogoča tako avtonomno kot paralelno konstrukcijo subkulturnih svetov, do posameznika, ki se v vsakdanjem življenju seli med področji družbenega. Na drugi strani pa gre v totalitarni državi za delo prekrivajoča se kroga, potlačeno drugo naravo stare družbe in nominalno prevladujočo novo drugo naravo družbe. Dominantni svet samovoljno poudarja enkrat elemente enega, drugič drugega konteksta. To delno in nepregledno prekrivanje pa se odraža tudi v manifestacijah družbenega, ki so problematične, zaradi česar se omejuje tako avtonomno kot paralelno subkulturno življenje. Na nivoju posameznika se to odraža v omejenem številu prostorov družbenega, med katerimi se v vsakdanjem življenju seli.

III.

V primerjavi s tradicionalnimi za moderne družbe ni značilna zgolj nižja stopnja integracije posameznika v družbo, temveč je ta integracija tudi drugačna. Če je bila v tradicionalni družbi religiozna, tako da je religija prežemala vse segmente vsakdanjega življenja in se je posameznik gibal v vedno istem svetu, pa je za moderno družbo značilna višja stopnja pluralnosti življenjskih svetov.¹² Svet religije, kolikor se ohranja, se privatizira — ne nudi več vseobsežne mreže simbolov za smiselno integracijo v družbo, ampak predvsem individualen, dosežen pogled na svet. Moderni človek doživlja v tem smislu metafizično izgubo doma, vsaj če jo enačimo z izkustvom obstoja homogenega dominantnega sveta. Na ta svet je posameznik vezan predvsem posredno, preko konteksta druge narave družbe.

Pripadnost pa postaja tudi vse bolj neobvezna. V sferi ekonomije poteka v glavnem preko vstopa v svet dela. Vendar pa ta proces ne dosega posameznika na nivoju osebnostnega sistema, ker je v moderni družbi posameznik na svoje delo vezan bolj instrumentalno kot afektivno. Delo torej kot sredstvo za preživljanje prostega časa, v katerem se posameznik umakne v svoj zasebni svet ali v sfero avtonomnega oziroma paralelnega družbenega. Prav tako tudi sfera politike v modernih družbah, s tem da deproblematizira večino konfliktov, omogoča tako umik kot alternativne oblike političnega delovanja (na primer nova družbena gibanja ali direktna demokracija). Pripadnost dominantnemu svetu (na primer preko zaposlitve ali politične participacije) ali subkulturnemu svetu (na primer skupina vrstnikov) v moderni družbi ni več tako samoumevna in avtomatična, je v rastoči meri stvar posameznikove odločitve.

Subkultura je v vsakdanjem življenju enklava, v kateri preživlja posameznik le en, lahko tudi manjši del svojega časa, čeprav lahko z vidika pomena, ki ga temu času pripisuje, pomeni veliko več. Tako je

lahko za mladega človeka življenje v dominantnem svetu (delo, šola, družina . . .), le priprava na večer v družbi vrstnikov. Verjetno se bo postopno čas, ki ga pripadnik mladinske subkulture preživlja v subkulturni enklavi podaljševal. Razlog za to je predvsem v večji prepuštnosti med dominantnim in subkulturnim svetom. Vse več bo takšnih, ki bodo trajno izločeni iz dominantnega življenja (nezaposljivi, nezaposleni, samski, apolitični . . .), pa tudi ljudje, ki so se v veliki meri osvobodili od družbenega.

Vendar pa to velja le za moderne industrijske družbe, medtem ko se v totalitarnih državah zelo skrči tudi prostor subkulture. Ker dominanten svet ni jasno konstituiran, to že samo po sebi otežkoča artikulacijo alternativne pozicije kot možnosti. Migracije med svetovi postanejo nerazvidne, ker so meje zabrisane.

Razlika v primerjavi z modernimi družbami se kaže tudi na primeru anomije. Anomijo opredeljujem kot razkorak med kulturno strukturo dominantnega sveta (sklop normativnih ciljev) in socialno strukturo družbenega (sklopom socialnih resursov, ki so na voljo za uresničitev teh ciljev). Anomija je glede na to lahko dvojne narave — lahko je ciljno konformna, pri čemer se deprivacija pojavlja na nivoju sredstev (značilen primer anomije sredstev je delavska subkultura 19. stoletja), lahko pa je tudi ciljno deviantna, medtem ko so ji sredstva na voljo (boljševiška kontrakultura je značilen primer tega). Marksistična doktrina je ta dva tipa anomije med seboj pomešala, s tem, da je proletariatu pripisala ciljno anomijo, nato pa še sredstva, ki naj bi neobstoječi razkorak odpravila.

Situacija postane v totalitarni državi post-anomična. Mnogo bliže je neavtentičnosti,¹³ v kateri dominantni svet nudi videz responzivnosti, čeprav je v resnici odtujojoč. Tipičen je primer inkorporacije delavske subkulture v nastajajočo kvazi-skupnost socializma, kot nominalno vladajoče in dominantne, čeprav ni ne eno ne drugo.

Le posameznik, ki v družbenem življenju ni prikrajšan za doživetje anomičnega razkoraka, lahko vzpostavi in ohranja alternativno pozicijo. Lahko bi celo dejali, da postane v totalitarni državi sam dominanten svet anomičen, razklan med utopičnimi cilji in med sredstvi, ki so v celoti neadekvatna. V takšni situaciji pomeni prav vztrajanje na družbenem robu, kolikor je seveda sploh možno, edini način vzpostavljanja avtentične družbene pozicije. In če deluje aplikacija dominantnih socialnih sredstev (zaradi anomičnosti sveta po partiji) lahko le dezintegrativno (na primer planiranje v ekonomiji ali enostrankarstvo v politiki), postane prav subkulturno družbeno strateškega pomena za ohranjanje same totalitarne države. Z drugimi besedami to pomeni, da se lahko takšna država ohranja le na temelju malfunkcioniranja normativno predvidenega sistema (s sivo ekonomijo, politiko in kulturo). Triumf socializma, kot je zamišljen, bi v tem smislu pomenil konec družbenega, kot ga poznamo.

Prva bariera, ki jo totalitarna država postavlja na pot konstituira-nja subkulture, je že omenjena ambivalentnost mej. Druga vrsta barrier je bolj neposredna in izvira iz delovanja same kvazi-skupnosti. Kot nekoč tradicionalne skupnosti, skuša sedaj totalitarna država unifor-mirati vse družbeno, le da religijo zamenja totalna ideologija. V ne-primerljivo bolj diferencirani družbeni situaciji, in zaradi obstoja zu-nanjega referenčnega konteksta, poenotenje družbenega sveta ne more biti niti približno tako totalno. Vendar pa se selitve med družbenimi svetovi v totalitarni državi, kolikor do njih pride, pogosto problema-tizira. Družba ni več sekularna, tu-svetna agregacija raznorodnih parti-kularnih tendenc, ki jih v samoumevno celoto povezuje druga narava družbe, ampak se skuša konstituirati kot moralna skupnost, ki se uresničuje z voluntaristično voljo marginalne partije. Odstopanja od tako konstituiranega normativnega reda niso več zgolj anomična iz-kustva posameznika, ki se seli med dominantnim in subkulturnimi svetovi, ampak postanejo stvar deviantne patologije, ki obstoječe ogroža in mora biti na nek način odstranjena.

Subkultura je internalizirana avtonomna praksa, družbena aktiv-nost, ki jo lahko opredelimo kot realiziran projekt življenjske fikcije, kot v primerjavi z dominantnim vzorcem prepoznaven, alternativnen ali paralelen »način življenjske pisave«, kot alternativno obliko druž-benega samo-razumevanja.

Partija predstavlja v socializmu primer subkulture v širšem po-menu besede (kot združitve družbenega samo-razumevanja in ekspan-zivne subpolitične drže), ki je že skoraj pol stoletja vladajoča, ne da bi uspela postati tudi dominantna, ne da bi uspela vzpostaviti sociali-stično drugo naravo družbe. Tako postanejo dominantni odnosi stvar samo-razumevanja subkulture na oblasti, subkulture, ki svoje drže ne uspe narediti za dominantno in ki je torej trajno obsojena na družbeno marginalnost. V totalitarni državi ne gre skratka preprosto za to, da dobi neka skupina monopol na oblast, ampak za to, da zavladajo mar-ginalci.

Če je tradicionalna skupnost predvsem moralna skupnost in mo-derna družba predvsem samoumevna skupnost, potem se totalitarna država približuje potlačeni družbi — z vidika anti-referenčne skupine je samovoljna, z vidika nosilcev drugih družbenih interesov pa ne-moralna skupnost.

IV.

Vse večja prisotnost mladinske subkulture v vsakdanjem življe-nju je ena od temeljnih posebnosti modernih družb, še posebej po Drugi vojni. Proces je vodil od ustvarjanja subkulturne enklave v 50. letih, do tega, da postajajo nekatere vrednostne orientacije mladins-ke subkulture v 80. letih vse bolj prisotne tudi v drugih kategorijah

prebivalstva. Biti »mlad« postaja vse bolj tudi domena in želja starejših, kar se odraža v imidžu, aspiracijah, oblikah ustvarjanja itd.

Kako si lahko razlagamo ta proces ekspanzije mladinskega mita? Našel bom le nekaj faktorjev, ki se mi zdijo bistveni.

Kot prvo gre za razvojno tendenco v sami elitni kulturi na začetku 20. stoletja, ki je privedla do že omenjene nepregledne multiplikacije načinov ustvarjanja. Na primeru glasbenega dogajanja govori o tem procesu dekompozicije Adorno.¹⁴ Razkorak med ljudsko in elitno glasbo, ki je bil še v času Mozarta premostljiv, se je v začetku 20. stoletja spremenil v prepad. Glasba ni hotela biti več mašilo, pravi Adorno, ki omogoča fantazmo celote s tem, da jo uprizarja. Postati hoče madež, ki kali, ki onemogoča, ki trga iz ugodja. Tudi, če se ne strinjamo z Adornovo utemeljitvijo moderne glasbe kot glasnika brezdomovinskosti v lažni domovini, ali glasnika razrednega razmerja v celoti, ali seizmografa realnosti ipd., pa ostaja dejstvo, da je glasbeni razvoj vodil v atonalnost, atematizem in brezobličnost. Prav tako je nedvomno tudi res, da je prišlo do skoraj popolne odtujitve poslušalstva od te glasbe. Adorno spremeni to dejstvo v vrlino, ko pravi, da se lahko resnično moderno delo izvede v popolnosti le brez publike.¹⁵ Prizorišča elitne glasbe so se spremenila v muzeje, v katerih se predvaja zgodovina glasbe. Ta skoraj popolna izolacija elitne glasbene ustvarjalnosti pred drugo naravo družbe (razkrinkati hoče »zastrto resnico sveta«, bi rekel Adorno) in od družbenega (ustvarjalec predstavlja le samega sebe) je kmalu našla svoj izraz v številnih inačicah averzije do vsega množičnega in ljudskega — prvi je ta prezir sistematično izrazil Ortega y Gasset,¹⁶ sledila mu je kopica posnemovalcev, tudi v našem prostoru. Zadnji, ki je s svojim proti-demokratskim elitizmom zbudil pozornost, je bil Američan Allan Bloom.¹⁷

Na drugi strani pa se je tudi jazzovska glasba po Drugi vojni, Adornovim pomislekom navkljub,¹⁸ razvijala v smeri nepregledne kompleksnosti. Enostavne harmonije so zamenjale zapletene tvorbe akordov, enostavne ritme vse bolj zapleteni. Improvizacija se je osvobodila harmonskih in ritmičnih omejitev. Razvoj se je dokončal v free jazzu, ki ni več ne glasba za ples ne glasba za druženje, ampak svečan korenen dogodek.

Proces, ki sem ga opisal na primeru elitne glasbe in jazzu, v veliki meri pa velja tudi za moderno ustvarjalnost nasploh, je vodil v nepregledno multiplikacijo načinov ustvarjanja.

Na drugi strani pa je tradicionalna ljudska glasba, če se zopet omejim le na to obliko ustvarjalnosti, kljub nekaterim poskusom reafirmacije, izgubljala s procesom modernizacije svoj kontekst, drugo naravo tradicionalne družbe. Ni je uspelo revitalizirati niti tako množično in organizirano mladinsko gibanje, kot je bilo na začetku tega stoletja Wandervogel.

Zgoraj opisani proces nepregledne multiplikacije načinov elitnega ustvarjanja na eni ter odmiranja ljudske glasbe v novih urbanih središčih na drugi strani, je spremljal, predvsem po Drugi svetovni vojni, proces krepitve zavesti o posebni skupinski pripadnosti mladih.

Po Drugi vojni so v modernih družbah prišla na dan številna moralna vprašanja, ki so se manifestirala prav v družini in v odnosih med starši in otroki. Rastoča skeptičnost do vrednostnih orientacij odraslih, ki je bila normalna reakcija na petletni zaton Zahodne civilizacije, ki so ga uprizorili njihovi starši, je prispevala k oblikovanju posebne zavesti mladih.

Pomembno vlogo je odigral tudi tehnološki razvoj po vojni. Šlo je za širjenje nekaterih množičnih medijev (radio, televizija, gramofon itd.) v rastočem številu družin različnih razrednih pripadnosti, pa tudi v kolektivnih zbirališčih (juke-box, električni instrumenti in ojačevala itd.). Ti mediji so bili ključnega pomena pri enotanju orientacij in stilov prostorsko sicer razpršene mladinske populacije.

Obvezno šolanje, podaljševanje obdobja šolanja in ekspanzija šolskega sistema na vse sloje prebivalstva so prav tako odigrali pomembno vlogo. Ne gre le za odlog vstopa v svet odraslih in s tem možne asimilacije, ampak tudi za podaljšanje obdobja, ko živi v družbi vrstnikov in s tem aktivno ustvarja svojo lastno pripadnost.

Hiter ekonomski razvoj po Drugi vojni je povečal potrošno moč prebivalstva, česar je bila deležna tudi mlada populacija. Večja ekonomska samostojnost mladine je bila pomembna, ker je večina subkulturnih praks povezanih s potrošnjo v prostem času.

Vsi ti dejavniki, nedvomno pa tudi še nekateri drugi, so prispevali k artikulaciji zavesti o skupni pripadnosti. Vendar pa je bilo treba za nastanek Mladinskega mita to nastajajočo zavest povezati z lastno obliko ustvarjalnosti (do česar v Wandervoglu na primer ni nikoli prišlo). Ta posebna zavest se ni mogla utemeljiti niti na Buržoaznem niti na Ljudskem mitu. Buržoazni mit se je, kot smo videli, fragmentiral v asocialno, medtem ko je Ljudski mit v modernih urbanih središčih izgubil svoj kontekst. Inovacija, ki je omogočila nastanek, in nato še kotinuirano vzpostavljanje Mladinskega mita, je bil rokenrol.

Proces, do katerega je prišlo v modernih industrijskih družbah v 50. letih, je našel svoj zapozneli in nepopolni izraz tudi v totalitarnih državah. To je bilo možno zaradi tega, ker je vsaka totalitarna država le nepopoln sistem, ki lahko uniformira svet družbenega, preko totalne ideologije, le parcialno. Pravzaprav ne obstaja niti kot tendenca, saj se v odsotnosti socialistične druge narave družbe, totalitarna kvazi-skupnost ne more uresničevati kotinuirano, ampak le občasno in v kampanjah. Fazam uniformizacije družbenega sveta sledijo faze dezintegracije, v katerih se želje po transformaciji krhkega družbenega v družbeni sistem končajo z začasno opustitvijo totalitarnega projekta. V takšnih obdobjih najdejo svoj prostor tudi nekatere avto-

nomne in paralelne družbene prakse. Bolj verjetno se bodo pojavile tiste prakse, ki jih vladajoča skupina zaznava kot manj pomembne. Značilno za socialistične države pa je, da se je najprej odprl prostor družbenega na območju kulture. To govori v obdobjih liberalizacije v prid razvoja mladinske subkulturne ustvarjalnosti, čeprav so v primerjavi z modernimi zahodnimi družbami te možnosti vedno omejene.

V povojni Jugoslaviji so se občasno pojavljale vse tri oblike mladinskih subkultur, ki so tudi sicer značilne za povojne moderne industrijske družbe — tako subpolitike, kot subkulture v ožjem pomenu besede in kontrakulture.

Za subpolitike je značilno, da ne poskušajo artikulirati predvsem alternativnih življenjskih stilov in ustvarjalnosti, temveč uresničiti politične vrednote, ki jih vladajoča politika opredeljuje bodisi kot manj pomembne, ali pa jih po mnenju pripadnikov subpolitike ne uresničuje dovolj.

Tipična subpolitika iz konca 60. in začetka 70. let je bilo študentsko gibanje, ki je problematiziralo predvsem »izdajo« vrednot revolucije, torej dejstvo, da vladajoča politika ni uspela postati v resnici vladajoča. Za 80. leta so značilna nova družbena gibanja, ki sicer v zelo drugačnih okoliščinah, v katerih je totalna ideologija izgubila velik del legitimnosti, bolj radikalno problematizira vladajočo politiko. Pomemben dejavnik emancipacije akterjev teh gibanj je nudil koncept civilne družbe, ki je prvič v zgodovini nove države omogočil paralelno konceptualizacijo subpolitične drže, drže, ki se je v celoti osvobodila totalne ideologije. Sicer pa je tudi za nova družbena gibanja, kot subpolitiko značilno, da ne razvijajo lastnega subkulturnega stila v ožjem pomenu te besede.

Subkulture v ožjem pomenu besede se pojavljajo, z večjimi in včasih manjšimi težavami, v celotnem povojnem obdobju, od jazzovske subkulture v 50., do rocka v 60. in panka v 70. letih. Vsaka od njih je, bolj ali manj sramežljivo, odvisno od odprtosti referenčnega in tolerantnosti matičnega okolja, razvijala pristne orientacije in stile. Vsaka od njih je v svojem času doživljala tudi poskuse eliminacije.

Ker je prav pank v Sloveniji naredil pomemben subkulturni preboj, tako po stopnji artikulacije lastnega stila, po prisotnosti sredi vsakdanjega življenja kot po numerični signifikantnosti, je vsekakor zanimivo vprašanje, zakaj je do tega lahko prišlo. Vzrokov je vsekakor več, navedel bom le nekatere, ki se mi zdijo pomembnejši. Pank rok, kot se je oblikoval v Angliji po letu 1976, je na površje v še nikoli tako prečiščeni obliki potisnil nekatere sicer latentno vedno prisotne teme Mladinskega mita — dolgočasje, vseenost, depresivnost, izolacijo, občutek nemoči itd. Izkustvo neavtentičnosti, za katerega smo že ugotovili, da je prevladujoče v totalitarnih državah, generira prav takšno doživljanje sveta. V okolju, v katerem nudi dominantni

svet videz nečesa drugega, v katerem so meje zabrisane in artikulacija avtonomne pozicije otežkočena, bomo svoje mesto v družbi verjetneje zaznavali kot prostor danosti. V tem smislu so centralne preokupacije pank roka sovpadale s prevladujočim doživljanjem vsakdana.

Ob tem, po mojem mnenju centralnem dejavniku pa je treba upoštevati še številne druge. Totalitarna država se, v odsotnosti druge narave družbe, ne razvija evolutivno, ampak ciklično stagnira. Ciklusi se generirajo predvsem s kampanjami, te pa odražajo precep vladajoče elite med ohranjanjem obstoječega in lastne pozicije. To nihalo se je v kritičnem obdobju recepcije pankaja v Sloveniji pričelo gibati prav v smeri sproščanja potlačene družbenega. Relativno tolerantna klima pa je neobhodna za razvoj mladinske subkulture. Vladajoča subkultura je na pank odgovorila z represijo šele potem, ko so se začele kazati njegove socialne implikacije v začetku 80. let.

Še en pomemben dejavnik, ki ga po mojem mnenju ne smemo prezreti, je kopičenje generacij mladih v 70. letih. Nekaj generacij zapovrstjo se v času okrepljenega totalitarizma ni uspelo izraziti v svojem času. V času študentskega gibanja so bili še premladi za subpolitiko, v 70. letih se je za njih čas zaustavil, tako da konec 70. let še niso bili prestari za subkulturo pankaja. Tako se je v prvem obdobju pankaja na Slovenskem razvila večja kritična masa ustvarjalnih ljudi, kot bi se sicer, najbolj kreativni pa so bili na začetku prav starejši med njimi.

Vendar pa se je v posebnih pogojih konstituiranja skrivala že tudi bodoča dezintegracija scene. Razlika med Mladinskim mitom, kot se je konstituiral na zahodu in pri nas, je vsaj v eni bistveni točki. Na zahodu je šlo za držo, ki je bila pretežno omejena na subkulturo, medtem ko je pri nas predstavljala del vsakdanjega življenja. Občutenje, ki ga je pri nas tematiziral pank, ni bilo specifično mladinsko. Bolj kot ga je pank tematiziral, bolj je brisal svoje subkulturne meje in se asimiliriral v obče družbeno. Paradoksalno je s tem postala izvorna drža pasivnega odklanjanja ena od premis aktivnega angažmaja.

Ne da bi podcenjeval nekatere zunanje faktorje, ki so prispevali k dezintegraciji pankovske subkulture v začetku 80. let, se mi vendarle zdi, da je treba upoštevati tudi notranje. Če je bila v Angliji pankovska drža v veliki meri del avtonomnega subkulturnega spektakla, pa preplavljenost z občutji neavtentičnosti v vsakdanjem življenju totalitarne države le redko omogoča takšno distanco. Totalitarna država vzgaja v usodo vdanega posameznika, ki bo z večjo verjetnostjo sam sebi prerokoval neuspeh in ga nato, na način samo-uresničujoče prerokbe, tudi doživel.

Kontrakulture, kot poskusi sinteze subpolitične države s subkulturno orientacijo v ožjem pomenu besede, so bolj ambivalentne.¹⁹ Kontaminirane so bodisi z vladajočo politiko (na primer SKOJ) ali z vladajočo kulturo (na primer NSK s socialističnim realizmom).

Tako subpolitike kot kontrakulture se okoriščajo z Mladinskim mitom, ki ga ustvarja le subkultura v ožjem pomenu besede, sečišče zavesti o skupni pripadnosti in skupne oblike ustvarjalnosti.

Za subkulturno pripadnost v ožjem pomenu besede so značilne, v primerjavi s pripadnostjo dominantnemu svetu, posebne vrednostne orientacije, ki jih lahko ponazorimo, prosto po Parsons in Shilsu²⁰, z vzorčnimi variablami. Zavedati pa se moramo, da predstavlja subkultura le del, po pravilu manjši del, vsakdanjika njihovih pripadnikov. Še več, pripadniki subkulturnega in dominantnega sveta se razlikujejo med seboj le po nekaterih orientacijah, nikoli po večini, kaj šele po vseh. Posameznik ni v subkulturi nikoli v celoti, razen v redkih primerih totalnih skupnosti.

Katere temeljne razlike v orientacijah vzpostavljajo meje med pripadnikom subkulturnega in dominantnega sveta?

* Samo-realizacija ali orientacija na druge: prvi daje poudarek izražanju samega sebe, drugi instrumentalnim dejavnostim iz občutka dolžnosti do drugih. Pripadnik subkulture se osvobaja prevladujočih konvencij — sicer le začasno, občasno in delno, a vendar. Pripadnik dominantnega sveta posveča večji del svojega časa in sposobnosti pomembnim drugim (na delovnem mestu, v družini itd.). Življenjsko držo prvega bi lahko izrazili z »I Wanna Be Me«, medtem ko se drugi odkriva le preko služenja drugim, z »You Gotta Serve Somebody«.

* Avtonomija ali svoboda: v prvem primeru je posameznik skeptičen do ali nezainteresiran za cilje, ki presegajo horizont njegove individualne eksistence, zanima ga predvsem njegova individualna avtonomija v okolju, ki ga na vsakem koraku skuša omejevati; v drugem primeru je posameznik privržen tradiciji družbe, nekemu dokončnemu cilju. Z vidika prvega je hlepenje po svobodi nesmiselno in smešno početje, medtem ko drugi v svojem poslanstvu izgublja avtonomnost v vsakdanjem delovanju (za Adorna je na primer resnična ustvarjalnost zgolj nadaljevanje razrednega boja z drugimi sredstvi). Prvi se odziva kot posameznik in pripadnik skupine neposredno na družbeno, za drugega je družbeno vedno že nekaj drugega in posredovanega, zaradi česar ni zmožen avtonomne reakcije. Če subkultura vzpostavlja distanco do vsakdana in s tem ustvarja prostor za ustvarjalnost, potem skuša druga drža to mejo zavestno izbrisati.

* Umik ali pripadnost: pripadnik subkulture ni na obstoječe niti izrazilo pozitivno niti negativno navezan, medtem ko ima pripadnik dominantnega sveta občutek neprimerno bolj usodne povezanosti z obstoječim. Večjo krhkost zveze in neobveznost odnosa omogoča prvemu dvojna pripadnost, medtem ko je drugi vse investiral v »enodimenzionalni« svet. Zato bo

lahko prvi reagiral strpnejše v situacijah, ki jih bo drugi doživljal kot izključujoče.

* Množičnost ali elitizem:

za prvega je pomembno tisto ustvarjanje, ki najde spontan odziv v oblikah subkulturnega druženja, medtem ko je za drugega relevantno le tisto ustvarjanje, ki odgovarja vnaprej definiranim avtarkičnim standardom in ki je bilo pridobljeno z mukotrpnim delom, odrekanjem in disciplino ter ne glede na odziv javnosti. Mannheim ima v mislih podobno distinkcijo, ko razmišlja o demokratski in aristokratski kulturi.²¹ Prvi ceni spontanost, užitek in zabavo, medtem ko vidi drugi v tem zanesljiv znak vulgarnosti, banalizacije in pomanjkanja občutka za mero. Za prvega ustvarjanje sploh ni možno, če ga ne spremlja zabava, za drugega ni pravega ustvarjanja brez muke. Za prvega ni nobena snov vnaprej neprimerna in vzvišena, medtem ko drugi enači vse množično s povprečnim in vse elitno z izjemnim. Ustvarjanje pripadnika mladinske subkulture se nanaša na skupnost, ki ji pripada, medtem ko se elitist, kot izolirani posameznik, sklicuje na nekaj več, to je na Več, na Človeka nad posamezniki, na brezčasno Umetnost nad konkretnim ustvarjanjem.

* Neodvisnost ali odvisnost:

prvi skuša delovati kot svobodni podjetnik, v svojih stvaritvah vidi blago, ki se potrjuje na trgu, v tem ne vidi nikakršne odtujitve, fetišizma ali nasilja transnacionalnih družb, prav nasprotno se zavzema za čim tesnejšo zvezo med proizvajalcem subkulturnega blaga in pripadniki subkulture kot potrošniki, brez nepotrebne političnega posredništva; medtem ko drugi vzpostavi prepad med ustvarjanjem in potrošnjo, v prodaji kulturnega blaga vidi epohalni problem, zaradi česar zahteva državno podporo za svoje delovanje. Če je prvi populist, ki svoje delo stalno preverja v javnosti, preko javnosti uspe in v javnosti prej ali slej propade, ustvarja drugi za bodoče rodove, za večnost, sredi popolnega nerazumevanja nevredne in vulgarne mase ter se izogiba porazu s tem, da se vnaprej odpove preverjanju. Prvi ustvarja za potrošnjo, drugi se postavlja s tem, da je prava umetnost le tisto, kar ničemur ne služi.²²

Edwin Howard Armstrong se je rodil v mestu New York leta 1890. Ko je bil star 14 let, je prvič slišal za Marconija, dve leti kasneje je že sam oddajal brezžične signale iz domačega podstrešja. Kasneje je na Kolumbijski univerzi študiral pri Pupinu. Med Prvo vojno se je vojskoval v Franciji, kjer je dobil idejo za superheterodinski oddajnik in s tem za frekvenčno modulacijo, ki se uporablja na območju UKV. Gre za valovanje, ki je malo občutljivo na motnje in se širi s hitrostjo svetlobe po vsem vesolju.

Na Antheu so dolgo sprejemali le radijske valove, ki so jih oddajala vesoljska telesa sama — galaksije, sonca, nekateri planeti, pulzarji, kvazarji ali supernove. V začetku 50. let pa so zasledili prve

umetne signale. Prihajali so iz planeta Zemlja, najprej samo zvočni, kasneje pa tudi slikovni signali. Valovanje se je nadaljevalo, kopičilo in stopnjevalo do ostrega rokenrola. Potem je prvi Antheanec padel na Zemljo.²³ Thomas J. Newton, tako mu je bilo ime, je pet let raziskoval ta svet, a ostal mu je enako tuj in nedostopen, kot na začetku. Ko je še spoznal, da bo moral na Zemlji preživeti preostanek svojega življenja, se je odločil, da izda ploščo, nekakšno poslovilno pismo prebivalcem rodnega, umirajočega planeta.

Upal je namreč, da se bo plošča vrtela na radiu in na UKV valovih prepotovala vesolje. Vendar pa je bila za radijske urednike preveč nenavadna, da bi jo predvajali. In kakšno je bilo sporočilo? Oh, adijo. Pojdite k vragu. In tako naprej.

Newton izraža temeljni dilemi izraženi v pričujočem eseju — življenje v tujem svetu, ki nas le malo zanima, in zavezanost izgubljeni stvari, ki predstavlja naš dom.

¹ Roland Barthes: *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*, Beacon Press, 1967, str. 84—85.

² Elias Canetti: *Crowds and Power*, Penguin Books, 1973, str. 32—33.

³ Karl Mannheim: *Essays on the Sociology of Culture*, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1967, str. 244.

⁴ Zygmunt Bauman: *Towards a Critical Sociology — An Essay on Commonsense and Emancipation*, Routledge & Kegan Paul, 1976, str. 3.

⁵ Barthes, prav tam, str. 10.

⁶ Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner: *The Homeless Mind*, Penguin Books, 1974, str. 74.

⁷ Canetti, prav tam, str. 392.

⁸ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, Signet Books, 1964

⁹ Mladen Dolar: *Strel sredi koncerta*, v T. W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*, DZS, str. 307.

¹⁰ Thorstein Veblen, v ed. Timothy Raison: *The Founding Fathers of Social Science*, Scolar Press, 1979, str. 151.

¹¹ Mannheim, prav tam, str. 100.

¹² Berger et al., prav tam, str. 75—76.

¹³ Amital Etzioni: *The Active Society — A Theory of Societal and Political Process*, Collier — Macmillan Ltd., 1968.

¹⁴ T. W. Adorno: *Uvod v sociologijo glasbe*, DZS, 1986, str. 235.

¹⁵ Adorno, prav tam, str. 272.

¹⁶ Ortega y Gasset: *The Revolt of the Masses*, W. W. Norton & Company, 1957.

¹⁷ Alan Bloom: *The Closing of the American Mind*, recenzija Benjamina Barberja iz Harper's magazine, v *Naši Razgledi*, 26. 2. 1988, str. 131—132

¹⁸ Adorno, prav tam, str. 51—52.

¹⁹ Theodore Roszak: *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb, 1978, str. 41.

²⁰ Talcott Parsons, E. A. Schils: *Toward A General Theory of Action*, Harper Torchbooks, 1962.

²¹ Mannheim, prav tam, str. 212.

²² Adorno, prav tam, str. 137.

²³ Walter Tevis: *The Man Who Fell To Earth*, Pan Books, 1976.

Margaret Morse

Postsinhronizacija rock glasbe in televizije

Uvod: Empty-Vee?*

»Če ne morem plesati, nočem biti del vaše revolucije.«
— Napis na majici, ki ga pripisujejo Emmi Goldman

Rock video se je na televiziji pričel leta 1981 z ustanovitvijo 24-urnega kabelskega kanala MTV ali Music Television (Glasbena televizija). V tem času je rock glasba obstajala že sedemindvajset let in je predstavljala formativni element in simbol mladinske kulture v Ameriki. Zakaj je trajalo toliko časa, da sta se ta kulturna tokova zblížala? In ko sta končno se, zakaj je bil med vsemi možnostmi, ki si jih je mogoče zamisliti, rezultat prav rock video, ki ga najavlja in predstavlja video jockey oziroma VJ?

Rock videi so najbrž vizualno najvitalnejši žanr na televiziji; še več, kot splošno priznано dejstvo v glasbenem poslu velja to, da je »MTV praktično rešila to industrijo — vsaj njen rock and roll segment. Ko je pred štirimi leti MTV začela s programom, je bila prodaja rock albumov na najnižji stopnji vseh časov.« (Snider, 1984). Rock glasba ni trpela le zaradi ekonomskega nazadovanja — obstajal je občutek, da je sama kot kulturna oblika izgubila del svoje magičnosti, saj se je »baby boom« generacija postarala, punk pa je zgubil svojo ostrino. Ciklus asimilacije in obnovitve se je zaključil, torej prav to, kar je rock ohranjalo v rokah mladih (Grossberg, 1983). Kljub njegovemu komercialnemu uspehu (ali pa prav zaradi njega?), je bil sprejem rock videa pri kritikih negativen; govorili so, da je »komercialen«, »beščav« in »kastiran«. Temeljna ideja, ki je stala za temi oznakami, je bila, da se je rock glasba profanirala in da ni več zmožna povezati mladinske kulture v neko imaginarno celoto; glasba sama tedaj ni več v rokah mladine, temveč je postala anonimen produkt potrošniške družbe, ki je pod zaščitnim imenom neke rock zvezde namenjen mladinskemu tržišču. MTV ali bolje »Empty-Vee« je potemtakem

* Besedna igra: Empty-Vee: prazna smer, obrat; MTV (izg. emti: vi:) — Music Television: Glasbena televizija

sredstvo, s pomočjo katerega se rocku odvzame njegova kritična ali vsaj uporniška pozicija.

Če upoštevamo pričakovanja in predpostavke, ki so se razvile okrog rock glasbe v zvezi s stvarjenjem kraljestva zvečane čutnosti in čustvene izkušnje v opoziciji do dominantne kulture, potem se zdi razočaranje nad rock videom skoraj neizogibno. Kako naj človek goji takšne upe ob gledanju televizije? Vendar pa bodo tisti, ki so videli bliskovito menjajoče se kaleidoskopske podobe, ki jih je povezovala rock glasba in so jih le-te očarale (ali odbile), hoteli razumeti, kako delujejo, preden bodo poskušali ovrednotiti rock video kot obliko kulture. Včasih je bila za rock glasbo značilna njena marginalnost v odnosu do dominantne kulture. Ali se je s tem, da se je pojavil na televizorju v dnevni sobi, rock umestil tudi v središče ameriških vrednot? Kaj pomeni to, da sta rock in televizija sinhronizirana v enem žanru, rock videu?

V prvem delu bomo na kratko objavili proizvodnjo rock videov in se vprašali, če se je status rock glasbe kot blaga kaj spremenil. Kdo je subjekt izjavljanja v rock videu? Skupina? Producent plošče? Direktor radijske postaje? Režiser videa? Kdo govori, mladinska kultura, glasbena industrija ali nek anonimni subjekt propagiranja?

Drugi del bo analiza samega žanra, rock videa, ki se pojavlja na televiziji kot diskurz, kot izjava, ki ima subjekt in naslovnika. Kljub temu, da ima mnogo predhodnikov, je rock video kot forma hkrati edinstven in kompleksen; kot način izjavljanja se ne ukvarja toliko z opisovanjem nekega (izmišljenega) sveta, temveč bolj funkcionira kot **performativ** oziroma **deklarativ**, kar pomeni, da izjava priključuje referenčni svet s pomočjo akta izjavljanja. Natančneje, rock videi so pravzaprav **pseudoperformativi**, ker vez med vizualno izraženim aktom izjavljanja in izjavo, ki jo posredujejo besedila, predstavlja **ustnična sinhronizacija** že prej posnete glasbe. V tretjem delu se bomo ukvarjali z analizo videa kot diskurza in z implikacijami, ki jih ima njegov performativni karakter, obdelali pa bomo tudi načine, na katere se publika odziva na rock video in kakšno kontrolo ima pri dojetanju taistega.

Prvi del: rock video: promocija ali produkt?

Subjekt izjavljanja: mladina ali industrija?

Mladinska kultura se je zasnova na hkratni potrebi po medijski produkciji, promociji in distribuciji svoje glasbe ter na potrebi po odklanjanju odvisnosti od komercialne kontrole in kontrole odraslih. Rock zvezde je ustvarila industrija in predstavljajo obenem tržni pripomoček in predstavnike mladih. Druga plat ekstatične interakcije med bedom in publiko na koncertih v živo so elektronske manipulacije v snemalnem studiju ter ekonomske odločitve založniških hiš in radijskih po-

staj glede marketinga in distribucije. Celo sama rock glasba temelji na razhajanju med glasbo in besedilom: drveči ritem ustvarja utopično kraljestvo izpolnitve v harmonični vznemirjenosti in sprostitvi telesa, medtem ko ustnice izgovarjajo izzivalne besede o izgubi, bolečini in o neizpolnjenem ali neuresničljivem hrepenenju po ljubezni in priznanju. V občutljivem razmerju med mladinsko kulturo in industrijo so bile le vsakodnevne spremembe okusa, ti neznatni in nepredvidljivi dejavniki, ki proizvedejo hit, tiste, ki so ohranjale ravnotežje.

Rock video je v ravnovesje uvedel nov element kontrole tržišča:

1. Dostop na tržišče je težji. Rock video predstavlja dodatno oviro za uveljavljajoči se bend, saj prispeva najmanj 20.000 dolarjev dodatnih stroškov k stroškom produkcije, ki jih krije gramofonska družba.

2. Prodaja, ki se zaradi videa poveča, omogoča tistim, ki so se že uveljavili na tržišču, da se še bolj utrdijo: »To, kar se dogaja, izgleda kot nekakšna rock reaganomika, saj najbogatejši v tem poslu pospešeno uhajajo ostalim. Tisti, ki kraljujejo pri vrhu lestvic in za katerimi stoji dovolj kapitala, da jih lansira na svetovno tržišče, pokrivajo medije in ustvarjajo ogromen dobiček. Ostali spodaj pa stradajo, ali pa se le s težavo prebijajo, in to brez varovalne mreže (Pareles, 1984, str. 137).«

3. Narava rock glasbe kot blaga se spreminja. Ne gre le za pesem, ki jo je treba prodati, ampak se promovira **koncept** (cf. Goodman, 1984, str. 1). Ta koncept je mogoče uporabiti za promocijo prodaje a) albumov in kaset, b) samih video trakov, c) imidža rock zvezde (Holdstein, 1984; Kindler, 1985), d) koncertnih kart in video posnetkov filmov, kot tudi albumov z glasbo iz le-teh in e) proizvodov in storitev, ki niso vezani zgolj na glasbo in izvajalce, temveč na življenjski stil in nazor, ki ga uprizarja rock video. Produkcija videov je zasnovana na razglašanju senzibilnosti, režirajo pa jih v glavnem svobodni režiserji, ki »so prej delali televizijske reklame za agencije z Madisonove avenije, še preden se je razbohotil glasbeni video« (Fortune, Sept. 1984, str. 168). Morda bodo v prihodnosti svetovalne agencije za raziskovanje tržišča določile, kakšne vrste videov je potrebno proizvajati, da bi pokrili specifične segmente tržišča (cf. Zuckerman, 1984, str. 3). Modele, ki jih je ponudil rock video, je danes mogoče videti v filmih in televizijskih programih, pa tudi na živih rock koncertih.

Možno je predvideti, da bosta rock glasbo vse manj določali in oblikovali njena publika in mladinska kultura. Tako kot EPP tudi rock video služi za nadzor nad silami, ki vladajo na tržišču, razen tega pa propagira tudi drugo blago. Kot reklame pa seveda tudi video ne funkcionira le s tem, da propagira proizvode. V »Propaganda: Magični sistem« (1980) je Raymond Williams pokazal, kako reklame povezujejo proizvode s tistimi vrednotami, ki so izključene iz potrošniškega sistema — z ljubeznijo, spoštovanjem, smislom in izpolnitvijo. Tudi rock video ponuja magično povezavo z vrednotami,

ki jih rock kultura, katero podpira, vedno bolj izključuje — plodovitost, ustvarjalnost, samoodločanje, želja, da bi imeli nadzor, namesto da bi bili nadzorovani — vrednote, ki jim v glavnem pravimo prometejske. Kako ta vez deluje, bomo opisali v drugem delu; premisa tretjega dela pa bo, da je ta vez lahko tudi prizorišče boja, mesto, kamor se vpisujejo prometejske želje publike. V boju ne gre več za telo ali naravo, ampak za elektronski stroj. Postmoderni Prometej ustvarja nova bitja iz gline medijske kulture.

Drugi del: »Synching' in the (Purple) Rain«: rock video kot način izražanja.

Kako naj se človek loti razumevanja novega žanra? Naš pristop bo naslednji: Identificirali bomo tipične pozicije izjavljanja v rock videu in v tem procesu pokazali, da je njihova moč izjavljanja **performativna**; potem bomo vzpostavili razliko med videom in drugimi glasbeno-vizualnimi kombinacijami, kot so rock dokumentarci, hollywoodski mjuzikli ali video clipi iz juke-boxov. Navsezadnje je rock video le del široke ponudbe glasbene televizije, ne samo na MTV, ampak na vseh glasbenih video programih, ki jih vodijo video jockeyi. Kje je v vsej tej ponudbi mesto video clipa in kakšna je moč njegovega izraza kot celote? Žanr sam, ta najnovejša kombinacija rocka in televizije, se lahko spremeni zelo hitro; toda video programi, ki nam jih trenutno ponudijo na televiziji, in nekaj starejši, ki so nam na razpolago v izposojevalnicah videokaset, pričajo o konsistentni diskurzivni formi, ki je tu opisana.

Najočitnejša lastnost video clipov je razkošnost vizualnega ali, kot bi rekli nekateri, »pretiravanje z video sestavinami v primerjavi z glasbo« (Newquist, 1984), torej tisto, kar smatrajo za »napihnjeno« in »načičkano«. Kaleidoskopske spremembe barv in gibanja niso le rezultat bliskovite montaže in natančno izdelanih kostumov in scenografije: glasbeni videi so **kondenzacija** najraznovrstnejšega materiala, tako kot je Freud opisal sanje v svojem **Tolmačenju sanj**, kjer se predmeti in dogodki ne pokoravajo logiki vsakdanje optike ali racionalnega razmišljanja. Videi skondenzirajo znatno količino pripovednega materiala v obdobje približno štirih minut, to pa jim uspe bodisi s pomočjo montaže ali pa tako, da strpajo različne elemente, ki se tičejo razpoloženja ali zgodbe, v eno samo veliko sobo. (Pogosto je to skladišče, velika garaža ali pa zapuščena tovarna ali bolnica.) Vendar pa video ponavadi nima tega cilja, da bi razvil pripoved na celovit način in brez prekinitev. Večina videov predstavlja kondenzacijo **dveh ali več** pozicij izjavljanja, ki se izmenjujejo skozi ves video, in večina se jih sploh ne ukvarja s prikazovanjem sveta, v katerem se zgodba dogaja.

Nadalje ni nujno, da imajo vizualni elementi kakršnokoli neposredno zvezo z zgodbo ali razpoloženjem besedila in so dejansko lahko

v izrazitem nasprotju z glasbo. V mnogih videih smo priča neskladju med izvorom zvoka, kot ga lahko vidimo in med večkanalno posneto ter elektronsko zmanipulirano glasbo; nekateri pevci pojejo v duetu s samimi seboj; vidni elementi se lahko gibljejo v rahlo drugačnem ritmu kot glasba.

K vsemu temu neskladju in heterogenemu materialu — pripovednemu, diskurzivnemu, besedilom, glasbi in vizualijam — je treba dodati še želje, ki jih izražajo vizualni elementi ali glasba in ki ostanejo neizpolnjene, ter nasprotja in konflikte, izražene v tematskem materialu, ki ostanejo nerazrešeni: fant ne dobi dekleta; lahko bi ga, večinoma pa potem ne bosta živela srečno do konca svojih dni. Rock glasba naj bi podirala zidove, ki jih je postavila družba — vendar pa bogati in močni radi plešejo v njenem ritmu — sveta pa ne spreminja.

Obstaja pa neka stalna točka povezave med vizualnim in glasbo — **ustnična sinhronizacija**. (Precej redkejša povezava je prstna sinhronizacija.) Tudi glavni pevec, ki odpira usta na besedilo, predstavlja vez med diskurzivnimi nivoji. Sinhronizacija je včasih prepričljiva, največkrat pa se pojavi v neverjetnih ali nemogočih situacijah, ki jo tako razkrinkajo kot umetno tvorbo.

Vidna sinhronizacija je del širše tematike, ki prikazuje izdelovanje video clipov in to ne le s prikazovanjem skupine pri ustvarjanju glasbe, ampak s predstavitvijo najrazličnejših momentov v izjavljalni verigi, od komponiranja glasbe pa vse do proizvodov iz snemalnega studija, odlomkov iz produkcije videa, poslušanja na radiu, koncertu, kaseti ali iz juke-boxa in končno do gledanja video clipa na televiziji (istega, ki ga gledamo v nastajanju).

Najrazličnejši specialni efekti v vizualnem delu clipa prispevajo k občutku, da gledamo svet, ki ga je ustvaril človek, hkrati pa poudarjajo sanjske razsežnosti kondenzacije. Nekateri efekti v clipih so sicer čisti blišč in paša za oči, drugi pa so motivirani s sanjsko logiko pripovedi ali pa s premikom z ene na drugo raven izjavljanja.

Vendar pa ti vizualni pripomočki in delčki izjavljalnega procesa v resnici ne analizirajo produkcijskega procesa. Delo poteka brez večjih naporov in zdi se, kot da je v magični zvezi s končnim rezultatom. Zdi se, da ta psevdopogled za kulise izjavljanja in sprejemanja bolj poudarja skonstruirano naravo videa, kot pa da bi hotel reči kaj o vložnem trudu.

Sledeči pregled treh temeljnih pozicij izjavljanja, ki so prisotne v načinu izražanja v rock videu temelji na velikem številu pregledanih video clipov:

1. Posnetek skupine ali pevca pri izvajanju, ponavadi na odru. Obstaja veliko število videov, v katerih je prisotna izključno ta pozicija; njihov predhodnik je dokumentarec rock koncerta, ki v živo prikazuje interakcijo med glasbeniki in poslušalstvom. V rock videu je prisotna težnja, da bi poklical euforični in utopični svet glasbe z

uporabo luči in dima ali pa s pomočjo manipuliranja z vizualnim materialom (počasni posnetki, širokokotni objektivni, zoomi, hitra montaža, itd.) in sicer zato, ker dokumentarni posnetki prej povzročajo občutek distanciranosti kot pa zavezanosti, manjka pa jim tudi narativni prijem, s katerim bi pritegnili gledalca. Razlika je tudi med dolgometražnim koncertnim dokumentarcem ter video clipi istih pesmi, čeprav se oboji trudijo, da bi pokazali, kako se dela glasba in so sinhronizirani na že prej posneti playback. Mogoče je edina razlika pri snemanju glasbe v živo, pa še tam sta kvaliteta zvoka in odziv publike taka, da ne moremo verjeti, da ne gre za studijske popravke.

Mesto vpisa koncertnega posnetka je ponavadi tretja oseba, ki lahko postane druga ali pa celo neposredno naslavljanje na gledalca, kadar se identificira z množico. Številni so posnetki ploskajočih rok pri dnu slike, ki s pomočjo sinekdohe gledalca premestijo naravnost v sredo publike; ali pa je gledalec umeščen kot naslovnik s pomočjo montaže. Vendar nekateri clipi sploh ne kažejo publike — razen implicitno levo ali desno zunaj ekrana — njihova točka gledanja pa je na odru ali celo izven njega; nekaterim manjka kakršno koli naslavljanje na gledalca in ostajajo dosledno v tretji osebi.

2. Druga ali pripovedna pozicija je tista, ki ne vključuje nobene publike, mesto vpisa je druga oseba, bodisi kot pevčeva refleksija ali samonaslavljanje ali pa kot neposredno naslavljanje gledalca. V takih prizorih vsa skupina »igra« ali pa glavni pevec sinhronizira sam brez vidnega izvora instrumentalne glasbe. Scenografija je abstraktna, pogosto enobarvna ali geometrična in ustreza, kot je vizualno sploh mogoče, tistemu »nikoder«, od koder prihajata lirična refleksija in pripoved besedil. Besedila so ponavadi sinhronizirana, kadar se nanašajo na notranja razmišljanja pevca-pripovedovalca.

Večina clipov se giblje skozi več pozicij izjavljanja, še celo znotraj ene same so mogoče permutacije, na primer prostorska koeksistenca pevčevega neposrednega naslavljanja na gledalca in zgodbe, ki se odvija okrog njega itd.

3. Končno je tu še prizorišče zgodbe, vizualizacija scene (ki pa je le redko v neposredni zvezi z besedilom), o kateri smo že nekaj povedali. Možnost, ki skoraj nikoli ne doživi realizacije, je prikaz vizualnega sveta zgodbe, v katerem izvajalci pesmi niso prisotni. Zares, še najbolj očitna stvar glede prizorišča zgodbe je ta, da najpogosteje vključuje rock zvezdo, ki sinhronizira v središču, medtem ko je prizorišče popolnoma indiferentno, ali pa vsaj ne sodeluje pri izvajanju. Posebno kadar gre v besedilu za domišljjske stvari, je navadno pevec tisti, ki ustvarja vizualni svet, v katerem poje.

Drugače povedano, moč izjave je v tem primeru najbolj jasno **performativna**, oziroma, če se izrazimo v terminologiji Johna Searla, **deklarativna**. Akt izvajanja je zastopan v vsaki poziciji izjavljanja rock videa, celo v svetu zgodbe, ki ga ustvarja pripovedovalčev glas.

Čeprav ima lahko akt izvajanja tudi še drugačno ilokutorno moč kot le deklarativno, pa se zdi, da so rock videi tisti prostor, kjer je ta način prevladujoč, vendar na poseben način, na primer s pomočjo ustnične sinhronizacije ali z ustvarjanjem videza, da izgovarjanje magičnih besed ustvarja ali priklicuje v življenje svet, o katerem govori zgodba videa. Rock video je torej tisto mesto, kjer vlada magija besede in kjer konstitutivna pravila sinhronizacije dovoljujejo gledalcem, da sodelujejo pri ustvarjalnem dejanju s tem, da zraven sami sinhronizirajo in se tako subjekti umeščajo v vnaprej posneti svet, pri čemer recepcijo spreobračajo v produkcijo.

V nekem smislu so vse oblike umetnosti performativne, saj podarjajo življenje domišljajskim svetovom, vendar pa le redkokatera v tolikšni meri kot izjava z ilokutorno močjo performativa. Moderni žanr, ki ima največ možnosti za tak način izjavljanja, je animacija. Zato ni presenetljivo, da prav animacijske tehnike, od ustavljenega gibanja do risanke, igrajo pomembno vlogo v rock videih.

V nasprotju z romantično preteklostjo boj za prevlado ni več uperjen proti naravi. V rock videu narava lahko ustvari razpoloženje, še posebno, če gre za vodo ali puščavo: vendar pa je narava v glavnem prikladno mesto za vožnjo z motorjem, za uprizoritev rock koncerta ali za postavitve raketnega izstrelišča. Prizorišče boja, mesto te igrive inverzije, je svet samih teh medijskih podob, kakor tudi avtomatizirana kraljestva proizvodnje, transporta in računalnikov. Ta elektronski svet je surovina za sanjski svet rock videa.

Kakšne so povezave med rock videi in predhodnimi vizualnimi oblikami, ki se vežejo na vnaprej posneto glasbo? Razen glasbenih filmov je treba upoštevati še izvlečke iz filmskih in televizijskih programov in seveda reklame. Določeni elementi kakega dokumentarnega filma o rock koncertu ali filmov iz jukeboxa se umeščajo v to ali drugo pozicijo izjavljanja, vendar pa ne vsebujejo diskurzivne kompleksnosti niti etosa rock videa. Hollywoodski mjuzikli in njihove sodobne rock različice so rock videu s svojimi sanjskimi glasbenimi točkami dosti bližje. Mnogo rock videov vsebuje odlomke, ki se nanašajo na hollywoodske klišeje, vsebujejo pa tudi narativne elemente, zaradi katerih se zdijo kot kondenzacija narativnih in glasbenih točk tipičnega mjuzikla.

Vendar pa obstaja nekaj pomembnih razlik med mjuziklom hollywoodskega tipa in rock videom: ne le, da je mjuzikl jasno razdeljen na narativne dele in glasbene točke, medtem ko je rock clip kondenzacija večih pozicij izjavljanja — etos mjuzikla kot celote je popolnoma nasproten clipu. V svoji analizi hollywoodskega mjuzikla je Jane Feuer leta 1982 razložila nasprotje med narativnim in glasbenim kot nasprotje med realizmom in sanjami; sanjski svet je kljub svojemu neresničnemu izgledu obravnavan kot prizorišče naravnega in avten-

tičnega. Konflikt v mjuziklu se razreši znotraj sanjskega sveta in fant dobi dekle. Sinhronizacija na playback in nadomeščanje izvornega glasu z drugim sta važna elementa zapleta mjuzikla. Rock video pa, nasprotno, izpostavlja sinhronizacijo in insistira na svoji produkciji, ne pa na svoji avtentičnosti. Namesto da bi izigrala eno pozicijo izjavljanja proti drugi, je kompleksnost diskurzivne predstavitve naravnana v ponavljanje ene in iste stvari — v akt izvajanja kot ustvarjanja sveta zgodbe. Nivoji se združujejo s pomočjo ustnične sinhronizacije zvezde, ki hkrati posreduje med pozicijami izjavljanja znotraj izgovarjanja in na različne načine veže tudi gledalca — s pomočjo identifikacije, neposrednega naslavljanja, še najbolj pa z gledalčevim lastnim »izvajanjem« pesmi, ko le-ta sinhronizira gibe svojega telesa in ustnic z zvezdinimi.

Televizijski žanr, s katerim ima rock video največ skupnega, je pravzaprav reklama, s svojo izredno kondenzirano in diskurzivno kompleksno formo. Tako kot je v reklami blago posrednik med neposrednim naslavljanjem in fantazijo, je zvezda, ki ustnično sinhronizira, posrednik v rock videu. Blagu se v reklami, ki ga predstavlja, pripišejo vrednote, katerih se gledalec lahko skuša polastiti (zaman) s tem, da blago kupi. Rock video je prav tako nek način magičnega mišljenja, vendar pa je plačilo hitrejšo: onkraj uživanja v ritmu in vizualnega blišča barv in oblik (kar je prisotno tudi v reklamah) ponuja video subjektu pozicijo produktivnosti in obvladovanja problemov in konfliktov, izgub, porazov, hrepenenja itd., pozicijo torej, ki jo je subjektu mogoče doseči s tem, da se sinhronizira z videom. Želja v rock video clipu najde svojo takojšnjo potešitev; clip kot koncept, oziroma poseben način izražanja želje po izpolnjenosti, po nadzoru nad lastnim življenjem, po subjektivnosti lahko hkrati poganja željo po številnih najrazličnejših proizvodih namesto po enem samem. Njegova utopična vrednost se lahko skozi primerjavo pritakne drugim proizvodom znotraj vizualnega izraza, s pomočjo oglasov znotraj radijske mreže, ali proizvodom in uslugam, kjer je to mogoče sprejemati, na primer v trgovinah, ki preskrbujejo mladinski trg. Vrednost rock videa kot sredstva za predstavitev je torej velika, vendar je ni mogoče tako uspešno nadzorovati; hkrati pa nudi več užitka kot reklama, ki deluje bolj kot obljuba in razpihovalec želje.

Tretji del: Ločeni plesalci in elektronska množica: preklapljanje rocka

»Prav gotovo si ne želimo, da bi bili brez mladinskega tržišča.«

»Sedanja generacija teenagerjev je zelo verjetno bolj

»materialistična« kot generacije pred njimi.«

— Lastniki trgovin iz nakupovalnega predela (Goldberg, 1984)

Sprejemanje rock videov si je le delno mogoče predstavljati kot fascinacijo pred televizorjem v dnevni sobi. Prvič, takoj ko enkrat »obvladamo« nek video clip, ta postane ozadje, nekaj, pri čemer je mogoče delati domače naloge ali opravljati vsakodnevne drobnarije. Drugič, obstaja že toliko drugih mest in sredstev sprejemanja: narašča uporaba rock videov v napol javnih prostorih, kot so čakalnice in trgovine, ki so namenjene teenagerjem. Rock video lahko postane nekakšna tapeta, ki nadomešča eno sceno z drugo in združuje rockovsko evforijo s potrošniško skupnostjo. Kjerkoli že ste, ste nekje drugje.

Narašča tudi individualno in zasebno sprejemanje rock videov. Nekabelske programe je mogoče loviti z miniaturnimi prenosnimi televizorji s pripadajočim modelom walkmana. Tako kot rock zvezda, ki sinhronizira v izmišljenem svetu clipa, se tudi tisti, ki sprejema rock video, giblje v ritmu in izgovarja besedilo, ki ga v neposredni bližini ni mogoče slišati; skupnost sestavljajo zvezde in gledalci drugih oddaljenih monitorjev. Poleg tega, da ima gledalec več nadzora nad razmerami v okolju, kjer gleda televizijo, in možnost, da nadomesti »vsiljeno« okolje in skupnost s tistim, kar si izbere sam, pa ima tudi večji nadzor nad časom gledanja, kar mu omogočajo videorekorderji in kasete, ki si jih lahko sposodi, ali pa jih posname sam. Ta »časovni premik« omogoča gledalcu, da se mu ni treba ravnati po televizijskih programskih terminih.

Ceprav je le malo gledalcev, ki bi lahko sami montirali posneti material, pa obstaja že vrsta naprav, ki kontrolirajo snemanje in gledanje: »odstranjevalec reklam« omogoča izločanje skoraj vseh reklam s pomočjo naprave, ki prikazuje sprejeti program. Avtomatski preklopnik kanalov omogoča **skaniranje**, to je pregled programov številnih kanalov v le nekaj sekundah. Gledalci tako postanejo ustvarjalci svojega lastnega programa, odklapljajo, kjerkoli jih kaj ne zadovoljuje ali dolgočasi in sklapljajo skupaj nove celote v skladu s svojimi željami in izbirčnostjo. Pri vseh televizijskih žanrih je narativna **kontinuiteta** pod nadzorom, kar je rezultat skaniranja. Svetovalci za novice so priporočili lokalnim programom, ki oddajajo poročila, da bi zgodbo nadomestili s hitro menjajočimi se slikami. V strateški bitki proti skaniranju bi bila forma rock videa s svojimi kratkimi, raznovrstnimi segmenti najustreznejši odgovor, ne nazadnje tudi zaradi svojih diskurzivnih namesto narativnih poudarkov. Vendar pa celo rock video clipi služijo le kot surovina tistim, ki se s skaniranjem ukvarjajo doma, in pa rock klubom, ki redno ponovno zmontirajo video clipe v ozadje za plesalce.

Drug primer medsebojnega delovanja med publiko in rockom so nizkoprorračunski, ne ravno najbolj kakovostni programi, ki omogočajo publiko, da tekmuje v plesnih veščinah ali da ob spremljavi dobro znane rock plošče izvaja ustnično sinhronizacijo in tako nadomešča

video podobo s svojo lastno verzijo izvedbe. Nekateri »sinhronizatorji« se poskušajo kosati z zvezdo v originalnem videu, obstaja pa tudi mnogo pikantnih verzij, na primer gospodinje v usnju, ki v macho maniri sinhronizirajo na heavy metal glasbo. »Sinhronizirati« ob rock videu je podoben fenomen — poskus, da bi se kot subjekti umestili v anonimni avtomatski medijski tok. Rezultat ni zgolj podreditev ali prilagoditev vnaprej posnetemu svetu, je tudi poskus, da bi uporabili material in s tem dokazali svojo oblast nad njim.

Baby-boom se ni soočila z medijsko premestitvijo »realnosti« in z masivnim prodorom reklam v vsako poro življenja, ki si jo je mogoče zamisliti. Današnja mladina si ne more privoščiti, da bi verjela v rock in njegovo revolucionarno moč — to bi preprosto okrepilo rock kot dodatek k reklamiranju. Subjektna pozicija rock glasbe je prizorišče boja z anonimnimi silami, ki oblikujejo in nadzorujejo naše medije. Podreditev medijev naši lastni kontroli in gospostvu je seveda le pobožna želja, vendar je v svojem zagonu utopična, način, kako ukrasti Zevsu ogenj, da bi ustvarili nove stvari, ponovno oblikovali svojo lastno identiteto in pokorili avtomatizirani svet svojim lastnim subjektivnim ciljem — vsaj v domišljiji. Alternativno podobo prihodnosti pa ponuja Jean Baudrillard, ki takole opisuje »shizoidneža« v svoji »Ekstazi komuniciranja«: »On ne more nič več producirati meja svojega bitja, ne more več igrati ali se postaviti na oder, ne more biti več ogledalo. Sedaj je le še čisti ekran, preklonni center za vsa omrežja vplivov.« (str. 133)

En žanr popularne kulture pa nas prepričuje, da se bomo morebiti lahko umestili kot subjekti v svetu, ki prihaja: imaginarij rock videa.

Sociologija
Kalifornijska univerza — Berkeley

Prevedel Andrej Jereb

BEREMO, DA BI PISALI

Alenka Jensterle

Češka literatura

Čeprav češkoslovaška dežela leži samo nekaj stotin kilometrov od slovenskih meja in je Praga iztočnica za majske izlete sveta željnih Slovencev, je češka literatura za slovenskega bralca skoraj neznanka, predvsem to velja za neemigrantsko literaturo. Literatura, ki se pojavlja na pulatih čeških knjigarn, še ni našla odmeva v slovenski zavesti. Preko prevodov smo spoznali nekatera dela mitske trojice sodobne češke literature: Ladislava Škvoreckega, ki sedaj ustvarja (in živi) v Kanadi, Milana Kundere, ki sedaj živi v Franciji, in Bohumila Hrabala, ki pa je življenjsko vezan na svojo večno inspiracijo — Prago. Dela Kundere slovenskemu bralcu ni potrebno posebej predstavljati, med drugim že vsi nestrpnostno čakamo na film, posnet po Kunderovi knjigi Neznosna lahkost bivanja.

1. Zanimal nas bo Ladislav Škvorecky, od katerega imamo preveden roman iz njegovega »kanadskega« obdobja Poročnika Borovnico. Škvorecky pa ni samo zapisovalec odličnih kriminalk (za katere se je navdušil v kasnejši fazi ustvarjanja), ampak je tudi lucidni mojster ironičnega romana, s katerim je začel pisateljsko kariero: prva knjiga se imenuje Zbabělci (Strahopetci), 1948/49 napisana, ta je ob svojem izidu razburila politične in ostale duhove. Knjiga je napisana v obliki prvoosebne, pubertetniške izpovedi mladega džezista Dannija (je avtobiografskega značaja), ki odrašča v majhnem češkem mestecu med kriznim obdobjem nemške okupacije in med obdobjem vojnih spopadov, ki so spremljali приход invazijskih sil. Pisatelj je ironičen do dogajanja in do svojega junaka, ljubezen do življenja na švejkovski način zmaguje nad akcijo, Danny je strahopetec, ker ima od bojevanja raje dekleta, džez in družbo prijateljev. Naslednja knjiga Tankovy prapor (Tankovski bataljon), 1954 napisan, 1969 izdan, je nadaljevanje prejšnje. Tu se Dannijeve izkušnje še radikalizirajo. Knjiga je v parodični obliki ostri kritika vojske kot dela totalitarnega režima. Pisatelj se z duhovitimi paradoksi posmehuje nesmiselnim akcijam, katerim je izpostavljen njegov junak.

Naslednja knjiga je Sedmiramenny svícen (Sedemkraki svečnik), 1964. Zgodba mlade Židinje učinkuje s kontrastom preteklosti in se-

danjosti, s prikazom židovskega holokavsta med drugo svetovno vojno, katerega sence označujejo dekadentno življenje izgubljene židovske generacije po vojni. Avtor ne moralizira in ni sentimentalen, skratka pretresljiva knjiga.

2. Bohumil Hrabal, *Postriziny*, 1976, (Obrebná striženja). Pomenški označevalec kratkih, odlično napisanih zgodb je stavek, ki ga izreče zdravnik Gruntorad v devetem poglavju: »Vse se bo skrajševalo in za sedaj ni konca temu.« Nič v Hrabalovem svetu ne more uiti »postriziny«, simboličnemu striženju. Stvari se za vedno izgubljajo v čas in avtor jih poizkuša rešiti v fikciji tega romana, katerega pripovedno gradivo zato nosi melanholični pečat, ki spominja na Proustov svet. Hrabal artikulira življenje malega češkega mesteca skozi žensko optiko, ta je v nasprotju z optiko ironičnih pripovedovalcev ostalih Hrabalovih knjig veliko bolj prizanesljiva, sentimentalna, predvsem pa služi avtorju z nevezano domišljijo. Avtor tako trga jezik iz sveta in gradi svet iz jezika in potrjuje tezo, da je vsak dober avtor neprevedljiv, predvsem na področju metafor razkriva usodno povezanost kulture in jezika.

Bohumila Hrabala poznamo v Sloveniji po Strogo nadzorovanih vlakih, drugače pa je to avtor, ki ima v svoji bibliografiji dvaindvajset enot. Biografski podatek za radovedne: najdete ga v pivnici Pri zlatem tigru v Pragi ob vrčku piva. Njegovo zadnje delo je bilo publicirano v Kanadi v založbi Sixty Eight Publishers (založbi že omenjenega Škvoreckega). Knjiga se imenuje *Proluky* (Neskladja), 1987, sestavljena je iz treh delov, ki parafrazirajo pisanja žena velikih pisateljev, ti so lahko (kot trdi Hrabal) v svojem življenju zelo naporni. Opisana neskladja so seveda tudi politične narave. Hrabalova proza se gradi na praški ironiji (Hrabalova oznaka). Gospod Hrabal je »poslednji« humanist, mojster opisovanja malih ljudi in drobnih detajlov, pripovedno fikcijo gradi s prepletom realnosti in fantazije.

3. Zdeněk Zaplatil, *Půlnoční běžci*, (Polnočni tekači), 1986. Avtor je začel objavljati romane v sedemdesetih letih. Zadnji roman je realistična in karakteristična podoba češke družbe. Pisatelj s polifonijo zgodb prikaže socialni vzpon ene generacije sedmih intelektualcev v majhnem češkem mestu (ta vzpon označuje družbeno primereno obnašanje v podkupljivi, materializirani družbi), to pa začini z opisi delavskega življenja in montažo sočasnih političnih dogodkov v svetu. Surovi realizem kaj kmalu začne dolgočasiti, edini simbol tekačev na koncu avtor (ob poroki »Barona«): ideološko opredeli: »V tem trenutku je bil odločen in predstavljal se je, kako ga vzgaja, kako mu pove vse, kar ve, kar zna, kako bo njegov sin tekač naslednje štafete, ki jo ponese od polnoči do novega jutra sveta.«

4. Vladimír Parál, *Muka obraznosti* (Muke posnemanja), 1986. Je mnogo boljši roman kot prejšnji. V narativnem postopku imamo prav tako polifonijo zgodb, ki jih veže glavna oseba, diplomirani inženir

Marek Paar. Marek poizkuša v dogajanju slediti velikemu vzorniku Lucienu (Stendhal Rdeče in črno) — v primerjavi s prejšno knjigo se ponovi poskus družbenega uveljavljanja, tokrat neuspešen. Sprva Mareku presežek fikcije dobro služi za ustvarjanje kariere v povzpetniški družbi, kasneje Marek izgubi v bitki z resničnostjo kemične tovarne in resničnostjo dvojnih ljubezni. Na koncu mu ne preostane drugega, kot da začne pisati roman. Avtor je osvobajajoče ciničen, včasih celo sarkastičen v pripovedovanju in v tem je tudi adut njegovega pisateljevanja v okvirih konvencionalnega romana.

5. Vladimír Neff, *Zla krev*, 1973. Zgodovinski roman je poleg znanstvenofantastičnega najpriljubnejša zvrst v češki literaturi. Roman je tretji del sage o češki buržoaziji, nadaljevanje knjig *Snátky z rozumu* (Poroka iz razuma) in *Cisařsky fialky* (Cesarske vijolice). Življenje dveh buržuaznih družin, Born in Nedobyl, je prikazano v konfrontaciji z zgodovinskim dogajanjem: z rastočimi socialnimi in nacionalnimi napetostmi na koncu devetnajstega stoletja. Škoda, da je pisatelj ob svoji bogati zgodovinski domišljiji tako ideološki: zla kri očetov se tako mora maščevati v Miši Bornu, kateremu odraščanje je posvečen dovršen del knjige, ta postane narodni izdajalec, zadnji del knjige pisatelj sploh posveti vzniku delavskega gibanja.

6. Josef Nesvadba, *Tajna sprava z Prahy* (1978) (Tajno sporočilo iz Prage). Nesvadba v češki literaturi nadaljuje žanr znanstvene fantastike (ki ima tradicijo z Jakubom Arbesom in Karlom Čapkem). Pred tem je izdal knjige: *Tarzanova smrt*, *Einsteinov mozek*, *Vyprava opačnym směrem*. Knjiga je praški bestseller ne samo zaradi spretno oblikovanje kriminalne zgodbe o peripetijah Josefa K. in njegovega dvojnika zdravnika, ki se dogajajo v Ameriki, v Pragi, Varih, na Dunaju, v Bezdězu, skratka v kontrastiranju zahodnega in češkega sveta, ampak predvsem zaradi razkrivanja moralnih dilem, ki mučijo češko družbo, ali kot pravi neka oseba v romanu: »Morda imate prav, da se je situacija pri nas znašla v krizi. A tukaj se je znašlo v krizi vse, v kar smo verjeli. Zato je treba naše nazore spremeniti. Morda je družba, vodena z razumom, bolj malo človeška, morda je človek, osvobojen od kapitalistične džungle, še vedno opica, ki hrepeni po vladanju.« Avtor se trudi, da bi problem češke emigracije razkril čim bolj nepristransko, temu služi tudi končna negotovost glede identitete glavnega junaka.

7. Ladislav Fuks, *Pan Theodor Mundstock* (1963), je prva knjiga enega od boljših čeških avtorjev (Slovenci poznamo, v prevodu njegovo knjigo *Miši Natalije Mooshabrove*). Fuks je eden od redkih sodobnih čeških avtorjev, ki presega realistični stil opisovanja: s simbolično fantastiko. Za ta prvi roman je značilna židovska motivika, ki jo poznamo tudi pri Otokarju Pavlu, Karlu Houbi in Škvoreckem.

Fuksu je uspelo, da je ostal humanist v kafkovskem svetu. Glavna oseba romana je nekdanji židovski uradnik gospod Mundstock,

ki v času židovskega iztrebljanja živi v Pragi, degradiran na smetarja, in v tem položaju čaka na poziv za transport v koncentracijsko taborišče. Gospod Mundstock premaguje groteskne, tesnobne razsežnosti resničnosti s titanskimi naporji volje, z ustvarjanjem druge fantastične resničnosti, v kateri ga spremlja njegova senca Mon, ki se je v Mundstockovi zavesti zaplodil v času, ko se je le ta začel zavedati možnega transporta. To je že metafizična proza.

8. Karel Houba, *Milenci Naděje* (Ljubimci upanja) 1973. Houbo poznamo v Sloveniji po knjigi *Punčova torta*. Houba je mojster krajše proze, v kateri avtor srednje generacije opisuje boleče izkušnje le-teh, ki se v novih družbenih razmerah ne znajdejo več, izkušnje razočaranja pa izpove preko generacijskih konfliktov. Houba je predstavnik novega sentimentalizma v češkem romanu. V knjigi *Milenci naděje* imamo tri vojne zgodbe, ki so ravno zaradi upodobitve grozljivih vojnih situacij prepričljive in nepatetične kljub sentimentalnem slogu.

9. *Aus den Kasematten des Schlafs — Tschechoslowakische Surrealisten*, (München 1980). Tekste je zbral in uredil Heribert Becker. Knjiga je antologija češkega nadrealizma, izdana v Nemčiji. Češko-slovaška je dežela, kjer je bilo nadrealistično gibanje zelo močno (po tem se uvršča takoj za Francijo in Belgijo). Nadrealizem se je tu pojavil v dvajsetih letih skoraj obenem s francoskim v okviru skupine *Devětsil*, po drugi svetovni vojni pa imamo več generacij nadrealističnih pesnikov (vse do današnjih dni). Občasne prekinitve tega gibanja so bile samo zaradi nacističnih in stalinističnih prepovedi. Nadrealistična imaginacija je torej del češke kulture, v to pa nas prepričajo teksti avtorjev, kjer najdemo imena od Vitězslava Nezvala, Karla Teigeja do Ladislava Novaka in Pavla Řezníčka. Pesmi spremljajo slike in grafike čeških nadrealističnih slikarjev.

10. *Jak lomikámen v dešti* (1987) (Kot kamnokreč v dežju), antologija trinajstih brnskih pesnikov, tistih, ki so v razmaku tridesetih let izdajali pri brnski založbi Blok. Koncept analogije, po katerem so bili razvrščeni avtorji v zbirko, je zanimiv in ni samo formalen, večina pesmi nosi motive iz moravske pokrajine in Brna, lirični motivi so metafore za notranja stanja pesniške zavesti. V knjigi najdemo tudi pesnike, ki so že znani po svetu: Oldřicha Mikulaška, Ludvika Kundero, Jana Skacála.

»Divje gosi so letele s krikom skozi noč, letele so v visoki temi, eskada žalosti.« (O Mikulašek: Hrepenenje)

11. Z. Smoljak-L. Svěrák: *Divadlo Járy Cimrmana* (1987) (Gledališče Jbre Cimrmana). Priporočam za branje tistim, ki imajo radi humor in parodijo inteligentnejše vrste, hkrati pa še niso pozabili na »zlati dobo« avstrijske Češke. V knjigi je osem gledaliških tekstov, spremljajo jih cimrmanska predavanja in stare fotografije, ki nas vneto prepričujejo, da je Jára Cimrman v resnici živ, čeprav je samo

mitična oseba. Teksti so parodija na pravljice, oprete, kriminalne zgodbe in še kaj, epika dogajanja se odvija s cimrmansko logiko, na cimrmanski način, v cimrmanskem času in razkriva bogastvo imaginacije.

12. Jiri Šotola, Tovařýštvo Ježišovo, 1969. Izvrstno, klasično napisan roman, ki niha v epski strukturi med Maupassantovim lirizmom in moderno grozljivko. Opisovanje nasilja se kontrastira z opisovanjem osebne in zgodovinske nemoči, zgodba iz pobelogorskega časa ne more skrivati zgodovinskih paralel s časom, v katerem je bila napisana: jezuiti naselijo ozemlje mlade češke plemkinje v trenutku njene šibkosti (in tudi na ta način uničujejo husovski duh), ta se postopno prepusti oblasti jezuitov. Šarm te literature je v izbrušenih opisih teh zgodovinskih odnosov, ki se gradijo na erotičnih napestostih ekspresionističnega značaja (baronica-jezuit), na realnem in fiktivnem nasilju.

13. Ota Pavel, Zlatí úhoři, 1985 (Zlate jegulje). Knjiga je sestavljena iz avtobiografskih pripovedi (spominov na očeta) iz zbirke Smrt krasnih srcu, 1971, (Smrt krasnih srnjakov) in pa pripovedi o življenju samega avtorja Jak jsem potkal ryby, 1974, (Kako sem srečal ribe). Ota Pavel je tipični predstavnik spominske proze na Češkem v šestdesetih in sedemdesetih letih. Avtorjeva epska realnost v obliki prvoosebne pripovedi je dana v mnogoobraznosti podob, opisana v ostrih kontrastih, cinizem in idila sta dve enakovredni interpretaciji tega sveta. Skozi avtorjevo sentimentalno perspektivo pronica hrabalovsko doživljanje izgubljenega časa, ki naj ga ponazori odlomek, ki opisuje smrt Proška: »Ležal je v tej krsti s krasnimi brki pod nosom, bleđ kot sama sestrice smrt. Vozili so ga na drugo stran reke in reka je pod nami izginila, kot izgubljeno milijoni let, in mene niso mogli utišati. Bil sem že toliko star, da sem vedel, da ne pokopavam samo strica Proška, ampak tudi vse svoje otroštvo, in vse, kar je bilo z njim povezano. V tej rakvi je bila tudi prava angleška marelica, mrzel pinjenec, natovorjene ribe in srnjaki, pes Holan, praške safalade in gramofonska plošča Tisoč milj.«

14. Jiři Kolař, Navod k upotřebení, (Navodilo za uporabo), 1965. Knjiga je slikarsko literarni užitek, kjer se poleg pesmi nahajajo tudi avtorjevi kolaži. Poetična spraševanja o človekovi eksistenci, predvsem pa o možnostih človekove koeksistence z ostalim svetom, odklanjajo dominantno pozicijo človeka, na filozofskem ozadju tega spoznanja je avtorjeva izkušnja, ki je predvsem zgodovinska, civilizacijska izkušnja groze človeškega uničevanja in agresije. Pesmi sugerirajo mistično sožitje vsega, kar obstaja:

»Vleži se vznak na sredino prostora

zapri oči

in osredotoči okrog sebe vse ljudi

ptiče

živali in stvari
katere si poznal
ali si po njih hrepenel...«
(Kdo bi to lahko bil)

V religiozno poetičnem navodilu za »preživetje«, v misticizmu do-
jemanja se kaže vpliv židovskih in vzhodnih religij.

15. Soňa Záchová, Nevyřizená korespondence, 1987, (Neurejena
korespondenca). To je druga pesniška zbirka Soňe Záchove (1961),
predstavnice najmlajše pesniške generacije na Češkem. Pesmi so im-
resije nad vsakdanjim življenjem, priznati je treba, da niso poseben
jezikoven izziv v svetu, kjer je bralcem jasno, »da najlepše stvari ne
trajajo dlje kot tri minute«. Zbirka preseneča z enostavnostjo me-
lanholičnih zapisov, z neposrednostjo pesničinega kaotičnega sveta.

16. Ivo Odehnal, Zamilovaný Descartes, 1987 (Zaljubljeni Descar-
tes). Brnski pesnik srednje generacije s pomensko naravnostjo te
pesniške zbirke parafrazira Descartesovo misel v stavek: »Ljubim,
torej sem.« Rahle, senzibilne pesmi, vredne koncentriranih branj, so
polne erosa do sveta in prizanesljivih spoznanj, ki jih pesnik zapiše
na koncu pesmi (kar spominja na sonet). Naslov sam je metafora za
nekaj več: za avtorjevo bolešno vezanost na Moravsko, kjer, kot
zapiše Odehnal v pesmi Descartesov list, je še racionalni Descartes
pisal spis O strasteh:

»In nič drugega ne preostane kot verjeti
da je na Moravskem ta vodnjak
h kateremu spadaš
kot vedrica.« (Sizifi)

POSTMODERNI DOKUMENTI

Gianni Vattimo

Konec modernega stanja

(Nihilizem in hermenevtika v postmoderni kulturi)

UVOD

Pričujoča knjiga skuša razjasniti odnos, ki povezuje Nietzschejevo in Heideggerjevo filozofijo — na katero se na tem mestu nenehno sklicujemo — z aktualnejšimi razpravami o koncu moderne epohe in postmodernem stanju. Z eksplicitnim soočanjem teh dveh miselnih področij, s čimer so se filozofi začeli ukvarjati nedavno,¹ naj bi — po naših predpostavkah — odkrili nove in bogatejše vidike resnice. Razpršene in ne dovolj čvrste teorije v postmodernem si pridobe filozofsko ostrino in dostojanstvo samo v stiku z Nietzschejevo idejo o večnem vračanju enakega in Heideggerjevo mislijo o zatonu metafizike. V kolikor Nietzschejeva in Heideggerjeva filozofska intuicija razjasnjuje postmoderna razmišljanja o spremenjenih pogojih bivanja v postindustrijski družbi, je enostavno ne smemo zavreči kot gole in čiste **Kulturkritike**, ki je značilna za prvo polovico 20. stoletja. Sprejeti Heideggerjevo kritiko humanizma in Nietzschejevo napoved popolnega nihilizma za pozitivna elementa pri obnovi filozofije in ne zgolj kot simptomov in znamenj dekadence — kot ju sicer obravnavamo v uvodnih poglavjih te knjige — je možno le v primeru, da imamo dovolj poguma — poleg nepremišljenosti, seveda — za pozorno spremljanje umetnostnih, literarnokritičnih in socioloških razprav v postmodernem stanju in njegovih svojiskih potezah.

Odločen korak, ki Nietzscheja in Heideggerja povezuje s »postmodernizmom«, pomeni odkritje, da skuša »postmodernizem« s predpono »post« izraziti odnos, ki sta ga oba filozofa, sicer v drugačni terminologiji, vendar — po naši interpretaciji — na soroden način poskušala zavzeti do dediščine evropske misli, ko sta jo radikalno postavila pod vprašaj, izogibajoč se hkrati temu, da bi predlagala kritično preseganje, iz edinega razloga, ker bi se na ta način ujela v razvojno logiko te iste misli. Iz perspektive, ki jo kljub Nietzschejevimi in Heideggerjevimi manjšim odklonom lahko imamo za skupno, prevladuje v modernizmu ideja o zgodovini filozofije kot progresivni iluminaciji, ki se razvija na podlagi čedalje bolj dovršenega

prilaščanja »temeljev« — s tem mislimo »izvore« —, tako da se teoretične in empirične revolucije v zahodonevropski zgodovini legitimirajo kot »odkupi«, ponovna rojstva in nenehna vračanja. Pojem »preseganja«, ki ima odločilno težo v celotni novoveški filozofiji, predpostavlja zaporedje filozofskih sistemov v smeri progresivnega razvoja, v katerem **novum** prepoznamo prek ponovne osvojitve in prilastitve izvora — temelja. Nietzsche in Heidegger sta radikalno zavrnila koncepcijo temelja kot utemeljitve in sestopa k izvoru. Z ene strani sta se znašla v situaciji, ko sta se morala kritično oddaljiti od zahodnega mišljenja kot mišljenja temelja; z druge strani pa nista smela zavrniti tovrstne miselne tradicije v imenu neke druge, resničnejše utemeljitve. Iz tega razloga ju upravičeno lahko imamo za postmoderna misleca. Predpona »post« v postmodernem stanju označuje slovo od modernosti, v kolikor se skuša izviti razvojni logiki modernizma in predvsem obiti idejo kritičnega preseganja v imenu iskanja nekega novega metafizičnega temelja, predpona skuša skratka definirati to, kar sta oba filozofa iskala v svojskem, a kritično distanciranem odnosu do zahodne misli.

Ima sploh kakršenkoli smisel ves ta trud okrog »umestitve«?² Zakaj naj bi bilo za filozofijo (v čigar horizontu nameravamo ostati) sploh pomembno ugotoviti, ali se nahajamo v moderni ali postmoderni epohi; čemu le locirati naše mesto v zgodovinskem toku? Približen odgovor na to vprašanje ponuja ugotovitev, da je ena izmed najznačilnejših potez filozofije 19. in 20. stoletja, ki hkrati predstavlja našo najbližjo dediščino, negacija močnih struktur biti, h katerim naj bi se mišljenje zatekalo, da bi temeljilo v »utrjeni« gotovosti. Trdne strukture biti so se v velikih zgodovinskih metafizikah 19. stoletja le deloma razkrojile: v njih sicer bit ne prebiva, pač pa se vrača v določena prepoznavna obdobja, ki ohranjajo neko idealno trdnost. Nietzsche in Heidegger mislita bit kot **dogajanje**; kadar mislita bit, je zanju nepomembno, na kateri točki se nahajamo, bit in mi namreč. Ontologija jima ne predstavlja drugega kot interpretacijo naše pogojenosti oziroma situacije, medtem ko bit razumeta kot dogajanje, ki se odvija v njenem in našem zgodovinskem procesu.

Vse to, boste rekli, je vendar tipično moderno: eden najbolj razširjenih in upoštevanja vrednih vidikov modernosti je ta, da moderno epoko karakteriziramo kot zgodovinsko dobo nasproti antični, ki je zaupala naturalno-ciklični viziji svetovnega razvoja.³ Samo moderna, tj. novoveška misel, razvijajoč in izdelujoč židovski-krščansko dediščino s povsem posvetnimi in svetovljanskimi predstavami, kamor sodijo predvsem pojmovanje zgodovine kot procesa odrešenja, ki je členjen med stvarjenje, greh, pokoro in pričakovanje poslednje sodbe, podeljuje zgodovini ontološko težo in prisoja odločilen pomen naši umestitvi moderne dobe. Če izhajamo iz te predpostav-

ke, se zdi, da je vsako razpravljanje o postmodernem stanju protislovno, to pa je danes eden najbolj razširjenih očitkov pojmu postmodernega. Trditi, da se nahajamo v boljšem, razvitejšem položaju kot moderna doba, in temu dejstvu podeliti odločen pomen, predpostavlja, da se umestimo v perspektivo modernosti ter da sprejmemo vizijo zgodovinskega procesa z vsemi posledicami, **eo ipso** z idejo razvoja in »preseganja«. Očitek, ki ima iz več razlogov značaj neutemeljenosti in nedoslednosti, značilnih za formalno dokazovanje resničnostnih sodb (recimo na nivoju argumentov, ki naj spodbijejo spoznavni agnosticizem: trdim, da je vse neresnično, pa vendarle se pretvarjam, da govorim resnico, torej...) bi se glasil: kako dokazati avtentičen značaj našega miselnega procesa v t.im. postmodernih pogojih bivanja in mišljenja nasproti glavnim karakteristikam modernosti? Preprosto razumevanje, navsezadnje zahteva, da bi iz zgodovinskega poteka izluščili novost, novo in povsem različno obliko fenomenologije duha, bi postmoderno izenačila z modernim stanjem, v katerem izstopata kategoriji novega in preseganja. Potrebno je spremeniti perspektivo, kajti postmoderno ni zgolj novo stanje v primerjavi z modernim, ampak predpostavlja hkrati razgraditev kategorije novega. Nagibamo se k temu, da je postmoderna epoha prepojena z izkušnjo »konca zgodovine«, zato ne more biti zgolj ena izmed zgodovinskih obdobj, ki bi bilo naprednejše ali zaostalejše od ostalih.

Zdi se, da je kultura 20. stoletja močno impregnirana z izkušnjo »konca zgodovine«. Pod različnimi preoblekami se v 20. stoleje tihotapi pričakovanje »zatona Zahoda«, v zadnjem času kot grožnja atomske katastrofe.⁴ V tem katastrofalnem pomenu lahko konec zgodovine dešifriramo kot uničenje človekove civilizacije in sploh življenja na Zemlji. Ker resnično obstaja možnost tovrstnega konca, je slutnja katastrofalnega konca, močno prisotna v današnjem trenutku, povsem na mestu. K tej drži smemo prišteti filozofsko orientacijo, ki po zgledu Nietzscheja in Heideggerja sestopa k izvorom evropske misli,⁵ h koncepciji biti, ki je še ni zmeščal v kakršnikoli obliki impliciran nihilizem, iz česar izvira pojav in razvoj moderne tehnike z vsemi negativnimi posledicami, ki ogrožajo naš obstoj. Šibkost zgornje drže ni le v iluziji — ki ni tako naivna, kot se na prvi pogled zdi — da je možna vrnitev k izvorom, ampak (toliko slabše!) v prepričanju, da bi iz nastavkov te pozicije ne domislili tega, kar se je v resnici dogodilo. Vrnitev k Parmenidu bi pomenila samo začeti **ab ovo**, razen če z nihilističnih pozicij ne povečujemo absolutne slučajnosti razvoja, ki naj bi od Parmenida pripeljal k sodobni znanstveni tehniki in atomski bombi.

Nikakršnega namena nimamo, da bi o postmodernem stanju razpravljali v katastrofalnem pomenu konca zgodovine. Nasprotno, tudi grožnja atomske katastrofe — ki je povsem realna — pojmuje

zgodlj kot karakteristiko »novega« načina življenja z izkustvom »konca zgodovine«. Trditev bi bolje razjasnili, če bi namesto konca zgodovine rabili konec zgodovinskosti, kar pa dopušča nevarnost nespo razuma med razlikovanjem zgodovine kot objektivnega procesa, v katerega smo položeni, ter zgodovinskosti kot načina reflektiranja te pripadnosti. Koncu zgodovine v fokusu postmoderne izkušnje pritrjujejo dejstva, da postaja v teoriji pojem zgodovine vedno bolj nevzdržen,⁶ medtem ko se v zgodovinopisju in metodološki avto-refleksiji vedno bolj razkrajja prepričanje o zgodovinskem poteku kot enovitem procesu ter na vsakdanjo eksistenco čedalje močneje pritiskajo ne le grožnja atomske katastrofe, ampak predvsem moderna tehnologija in informacijski sistem, ki ji podeljujejo neke vrste nezgodovinsko negibnost. V našo razpravo vključujemo Nietzscheja in Heideggerja, z njima pa tiste mislece, ki se sklicujejo na probleme ontološke hermenevtike — čeprav onstran njihovih namenov — kot filozofe, ki so postavili temelje za izgradnjo podobe bivanja v novih pogojih nezgodovinskosti ali bolje postzgodovinskosti. Teoretična izdelava te podobe — ki je trenutno še v začetni fazi — lahko podeli težo in smisel razpravam o postmodernem in zavrne kritike in dvome, češ da je postmoderno samo nova, potencirano »moderna« moda, samo radikalizirana stopnja kritičnega »preseganja«, ki jo opravičuje dejstvo, da je pač naj sodobnejša, najaktualnejša in kot taka ima največ veljavnosti v odnosu do pojmovanja zgodovine kot razvoja. V skrajni konsekvenci bi to pomenilo, da bi postmoderno utemeljevali z identičnimi mehanizmi kot moderno.

Opre deliti sodobno izkustvo s postzgodovinsko terminologijo je nedvomno tvegano početje, ker nas lahko spelje v poenstavljeno sociologiziranje, česar so deloma krivi tudi filozofi. Kljub temu pa se filozofija, ki hoče ostati zvesta empiričnemu izkustvu, ne more izogniti temu, da se ne bi utemeljevala v nekem »predvsem in izključno«, torej v izkušnjah, ki so — kar je potrebno predpostaviti — vsakomur na dosegu. To strategijo so ubirali bodisi pretekli filozofski sistemi kot tudi Husserlova fenomenologija, Heidegger v spisu *Sein und Zeit* ter Wittgenstein z analizami jezikovnih iger. Sklicevanje na avtorje iz področja filozofije, sociologije ali antropologije predpostavlja vedno neko izbiro, ki jo latentno, vendar a priori opravičuje predvsem in izključno naša vsakdanja izkušnja. Razprava o postmoderni epohi je legitimna spričo dejstva, da se empirični osnovi sodobnih zahodnih družb še najbolj prilaga oznaka *post-histoire*, ki jo je v kulturološko terminologijo uvedel Arnold Gehlen.⁷ Veliko teoretskih nastavkov, ki smo jih doslej nanizali, lahko zberemo pod plašč zgornje kategorije. Z njo Gehlen poimenuje stanje, v katerem se »razvoj sprevrže v routine«: možnosti, s katerimi človek tehnološko izkorišča naravo, so se povečale in se bodo v prihodnosti čedalje bolj stopnjevale do točke, ko bo človek sicer do-

segal zmeraj nove rezultate, medtem ko bo njegova sposobnost resničnega razpolaganja in načrtovanja »upadala«. V današnji potrošniški družbi golo preživetje sistema zahteva nenehno posodabljanje oblek, naprav in zgradb; novost nima na sebi nič revolucionarnega in pretravnega, ampak dovoljuje stvarjem, da gredo naprej v ustaljenem ritmu. Na dnu tehnične civilizacije obstaja določena »negibnost«, ki so jo pisci znanstvene fantastike prikazali kot minimaliziranje vsakršnega stika z resničnostjo na svet vizualnih podob (nihče nikogar ne sreča, vse dogajanje lovi s pomočjo televizijskih monitorjev, ki jih kontrolira z naslanjača svoje sobe etc.), ki ga sprejemamo v klimatiziranem in z vato obloženem studiu, v katerem brnijo računalniki.

Stanje, ki ga Gehlen označuje kot postzgodovino, ne odzrcalja le neke skrajne točke tehničnega razvoja, ki je sicer še nismo dosegli, vendar njen nastop lahko povsem upravičeno pričakujemo. Razvoj se sprevrže v **routine** tudi zato, ker je tehnični razvoj na teoretskem področju pripravljala in spremljala »sekularizacija« samega pojma razvoja: zgodovina evropske misli je prek notranje razvojne nuje pripeljala do izpraznitve tega pojma. Zgodovina, ki se je skoz perspektivo krščanske doktrine še zdela zgodovina hipotetične odrešitve, se je sprva uobličila kot obdobje vedno bolj dovršene posvetnosti, da bi se končno spremenila v zgodovino napredka: sčasoma se je pomen in smisel napredka izpraznil; danes se njegova edina vrednost kaže v tem, da bi uresničil stanje, ki bi omogočilo nadaljnji razvoj. Ko je odpadlo odločilo vprašanje »kam«, se je pojem razvoja vsebinsko razkrojil, kar se je zgodilo na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

Gehlnove misli, na katere — sicer v drugačni terminologiji — naletimo že pri Heideggerju v njegovih tezah o nezgodovinskosti sveta tehnike, niso samo odmevi katastrofalne **Kulturkritik** prve polovice 20. stoletja (ki jo je v drugačnem miselnem okviru razvijala frankfurtska šola); njegove misli pritrjujejo spremenjenim pomenom pojma razvoja v zgodovini sodobne kulture. Stanju, ki ga je Gehlen opisal, ni povsem tuje dejstvo, da v današnji filozofiji ni več »filozofije zgodovine« kot posebne discipline (tudi marksizem se je v ostrejši obliki ohranil tam, kjer se je ločil od filozofije zgodovine, pomislimo samo na Althusserjev »strukturalistični« marksizem). Ne samo to, dejanskemu razkroju občutka za zgodovino v sodobnem življenju in razpustu zgodovinpisja v metodološki zavesti lahko mirne duše priključimo odsotnost filozofije zgodovine kot posebne panoge mišljenja.⁸ Razkroj zgodovinskega čuta pomeni predvsem zlom enotnosti, nikakor pa ne čistega in enostavnega konca zgodovinskega procesa: zavedeli smo se, da je zgodovina političnih, vojnih dogodkov, velikih miselnih preobratov samo ena izmed mnogih zgodovin; kot protiutež ji lahko zoperstavimo zgodovino življenjskih slogov, ki se odvija dosti počasneje in se skoro približuje »naravnemu« poteku človeških spre-

memb. Lahko celo trdimo: aplikacija retoričnega instrumentarija na zgodovinopisje je pokazala, da sliko zgodovine, ki si jo ustvarjamo, določajo pravila literarnih žanrov, zgodovina je v dosti večji meri zgodba, pripoved, kot smo v splošnem pripravljene priznati. Poznavanju retoričnih mehanizmov teksta se je pridružila zavest o ideološkem značaju zgodovine, ki izvira iz drugačnih teoretičnih matric. Benjamin je v *Tezah za filozofijo zgodovine*⁹ govoril o »zgodovini zmagovalcev«; samo iz njihove perspektive se zdi zgodovinski proces enoten, sklenjen in racionalen; poraženci ga ne morejo dojeti na ta način predvsem zato, ker njihove bitke in boji nimajo mesta v kolektivnem spominu. Zgodovino pišejo zmagovalci, ki ohranijo v zgodovinski podobi samo to, kar lahko legitimira njihovo moč. Z zaostritvijo teh misli se je tudi prepričanje Ernsta Blocha¹⁰, da naj bi pod različnimi metamorfozami zgodovine in različnimi časovnimi ritmi, ki jo določajo, potekal enovit in močan »čas« (t.j. čas delavskega razreda, nosilca avtentičnega človekovega bistva — **esence**), izkazalo za eno poslednjih metafizičnih utvar. Če torej ni več enotne, nosilne zgodovine, ampak so samo različne zgodbe, različni nivoji in načini rekonstruiranja preteklosti v kolektivni zavesti in predstavi, je težko spregledati, v kateri točki se razkroj zgodovine kot raztrositev »zgodb« dopolni v resnični konec zgodovine kot take. Po drugi strani izgubi zgodovinopisje kot čeprav pikčasta podoba enovitega toka dogodkov vsakršno prepoznavljivo trdnost, brž ko mu odvzamemo diskurzivno enotnost.

»Razpršitev« zgodovine — v različnih pomenih, ki jih lahko pripišemo temu izrazu — je osrednja karakteristika, ki sodobno zgodovino ločuje od »moderne«. Sodobno stanje (in ne sodobna zgodovina, kot jo v poenostavljeni šolski rabi razumejo od francoske revolucije dalje) je tisto obdobje, v katerem ni več mogoče realizirati podobe »univerzalne zgodovine«, ki smo jo pričakovali s čedalje bolj sofisticiranim izboljševanjem oddajnikov in sprejemnikov. Nicola Trafaglia¹¹ je opazil, da je svet medijev, razširjenih po celotnem planetu, obenem svet, v katerem so se pomnožili zgodovinski »centri moči«, ki so jih zmožni sprejemati in oddajati informacije skoz fokus enotne perspektive. Toda ta ugotovitev ne kaže samo na to, da je zgodovinopisje nemogoče v obliki »univerzalne zgodovine«, kot *historia rerum*; v resnici ne obstajajo več pogoji, ki bi vesoljno zgodovino omogočili v smislu enotnega poteka dogodkov, razumljenih kot *res*.

Lahko celo rečemo, da je zgodovina — če naj jo razumemo kot enoten tok dogodkov — (branje časopisov je navsezadnje jutranja molitev **moderne**ga človeka) izkušnja, dostopna samo modernemu človeku, ker je samo moderno stanje (Gutenbergova galaksija, kot jo je natančno opisal McLuhan) ustvarilo pogoje obdobju, v katerem mediji izgrajujejo in oddajajo globalno videnje človeških pripetljajev. Zaradi čedalje večje sofisticiranosti informacijskih sredstev (po

McLuhanu živimo v dobi televizije) postaja izkušnja modernega stanja problematična in končno nemogoča. Iz te perspektive sodobna zgodovina ne predstavlja zgolj kronološkega niza let neposredno pred nami (in vzporedno z nami), pač pa bi jo bolje označili kot zgodovinsko epoho, v kateri življenjska izkušnost zaradi novih komunikacijskih sredstev, predvsem televizije, postaja čedalje bolj ploščata, se na ravni sodobnosti in sočasnosti plitvi, s tem pa prispeva k občutju nezgodovinskosti oziroma k izgubi zgodovinskega čuta.¹²

Znotraj misli o postzgodovini, celó onstran eksplicitnih namer, ki so Gehl na navdihnile k uporabi tega izraza, obstaja referenčna točka — vsaj takó upamo —, iz katere lahko omislimo razprave o modernem in postmodernem stanju. Kar legitimira in opravičuje teorije o postmodernem, je ravno dejstvo, da postane njihova zahteva po radikalnem »preskoku« modernosti utemeljena v primeru, da veljajo ugotovitve o postzgodovinskem značaju naše sodobne izkušnje. Te ugotovitve, do katerih nismo prišli le po teoretični poti, ampak jih upravičujejo konkretna dejstva, kot so vsesplošna informacijska družba, zgodovinoepisna in umetnostna praksa ter razširjena socialna samozavest, izpričujejo pozno moderno stanje kot *topos*, v katerem slutimo drugačno možnost človekovega bivanja. To možnost odpirajo filozofske doktrine, polne »preroških« tonov, recimo misli Nietzscheja in Heideggerja, ki izgube svojo apokaliptičnost ter jih zato laže apliciramo na sodobno izkušnjo, brž ko jih ugledamo v luči postzgodovinskosti.

Teoretska sklicevanja na oba avtorja bomo dopolnjevali še z drugimi referencami, ki so samo na prvi pogled heterogena, recimo z nedavnimi ugotovitvami hermenevtike, ponovnim vzponom retorike in pragmatizma v sodobni filozofiji, kar nam bo omogočilo prehod iz kritično negativnega opisa postmoderne stanja in njegovih pritisklin v sodobni kulturi¹³ k uzretju postmoderne kot pozitivne možnosti in nove *chance*. O vsem tem je — sicer nekoliko nejasno — razpravljal že Nietzsche v svoji teoriji o možnosti aktivnega in pozitivnega nihilizma; Heidegger je podobno mislil, ko je govoril o *Verwindungu* metafizike, ki naj ne bi pomenil kritičnega »preseganja« v »modernem« pomenu tega izraza (glej zadnje poglavje). Pri obeh se to, kar nam lahko pomaga, da bi svoje mišljenje ustrezno naravnali na razmišljanje o postmodernem, dotika tega, kar sem na drugih mestih poimenoval mehčanje biti.¹⁴ Pristop k pozitivnim *chances* človekove biti, ki jih omogoča postmoderno stanje, ta pristop je možen samo v primeru, da vzamemo zares rezultate »ontološke destrukcije«¹⁵, kot sta jo izpeljala Heidegger in pred njim Nietzsche. Dokler človeka in bit mislimo metafizično, platonično, s terminologijo trdnih struktur, ki mišljenju in bivanju vsiljujejo zahtevo, da bi se »utemeljila«, »utrdira« v gospostvu ne-bivajočega, kar se odzrcalja v povelečevanju

močnih struktur na vseh področjih tu-bitu, mišljenje ne bo moglo na pozitiven način sprejemati resnične in prave postmetafizične dobe oziroma razumeti postmoderne stanja. Ne le, da v postmodernem stanju dojemamo vse kot promocijo človeškega; sposobnost izbora in odločanja med možnostmi, ki nam jih ponuja postmoderna, to sposobnost lahko izgrajujemo samo prek analize, ki v svoj fokus zajame to stanje z vsemi njegovimi značilnostmi vred ter ga prepozna kot polje različnih možnosti in nikakor ne kot pekel negacije človeškega.

Gre predvsem za to, kar je med drugim ena od konstant pričujoče knjige, da bi se odprli k nemetafizični perspektivi resničnosti, ki je ne bi interpretiral s pomočjo pozitivističnega modela znanosti, ampak raje z retoričnim modelom in umetniškim doživetjem, kar se navsezadnje sliši kot tipično hermenevitičen predlog. V zelo splošnih izrazih in z vsoto njihovih pomenov, ki smo jih uvodoma omenili, si drznemo reči, da je postmoderna izkušnja resničnosti (Heidegger bi jo imenoval za izkušnjo postmetafizike) predvsem estetska in retorična; kot bomo razbrali iz strani, ki sledé, nima postmoderno izkustvo nikakršne zveze z redukcijo resničnosti na zgolj »subjektivna« čustva in emocije, pač pa se skuša približati resničnosti z monumentalnostjo, polnostjo in zavezanostjo zgodovinskega poslanstva. Aluzija na estetski značaj resničnosti ima nedvomno še nek drug pomen: z njo skušamo vzbuditi pozornost na to, da dogodja resnice ne moremo zmanjšati na enostavno in čisto priznanje oziroma potrditev »občih mest«, v katera je vendarle potrebno vključiti težo in odločilen prispevek vsakršnega iskustva resničnosti, ki ni zgolj zasebno (do te ugotovitve se je dokopal Gadamer s koncepcijo **kalóna**, na katero se na tem mestu sklicujemo¹⁶). Prehod h gospostvu resnice se ne odvija kot enostaven in neposreden prehod k razumetju »občih mest«, čeprav jim pripisujemo velik pomen. Prepoznati model oziroma vzorec izkustva resnice v modelu estetskega doživetja pomeni hkratno priznanje, da ima prvi model opravka z nečim, kar presega gola in enostavna občja mesta, model je torej usmerjen h »grozdom« pomensko nabitih mest, iz katerih mora mišljenje izhajati in se v njih utemeljevati, da bi lahko kritiziralo obstoječo realnost, ne pa jo zgolj podvojevalo.

Kot bomo videli kasneje, se vseh teh vprašanj, tudi zaradi nesistematičnega in neopredeljivega značaja knjige, le rahlo dotikamo, skušajoč jih sicer poglobiti, ne da bi jih dokončno odpravili. Razprava si prizadeva, da ne bi predstavljala zgolj tradicionalnega primera filozofskega diskurza, upošteva pravila argumentiranja, ampak da bi razkrila način, čeprav »šibák«/»slaboten«, kako izkusiti resničnost, vendar ne kot objekt, ki si ga prilaščamo v procesu interpretacije, ampak kot horizont in polje, znotraj katerega se gibljemo na diskreten način.

Opombe

¹ Glej na primer: R. Schürmann, **Anti-humanism. Reflections on the turn towards the post-modern epoch**, v »Man and World«, 1979, št. 2, str. 160—177; ter različne prispevke, obj. v zborniku **Postmoderno e letteratura** (ur. P. Carravetta in P. Spedicato), Milano, Bompiani, 1984.

² Na tem mestu uporabljam izraz v narekovajih, ker se sklicujem na rabo besede **Er-örterung** pri M. Heideggerju, ki jo je potrebno prevajati z umestitvijo, sledeč raje etimologiji kot dobesednemu pomenu, ki se glasi: razlaga. O tem glej G. Vattimo, **Essere, storia e linguaggio**, Torino, zbirka »Filosofia«, 1963.

³ Natančneje in obširneje se tega vprašanja loteva znamenita knjiga K. Loewitha, **Significato e fine della storia** (1949), it. prev. F. Tedeschi Negri, predgovor P. Rossi, Milano, Comunità, 1963. Od Loewithovih del se pričujoče problematike dotika še spis **Nietzsche e l'eterno ritorno** (1934, 1955²), it. prev. S. Venuti, Bari, Laterza, 1982.

⁴ Glej zadnjo knjigo G. Sassa, **Tramonto di un mito. L'idea di »progresso« fra Ottocento e Novecento**, Bologna, Il Mulino, 1984.

⁵ Kot je znano, je pod naslovom **Ritornare a Parmenide** izšel esej E. Severina, ki je vključen v prvi del knjige **Essenza del nichilismo**, Milano, Adelphi, 1982.

⁶ Glej G. Sasso, **Tramonto di un mito**, cfr. IV. in V. pogl.

⁷ Op. cit., VI. pogl., 2. vol.

⁸ Tem temam sem se obširneje posvetil v **Il tempo nella filosofia del novecento**, v eseju, ki sem ga napisal za **Il mondo contemporaneo**, vol. X: **Gli strumenti della ricerca**, 2. del (ur. N. Trafaglia), Firenze, La Nuova Italia, 1983. Glej tudi moj predgovor k bibliografiji za razdelek Scienze Umane v: **Enciclopedia Europea**, vol. XII, Milano, Garzanti, 1984.

⁹ V italijanščino je Benjaminove **Teze** prevedel R. Solmi v: **Angelus novus**, Torino, Einaudi, 1962.

¹⁰ Glej E. Bloch, **Differenziazioni nel concetto di progresso** (gradivo za kongres l. 1955), sedaj v: **Dialettica e speranza** (ur. L. Sichirolo), Firenze, Vallecchi, 1967. O filozofiji zgodovine glej R. Bodei, **Multiversum. Tempo e storia in E. Bloch**, Napoli, Bibliopolis, 1979.

¹¹ Glej njegov predgovor k že citiranemu vol. X, 2. del za **Il mondo contemporaneo**, str. 535—536.

¹² Če lahko trdimo, da moderno zavest karakterizira predvsem »primat znanstvene resnice«, kot trdi C. A. Viano v delu **La crisi del concetto di »modernità«**, obj. v »Intersezioni«, 1984, št. 1, str. 25—39, je potrebno njegovo ugotovitev dopolniti s korekcijo (čemur se Viano izogne, ko različne teorije o koncu moderne sumničji, da skušajo znanosti odvzeti njen primat), da je v današnji dobi razvita tehnologija prevzela prvenstvo nad znanstveno resnico; ne tehnika kot taka, razumljena v splošnem pomenu (češ, vedno večje število strojev, ki človeku olajšujejo izkoriščanje narave), ampak v preciznem pomenu informacijske tehnologije. Danes je moč razliko med razvitimi deželami in deželami v razvoju določiti glede na visoko ali nizko stopnjo kibernetizacije, ne pa na osnovi deleža tehnike, razumljene v občem, neopredeljenem pomenu besede. Ravno razlika med tehniko kot tako in informacijsko tehnologijo akcentuirala ločnico med »modernim« in »postmodernim«.

¹³ Po nekaterih potezah predstavlja »kritična teorija« frankfurtske šole potomca te misli, kar nam potrjuje Habermasova polemika zoper postmodernizem, ki jo je nemški filozof sprožil v zadnjih letih (zaenkrat le v obliki kratkih spisov in revijalnih člankov, glej npr. »Alfabeto«, št. 22,

marec 1981), ko se je zavzel za ponovno obujeni projekt »razsvetljenstva«, ki naj bi ga novi pogoji bivanja v postindustrijski družbi le zatajili, ne pa docela »odpravili«.

¹⁴ Poleg *Avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1979, glej še *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1981 ter moj prispevek h knjigi *Il pensiero debole*, ki sva jo napisala skupaj s P. A. Rovattijem, Milano, Feltrinelli, 1983.

¹⁵ Izraz uporabi M. Heidegger v spisu *Essere e tempo*, it. prev. P. Chiodi, Torino, Utet, 1969².

¹⁶ Cit op., VIII. pogl., 3. del.

NIHILIZEM IN »POSTMODERNA« V FILOZOFIJI

1. Filozofsko razpravljanje o postmoderni mora vključiti v svojo terminologijo izraz *Verwindung*, ki ga je na področje filozofije vnesel Heidegger, če noče ostati samo gola recitacija odlomkov sodobnega mišljenja, ki se skušajo približati temu, kar smo na različnih področjih, od arhitekture prek književnosti do umetnostne kritike, oklicali za postmoderno kulturo. *Verwindung* je izraz, ki ga Heidegger redko uporablja (na eni sami strani v spisu *Holzwege*, v eseju *Vorträge und Aufsätze* ter predvsem v prvem od dveh poglavij *Identität und Differenz*), da bi z njim označil nekaj, kar je po semantični plati analogija izraza *Überwindung*, v pomenu premagovanja oziroma prebolevanja, česar pa ne moremo natančno razložiti, ker se ne stika niti z dialektično *Aufhebung* niti s sintagmo »pustiti za sabo«, ki je značilna za odnos s preteklim, ki nam ne more ničesar več razkriti. Prav razlika med pojmom *Verwindung* in *Überwindung* predstavlja tisto podlago, na kateri lahko s filozofsko terminologijo definiramo predpono »post« v besedi postmoderna.

Prvi filozof, ki razpravlja z izrazom *Verwindung*, čeprav ga eksplicite ne uporablja, ni Heidegger, ampak Nietzsche. Trditi smemo, da se je postmoderna misel rodila z Nietzschejevim filozofskim opusom, točneje v prostoru, ki ločuje drugo nesodobno razmišljanje z naslovom *O koristnosti in škodljivosti zgodovinskih spisov za življenje* (1874) od skupine del, ki se z nekajletno distanco ustoličijo z delom *Človeško preveč človeško* (1878), v to obdobje pa sodita še spisa *Jutranja zarja* (1881) in *Vesela znanost* (1882). V drugem nesodobnem razmišljanju izpostavi Nietzsche prvič problem epigonstva kot posledico preobilja zgodovinske zavesti, ki moreče pritiskata na človeka 19. stoletja (reči smemo, na človeka v začetni fazi pozne modernosti) in mu preperečuje, da bi odkril resnično zgodovinsko novost; predvsem mu ne dovoli da bi si prisvojil svoj enkratni, neponovljivi slog, zato je prisiljen umetnostne, arhitekturne in konfekcijske forume oziroma stile črpati iz ogromnega skladišča gledaliških kostumov, v kar se je preteklost sprevergla. Ta pojav imenuje Nietzsche bolezen zgodovine. Iz epohe zgo-

dovinsko nekoristnega lahko izstopimo samo s pomočjo »nadzgodovinskih« ali »večnostnih« sil religije in umetnosti, še posebej s pomočjo Wagnerjeve glasbe. Znano je, da se je Nietzsche v spisu **Človeško preveč človeško** poslovil od tega upanja, torej od Wagnerja in obnovitvene moči umetnosti. Prav v tem delu se Nietzschejev odnos do zgodovine korenito spremeni. Če se je Nietzsche z izrazom zgodovinsko nekoristnega iz leta 1874 še zgrozil ob pogledu na človeka 19. stoletja, ker posnema pretekle umetnostne stile, da bi z njimi krasil življenjsko okolje in svoja dela, izbirajoč jih svojevoljno kot gledališke maske, je nekaj let zatem, v enem izmed pisem, ki jih je v izbruhu blaznosti poslal Burckhardtju na začetku januarja 1889 iz Torina, zapisal: »vsako ime iz zgodovine sem jaz«. Čeprav obkroža priznanje kontekst psihičnega zloma, po katerem si Nietzsche ni več opomogel, ga lahko razumemo kot logično posledico pozicije do zgodovine, kot jo je sam razložil, začenši s spisom **Človeško preveč človeško**.

V tem delu postavi Nietzsche vprašanje, kako preboleti bolezen zgodovine, ali natančneje, kako premagati moderno stanje kot dobo dekadence, na povsem nov način. Medtem ko se je spis iz leta 1874 skliceval na nadzgodovinske in večnostne sile, se **Človeško preveč človeško** ukvarja z razpustom modernosti na ta način, da izpelje do skrajnih konsekvenc težnje, ki jo pogojujejo. Če moderno stanje definiramo kot dobo preseganja, epoho novosti, ki se starajo in jih zato nadomeščajo nove in čedalje hitrejše spremembe, v nezaustavljivem pretoku, ki v istem hipu preprečuje in zahteva ustvarjalnost kot edini **modus vivendi**, potem iz modernega stanja ne moremo izstopiti z namenom, da bi ga **presegli**. Sklicevanje na večnostne sile predpostavlja iskanje drugačne možnosti sestopa. Že v spisu iz leta 1874 je Nietzsche na zelo jasen način uvidel, da je preseganje tipično moderna kategorija in povsem neustrezna oznaka za izstop iz modernosti. Moderno stanje povsem točno opredeljuje kategorija časovnega preseganja (v smislu neizogibnega sosledja zgodovinskih dogodkov, ki se ga človek zave zaradi preobilja zgodovinopisnega gradiva). Sintagmo zgodovinsko nekoristnega, v kateri se odzrcalja relativizirani **Historismus**, ki dojema zgodovinski proces kot tesno sosledje obdobj, lahko apliciramo na Heglovo metafizično razumevanje zgodovine v smislu **Aufklärung** kot procesa progresivne iluminacije zavesti in absolutizacije Duha. To predstavlja verjetno razlog, zakaj si Nietzsche izstopa iz modernega stanja ne more misliti z instrumentarijem kritičnega preseganja, ampak se raje sklicuje na mit in umetnost. Na ravni principov ostaja spis **Človeško preveč človeško** zvest zgornjemu razumevanju modernosti; ne sklicuje se več na večnostne sile, ampak skuša moderno stanje razkrojiti z zaostritvijo njegovih notranjih protislovij.

Radikalizacija tendenc moderne se odvija takole: spis **Človeško preveč človeško** se sproži s ciljem, da bi prevrednotil najvišje druž-

bene vrednote prek »kemičnega« razgrajevanja teh vrednot na sestavne elemente tostran vsakršne sublimacije (glej prvi aforizem!). Do konca dosleden proces »kemične« analize razkrije, da je sama resnica, v čigar imenu smo sprožili »kemično« analizo, vrednota v razkroju; vera v nadmoč resnice nad ne-resnico oziroma zmoto je navsezadnje vera, ki so jo zahtevale težke življenjske situacije (negotovost, geslo **bellum omnium contra omnes** primitivnih zgodovinskih dob itd.); in ki jo z druge strani opravičuje prepričanje, da človek lahko dojame stvari **an sich**, kar je nemogoče, saj je »kemično« razgrajevanje spoznavnega procesa pokazalo, da je človekova vednost le niz metaforizacij: od predmeta k podobi, od podobe k besedi, ki izraža psihično stanje posameznika, od besede k »pravilni« besedi, ki jo izbira sprejeta družbena norma, ter znova od kanonizirane besedne rabe k predmetu, v katerem prepoznamo samo značilnosti, ki jih je metaforiziral podedovani slovar... Pojem resnice se je razpustil pod vplivom tovrstnih odkritij kemične analize, ki poteka v celotnem Nietzschejevem opusu na dveh nivojih istočasno: bodisi na ravni Kantove **Erkenntnis-kritike** kot tudi na ravni antropologije in filogeneze. Oziroma — kar je navsezadnje isto — Bog je »mrtev«, ubila ga je religioznost in volja po resnici njegovih vernikov, ki so sedaj prisiljeni prepoznati Boga kot napako, brez katere se da mirno živeti naprej.

Po Nietzscheju označuje zgornja ugotovitev izstopa iz moderne stanja. Ker enostavno ne obstaja več vrednota resnice, ker tudi temelja ni več, saj nimamo nikakršnega trdnega razloga, da bi vanj verjeli oziroma da bi verjeli v to, da mora »mišljenje« temeljiti v nečem, iz česar sledi, da se moderne stanja ne da preseči prek instrumentarija kritičnega preseganja, ki bi predstavljal le korak znotraj polja moderne. Potrebno je ubrati drugačno pot. To je trenutek, ki ga lahko ustoličimo kot rojstvo postmoderne stanja v filozofiji; skratka dogodek, ki mu še nismo izmerili veličine in spregledali vseh posledic, tako kot jih nismo vsebini 125. aforizma **Vesele znanosti**, ki govori o smrti Boga. Prva in najpomembnejša posledica, ki jo sprožijo ugotovitve **Vesele znanosti**, v katerem Nietzsche prvič proglasi smrt Boga, predstavlja misel o večnem vračanju enakega, ki jo lahko razumemo v smislu konca dobe preseganja oziroma kot konec dobe biti, ki se je skrčila na **novum**. Na nivoju metafizike postanejo problematične še ostale pomenske nianse ideje o večnem vračanju enakega, predvsem v pomenu »selekcije«, saj Nietzsche z njo **implicit** ugleda bistvo modernosti kot epoho, v kateri se je bit skrčila na **novum**. Na tem mestu lahko kot primere tovrstne redukcije biti naštejemo bodisi umetniške avantgarde z začetka stoletja (predvsem futurizem) kot tudi nekatere tokove sodobne filozofije, recimo post-hegeljanski marksizem E. Blocha, Th. Adorna in W. Benjamina. V imenu etike lahko dodamo, da se danes čedalje močneje, čeprav na diskreten način, uveljavlja vrednota »razvoja«: moralno dobro ena-

čimo s tem, kar omogoča nadaljnji razvoj osebnosti, življenjskih pogojev etc. Pojav je problematičen v tem, da se etike pač ne da legitimirati z vrednoto »razvoja«, po drugi strani pa se ne moremo zateči k nobeni drugi vrednoti, ki bi jo nadomestila. Postmoderna doba se je šele začela; po Heideggerjevem mnenju je Nietzsche na emblematičen način izenačil bit z novostjo že v ideji **Wille zur Macht**, čigar posledice občutimo še danes, podobno kot smrt Boga, ki jo je nemški filozof proglasil v **Veseli znanosti**, meče senco na našo dobo.

Aufklärung — ekspanzija moči temelja oziroma izvora v zgodovinskem procesu — se ne dovrši z razkrojem resnice ali z izmaknitvijo temelja; tovrsten razkroj bi namreč odvzel vsakršno težo zgodovinski novosti. Skoz perspektivo **Aufklärunga** je **novum** metafizična bit modernega stanja ter moderno opredeljuje kot dobo nadvladovanja/ preseganja tako v kriškem mišljenju kot na nižjem nivoju trendov (sklicujem se na esej Georga Simmla). Naloga mišljenja ni več — kot je napačno mislila moderna doba — spustiti se do temeljev, da bi ponovno odkrili novo-bit-vrednoto, ki bi s svojo veljavnostjo podelila smisel zgodovinskemu procesu (spomnimo se na umetnostne in civilizacijske preporode, ki so vedno črpali iz sestopa k izvorom, h »klastičnemu« ipd.).

»Če dobro poznamo izvor, se njegov pomen zmanjša.«¹ Citirani stavek iz **Jutranje zarje** povzema vsaj deloma usodo temelja, resnice, **Grunda** v procesu »kemičnega« razgrajevanja, ki ga je ekspliciral spis **Človeško preveč človeško**. Ne samo, da se razkroji ideja temelja, kar navsezadnje nujno sledi iz Nietzschejevih nastavkov, obenem se razkrije vsebinska votlost termina **Grund**; nepomembnost izvora se poveča, brž ko ugledamo njegov pomenski vakuum: »najbližja resničnost zunaj in znotraj nas postopoma pridobiva barvo, lepoto, skrivnost, bogastvo vsebinskih nians — značilnost torej, ki si jih najstarejše človeštvo še sanjati ni upalo.«²

Nietzschejeva misel o nalogi mišljenja v epohi, v kateri sta se razšla temelj in ideja resnice, se pokriva z razliko med pomensko izpraznjenostjo pojma izvora in barvnim razkošjem najbližje resničnosti. Mišljenje, ki ni več usmerjeno v sestop k izvoru ali temelju, ampak v iskanje sorodnosti in podobnosti, poimenuje spis **Človeško preveč človeško** s terminom »filozofija jutra«. Filozofijo sorodnosti lahko okličemo celó za napačno mišljenje ali mišljenje blodnje; s tem želimo podčrtati, da filozofija sorodnosti ne misli ne-resnice, vendar se ne ogiba »napačnih« konstrukcij metafizike, morale, religije, umetnosti, tistega sklopa blodenj torej, ki sestavljajo bogastvo, ali enostavneje, **bit bivajočega**. Ker ni več resnice ali **Grunda**, ki bi vse našteje konstrukcije postavil na laž, so napake zgolj zmote ali zablode filozofskih formacij, ki se držé le pravila sosledja zgodovinskih epoh, ne da bi stopile v kakršenkoli odnos do temeljne resnice, ali kot kasneje

izreče Nietzsche v **Somraku idolov**, češ da se je resnični svet spremenil v pravljico, z njim pa je razpadel tudi »navidezni« svet.

Kemično razgrajevanje, ki ga je sprožil spis **Človeško preveč človeško** izgubi videz »kritične« analize; spis ne razkrinka in razreši napak, ampak jih skuša dojeti kot izvir bogastva, skuša jih ugledati kot to, kar daje bivajočemu barvo, zanimivost, bitnost.

Vsi spisi iz obdobja, ki ga inavgurira **Človeško preveč človeško**, sem sodita še **Jutranja zarja** in **Vesela znanost**, so le prizadevanja Nietzscheja, da bi opredelil osrednjo misel »filozofije jutra«. Tudi ugotovitve kasnejših, verjetno bolj »metafizičnih« spisov in posthumno objavljenih fragmentov, zbranih v **Wille zur Macht**, kot sta recimo misel v večnem vračanju in o **Übermenschu**, je potrebno brati v luči teh prizadevanj. Kaj naj bi sploh pomenilo, da filozofija jutra »zgodovinsko« preleti blodne steze metafizike in morale z namenom, da bi jih razkrojila, vendar ne dokončno odpravila, kar je metodološka predpostavka spisa **Človeško preveč človeško**? Da bi odgovorili na to vprašanje, je potrebno upoštevati dejstvo, da se Nietzsche pogostokrat zateka k metaforam fiziološkega fundusa: človek filozofije jutra je človek zdravega temperamenta, ki nima v sebi »renčanja in besa: znanih lastnosti psov in starcev... na verigi«. ³ Podoben pomen vsebujejo aluzije na zdravje in okrevanje, ki se pogosto pojavijo in polnijo strani spisov tega obdobja zaradi povsem biografskih razlogov. Ponovno smo se znašli pred poskusom, kako misliti izstop iz metafizike na način, ki nima ničesar z instrumentarijem kritičnega preseganja. S problemom smo se srečali že v spisu o zgodovinsko nekoristnem. Iz konsekvenc procesa kemične analize smo se naučili, da ne gre za to, da bi se zatekli k »nadzgodovinskim« vrednotam, ampak da moramo do konca živeti z neobhodnim izkustvom zablode, če hočemo samo za hip izstopiti iz metafizičnega dogajanja, ali končno, izkustvo blodnje je potrebno živeti z drugačne pozicije. Predvsem pa vemo, da je vsebina filozofije jutra samó metafizična blodnja, dojeta pač iz drugačne perspektive, iz zornega kota človeka »zdravega temperamenta«.

2. Za podrobnejši opis te pozicije, katerega pglavitni cilj je sestop iz metafizične preteklosti (s tem tudi iz modernega stanja kot najvišjega stadija metafizičnega procesa in platonično-krščanske morale) na način, s katerim ne bi zgolj priznali njenih zablod ali se od njih distancirali s pomočjo Nietzschejevih izrazov iz »filozofije jutra«, se je potrebno zateči k Heideggerjevemu pojmu **Verwindung**. Omenil sem že, da ga Heidegger redko uporablja v svojih spisih. Na tem mestu ga ne bom popolnoma analiziral. Vsi teksti, ki sem jih predhodno omenjal, vsebujejo izraz, ki označuje neko vrsto neprave **Überwindung**, nepristnega premagovanja, ki ne pomeni preseganja v običajni besedni rabi niti ne označuje dialektične **Aufhebung**. Iz zornega kota, ki nas zanima, se zdi prvi del dela **Identität und Differenz** (Pfullingen, Nes-

ke, 1957⁴) manj dvoumen. V tej razpravi govori Heidegger o **Ge-Stellu**, o svetu moderne tehnologije kot vsoti **stellen**, staviti: raz-staviti, na-staviti, pre-staviti itd. (zato predlagam prevod po-staviti, po-stavje); Heidegger piše, da je »izkustvo **Ge-Stella** preludij, uvodni takt k **Ereignisu** (do-godek, do-godje). Proces se ne dopolni zgolj s preludijem, vendar že **Ereignis** nagovarja (spricht . . . an) možnost, da bi se popolna razširitev oziroma gospodstvo (**Walten**) **Ge-Stella** spremenilo v izvirnejši **Ereignis** prek **Ge-Stell verwindet**«. V nadaljevanju teksta Heidegger pojasni **Ge-Stell** kot gospodstvo tehnične civilizacije; in ne zgolj kot točko, v kateri doseže metafizika svoj vrh in dovršitev na najpopolnejši način, ampak predvsem kot točko »prvega bleščanja **Ereignisa**«. ⁴ Preden bi se lotil pomenskih nians izraza **Ge-Stell**, bi želel samo pokazati, kako pomen termina **Verwindung** pomaga opredeliti to, kar je skušal Nietzsche izraziti s parametri »filozofije jutra«, ki — sodeč po mojih predpostavkah — uteleša bistvo postmodernega stanja v filozofiji.

Kako torej ustrezno prevesti izraz **Verwindung** iz nekaterih strani **Identität und Differenz**, po možnosti pa še iz drugih Heideggerjevih razprav, v katerih se izraz pojavlja? Iz navodil, ki jih je nemški filozof dal prevajalcem svojega dela **Vorträge und Aufsätze** v francoščino, v katerem je izraz uporabil v poglavju, ki jemlje v precep **Überwindung**, premagovanje metafizike, zvedo, da pomeni **Verwindung** premagovanje, ki vsebuje tako gesto vdanosti oziroma priznanja kot potezo odklona. Nemški slovar navaja k leksikalnemu pomenu izraza dodatni oznaki: okrevati (**eine Krankheit verwinden**: ozdraviti, opomoči si od bolezni) ter izkriviti (dokaj marginalen pomen, ki se dotika gl. **winden**: zviti, upogniti, in pomena nemške predpone **ver**: deviacija, speljati s poti ipd.). Pomenu okrevanja se torej pridružuje pomen »vdanosti«, »sprijaznjenosti«, ne **verwindet** samo bolezni, ampak vsakršno izgubo, bolečino etc. Če se s temi informacijami iz slovarja vrnemo k sintagmi **Verwindung Ge-Stella**, premaganje metafizike (**Ge-Stell** kot njena vrhunska forma), ugotovimo, da je po Heideggerjevih predpostavkah možnost spremembe, ki bi vodila k izvirnejšemu **Ereignis**: oziroma onstran metafizike, odvisna od **Verwindung**a metafizike. Prevedimo! Metafizika ni nekaj, kar »bi lahko opustili kot preprosto domnevo. Ne moremo se je znebiti na preprost način kot recimo doktrine, ki ji ne verjamemo več«. ⁵ Metafizika je nekaj, kar živi z nami kot sledi dolgotrajne bolezni ali hude bolečine, s katerimi smo se pač sprijaznili. Dodamo lahko, igrajoč se z mnogoznačnostjo italijanskega glagola »rimettersi«: metafizika je nekaj, od česar si opomoremo, čemur se izročimo, k čemur se napotimo ipd. Poleg vseh teh semantičnih nians je potrebno upoštevati še konotacijo izkrivljenja predpone **ver**, da lahko natančneje dojamemo binom okrevanje-sprijaznjenost: metafizike se ne da sprejeti na preprost način, kot se tudi **Ge-Stellu**, gospodstvu tehnološkega po-stavja,

ne izročamo brezrezervno; metafiziko in **Ge-Stell** moramo sprejeti kot **chance**, kot možnost spremembe.

Verwindung, razumljena v vseh naštetih pomenskih konstelacijah, določa značilno Heideggerjevo pozicijo oziroma njegovo misel o nalogi mišljenja v dobi, ki ji pripadamo, v točki konca filozofije kot metafizike. Za oba nemška filozofa, tako za Nietzscheja kot Heideggerja, nima mišljenja drugega »predmeta« (v narekovajih!) kot zmot in zablod metafizike, ki jih nenehno ponavlja, ne da bi jih zmoglo kritično preseči ali se vanje vdati. Spomnimo se, da se problem **Wiederholung**a pojavi prvič že v spisu **Sein und Zeit**. Izraz opredeljuje **differentio specifico** med **Tradition** in **Überlieferung**, ki označujeta dve različni drži oziroma odnosa do preteklosti.

Pomen, ki ga izraz **An-denken**, spomin, vsebuje v poznih Heideggerjevih spisih, v katerih definira postmetafizično mišljenje kot spomin, vračanje k izvoru, pre-mišljevanje, približuje Heideggerjevo misel na bitnosten način Nietzschejevi »filozofiji jutra«. Zdi se, da hoče Heidegger na prvih straneh **Biti in časa** podeliti mišljenju nalogo, da bi na novo postavilo oziroma osmislilo bit, tokrat povsem drugače od preteklih metafizičnih epoh, ki so bit pozabile. Že v tem delu je pomemben delež naloge opravila »ontološka destrukcija zgodovine«; Heideggerjeva filozofija se je po obratu v 30-ih letih razvijala v smeri čedalje večje identifikacije cilja mišljenja z destrukcijo oziroma raz-graditvijo metafizike.

Obrat oz. **Kehre** Heideggerjeve filozofije predstavlja prehod z ravni tu-bití (kakršnega je razvijal humanistični eksistencializem à la Sartre) na raven gole bití, kot jo jasno opredeljuje delo **Brief über den Humanismus** iz l. 1946. Pozabe bití, k opredeljuje celotno evropsko metafiziko, ne smemo misliti kot zmote človeka, ki jo lahko prekličemo z aktom volje ali z radikalnejšo metodično postavko. Metafizika ni le poslanstvo smisla bití, ki nam pripada in čigar del smo ter je torej ne moremo zlahka **verwinden**: v to poslanstvo se neizogibno vpisuje pozaba bití, ki deloma zaznamuje bit samo (niti pozaba ni odvisna popolnoma od nas). Bit se nam nikoli ne izroča vsa, v vsej svoji polnosti.

Tudi spomin, ki ga omenja Heidegger, ne more priklicati bití kot predmeta pred nas. Kaj torej mislimo, ko se spominjamo bití? Ali lahko mislimo bit kot **gewesen**, kot ne-več-bivajoče? Heideggerjeva vračanja v zgodovino metafizike, ki jih vedno znova obdeluje v razpravah, ki sledé obratu v 30-ih letih, imajo strukturo **regressusa in infinitum**, ki karakterizira etimološko razstavljanje besed. Tovrsten spust nas ne pripelje nikamor, razen da nas neprestano opominja na bit, od ktere smo se že od nekdanj poslavljalí. Bit se nam izroča samo kot **Geschick** (usoda, poslanstvo) in **Überlieferung** (iz-ročilo). Če se izra-

zimo z Nietzschejevo terminologijo: mišljenje ne sestopa k izvoru, da bi se ga polastilo; to bi namreč pomenilo, da bi filozofija ponovno zablodila po »napačnih« stezah, ki obenem reprezentirajo edino bogastvo, edino bivajoče, ki se nam daje.

Postaje Heideggerjevega miselnega popotovanja lahko na zelo jasen način približamo Nietzschejevemu procesu »kemične« analize: nihilističen rezultat razkroja resnice in temelja v Nietzschejevih spisih lahko vzporejamo s Heideggerjevim odkritjem »epohalnega« značaja biti; tudi po Heideggerju bit ne more več delovati kot **Grund** bivajočega ali mišljenja. Da bi se lahko pripravili na sestop iz metafizike, je potrebno »opustiti bit kot **Grund**«,⁸ piše Heidegger v **Sein und Zeit** l. 1927. Biti se ne da misliti; iz perspektive **Geschick**a ne počenjamo drugega, kot da se vedno znova ujamemo v past sosledja metafizične skritosti, ki bit določa kot **Überlieferung**. Konotacija izkriviti, ki predstavlja enega izmed možnih pomenskih odtenkov izraza **Verwindung**, navaja k misli, da **circulus vitiosus** evropske metafizike ne vzdrži tega, kar v resnici predstavlja: neprestano se sklicujemo na Platona, ker ne moremo dokončno razrešiti vprašanja, ali drži njegova doktrina o absolutnih idejah, namesto da bi priklicali predse **Lichtung**, v kateri bi se Platonova koncepcija razkrila kot nov zgodovinski horizont. Rezultat tovrstne drže — trdi Heidegger na nekem mestu spisa **Satz vom Grund** — ima osvobajajoče učinke: misliti iz perspektive **Ge-Schick**a biti pomeni »prepustiti se osvobajajoči zavezi **Überlieferung**«. ⁷

S katerimi izrazi naj na provizoren način ilustriramo osvobajajoč učinek spomina, ki naj bi vseboval cilj destrukcije oziroma raz-pusta, kot ga implicira **Verwindung**? Edini korak dalje bi bil: ugledati metafizične predpostavke v luči **Ge-Schick**a, poslanstva ali zgodovinske usojenosti, ki izpodbija metafizični **cogenzi** (misli, op. prev.) njeno moč. Iz teh postavk sledi svojevrsten relativizem zgodovine: nikakršnega **Grunda** ni več, nikakršne poslednje resnice; obstajajo le zgodovinsko razprti horizonti, ki jih usoja oziroma »pošilja« **Selbst**, Pristno, da se jim prek njih samih izroča, ne da bi jih poskusil izrabit. Pravkar opisani koncept zgodovine blaži in predvsem **verwindet** vednost, da zgodovina razprtih horizontov ni zgolj zgodovina zmot, ki jih **Grund** sproti postavlja na laž; hkrati vemo, da se odvija zgodovinski proces sočasno z dogajanjem biti; med obema obstaja ogromna razlika, ki jo je Nietzsche izrazil z metaforo »človeka zdravega temperamenta«. Beseda, ki lahko povzame držo do preteklega in do vsega tistega, kar nam je po-slano v bivajoče, bi se glasila **pietas**.

An-denken in **Verwindung** razkrijeta, v kakšnem smislu se da Heideggerjevo filozofijo sprejeti za hermenevtiko: nikakor ne v smislu teorije o tehnikah interpretacij, niti ne v tistem pomenu, ki z opisi bivajočega podeljuje posebno težo samemu procesu interpretiranja,

pač pa v točno ontološkem pomenu: biti ni nič drugega kot po-slanstvo zgodovinsko razprtih horizontov, ki vsakemu človeku, vrženemu v tok zgodovine, predstavljajo **je und je**, njegovo enkratno možnost spretjetja sveta. Skustvo biti kot skustvo od-govora in dopuščanja teh pos-slanstev je zgolj **Andenken in Verwindung**.

3. Se da sledeč mišljenju Nietzscheja in Heideggerja (kontinuiteto obeh mislecev prepoznamo prek Heideggerjevih izkrivljanj Nietzschejevih filozofskih spekulacij) napredovati po stezi, ki bi nam natančneje opredelila postmoderno stanje v filozofiji? Da, na tem mestu bom s pomočjo začasnih, zgolj pogojno veljavnih zaključkov prikazal tri karakteristične poteze postmodernega mišljenja:

a) Mišljenje ugodja. Čeprav vztrajamo pri osvobajajočem učinku, ki ga implicira heideggerjanski **Andenken**, obstaja nevarnost, da se bomo ujeli v začaran krog metafizične tradicije (z vsemi, tudi praktičnimi posledicami, ki jih sproža). Sestop iz metafizike zahteva slovo od »funkcionalistične« zasnove mišljenja. Od trenutka, ko **Andenken** nima več **Grunda**, spomina ne moremo več uporabiti kot sredstva praktičnega preoblikovanja »resničnosti«, kar sproži vrsto problemov, ki se jih bomo lotili kasneje. Do sedaj je jasno, da hermenevtična ontologija predpostavlja etiko, ki bi jo označili kot pragmatično nasproti imperativni. Oba pridevnika sem uporabil v pomenu, ki ga predpostavlja Schleiermacher kot eden prvih hermenevtičnih teoretikov. Spomin in estetsko ugodje oz. ponovna oživitev preteklih oblik duha ne težé k novim, spremenjenim duhovnim stanjem, ampak že sami na sebi učinkujejo osvobajajoče. Iz te perspektive bi se lahko postmoderna etika zoperstavila metafizičnim etikam »razvoja«, napredka, **novuma** kot temeljnih vrednot.

b) Mišljenje stapljanja hermenevtičnih horizontov. Pomensko polje heideggerjanske **Verwindung** nastaja na križišču Nietzschejeve »filozofije jutra« in Heideggerjevega termina **Andenken**. Kot je bralec verjetno že zaslutil, poudarjam predvsem hermenevtične, tj. nihilistične plasti Heideggerjeve filozofije. Zdi se, da ima Heidegger v svojem sestopu prek metafizičnih zmot in zablod pred očmi cilj, ki ga preprosto ne moremo zvesti nazaj na skritost metafizike oziroma njeno prikritost, kot da bi sestop sam po sebi že vodil onstran metafizike. Potem ko je Heidegger razpravljal o **Lichtung**, češ da se je ne da zvesti na resnico (izvorni pomen besede **Lichtung** predstavlja grška **aletheia**), zaključuje seminar o **Koncu filozofije** (1964) s hipotezo, da je »naloga (**Aufgabe**) mišljenja slovo (**Preisgabe**) od tega, kar je mišljenje doslej predstavljalo zaradi **Bestimmunga**, po-klicnosti, določenosti **Sache** mišljenja«. ⁸ Zlahka se da uvideti posledice, če akcentuiramo zgolj prvi ali drugi vidik Heideggerjeve filozofije. Težnja, da bi mislili na popolnoma nov, drugačen način, nas lahko zapelje v mistične spekulacije; zanimanje za izstop ne toliko iz metafizike kot take ravno **prek**

oziroma s pomočjo metafizičnih zmot in zablod približuje Heideggerja Nietzschejevi »filozofiji jutra« in poudarja njen »nihilističen« prizvok. Heideggerjanska **Verwindung**, vdanost, pa tudi okrevanje, izkrivljanje, torej vdanost v zmote in napake metafizike — bi v drugačni perspektivi — bila le sled težnje k drugemu: **Überwindung** metafizike ne vodi nikamor, ne pripelje na neko drugo mesto, ampak se zgolj dovrši v ponavljanju-kroženju-izkrivljanju.

Zdi se mi, da se v tej smeri razvija postheideggerjanska hermenevtika, še posebej Gadamerjeva. Gadamerju ne gre za to, da bi izstopil iz metafizike, ker točno ve, da »bit, ki jo zmoremo razumeti, je jezik« (in nič drugega, bi lahko pripisali), ampak mišljenje ubira svoja pota, sprejema sporočila **Überlieferunga** z edinim namenom, da bi zmeraj znova omogočilo **continuum** individualnega in kolektivnega izkustva. Kontinuitete — vsaj v sodobni družbi — ne ogrožajo v tolikšni meri povzročitelji motenj oziroma šumov v komunikacijskem procesu, kolikor velikanski razmah ozkih, sektorialnih jezikov, posebej jezikov posamičnih znanosti. Gadamerjeva hermenevtika ni usmerjena samo k novim razprtjem zgodovinskih horizontov, ampak k vsem tistim jezikovnim celinam, ki se nam zdijo tuje, oddaljene in nedostopne kot časovno in prostorsko odmaknjene civilizacije.

Gadamerjeva hermenevtika predlaga drugačno **Verwindung**, kar sproži nekatere probleme, kot recimo nevarnost, da bi se hermenevtika sprevrgla v mišljenje, ki bi skušalo na novo opredeliti enotnost posamičnih izkustev z izrazi občega jezika ali zdrave pameti — s čimer ima Gadamer v mislih **logos** —; nevarnost torej, da bi le-ta uveljavila pravila, ki dejansko obstajajo v jeziku nasproti vsakršni možnosti praznih mest in premeščanj. Kljub zgornjemu dejstvu odpira njegova hermenevtika nedvomno zelo privlačne smeri razvoja postmoderne misli, ki jo lahko okarakteriziramo tudi kot mišljenje stapljanja hermenevtičnih horizontov. Gre namreč za to, da hermenevtičnega instrumentarija ne bi usmerjali zgolj k razpiranju zgodovinskih horizontov preteklosti, ampak bi ga uporabljali za dešifriranje mnogoznačnih in večplastnih vsebin sodobne vednosti: od znanosti prek tehnike in umetnosti do »vednosti«, ki prihaja na dan prek **mass medijev**. Vse te različne vrste sporočil bi se stekale, zlivale in prelivale v neke vrste enotnosti, ki zaradi množstva ravni ne bi predstavljala enotnosti dogmatičnih filozofskih sistemov, niti ne trdnosti »močne« metafizične resnice. V mislih imam izrazito fragmentarizirano vednost, ki marsikaj dolguje trivialni ravni »populizma«, zamišljam si jo kot filozofijo brez temelja, vendar z znanstveno metodo logičnega sklepanja, in bi jo torej umestil na nivo »mehke« resnice, saj se njena šibkost lahko sklicuje na semantično ambivalenco heideggerjanske **Lichtung**, ki označuje bodisi razodetje kot skritost, tako razkritje kot zakritje.

c) **Mišljenje Ge-Stella.** Že Nietzsche je doživetje smrti Boga, tj. eksplicitno odsotnost kakršnegakoli temelja, povezal z novim stanjem zgolj pogojne trdnosti oziroma moči, ki ga je bivanju posameznika in družbe vsilila spremenjena družbena organizacija in tehnološki razvoj. Analogno Heidegger uporabi pojem **Ge-Stell**, prav tako v ambivalentni konstelaciji, na katero se sklicuje tudi **Verwindung**. Reči smemo: »predmet« **Verwindunga** je predvsem **Ge-Stell**, metafizika se na najpopolnejši način dovrši kot totalno gospostvo tehnične organizacije. **Verwindung** metafizike se dogodi kot **Verwindung Ge-Stella**. Heidegger ni izpeljal do konca vseh posledic pričujoče hipoteze. Kot v primeru »stapljanja«, ki smo ga malo prej omenili, smo se znašli iz oči v oči z odkritjem, ki mišljenje vodi **verwindend** k znanosti in moderni tehnologiji in ne zgolj k zgodovinskim horizontom preteklosti, kot smo doslej verjeli, ko smo hermenevtiko umestili v območje humanistike. Ker Heidegger trdi, »da bistvo tehnike ni nekaj tehničnega«, je potrebno dojeti **Ge-Stell** s ciljem, da bi ga iz-krivili na tirnico k izvornejšemu **Ereignisu**.

Z drugimi besedami, pripraviti se moramo na razodetje ultra- in postmetafizičnih **chances** planetarnega gospostva razvite tehnologije. Tovrstna **Verwindung** se bo brez dvoma dogodila tako, da bomo ponovno vzpostavili **continuum** s tehnologijo preteklosti in tradicijo Zahoda; pač v pomenu Heideggerjeve predpostavke o svetu tehnike kot nadaljevanju in dovršitvi zahodnoevropske metafizike. Kaj naj sledi iz srečanja tehnične civilizacije s pozabo biti, ki se dogaja v zgodovini evropske metafizike? Odgovor, čeprav približen, je podan že v spisu **Identität und Differenz**:⁹ v tem spisu predstavlja **Ge-Stell** prvo bleščanje **Ereignisa**, ker je to »trenutek, že sam po sebi utripajoč, v katerem se človek in bit srečata drug z drugim v svojem bistvu, si pripadata po tem, kar je zanj bistveno ter izgubita določila, ki jima jih je prisodila metafizika«. Katera so določila, ki jih je metafizika vpisala v človeka in bit? To so predvsem subjektivne in objektivne oznake, ki tvorijo območje, v katerem se je utrdil pojem resnice. Ko človek in bit izgubita te oznake, vstopita **schwingend**, trepetaje v nov prostor, ki si ga moramo predstavljati kot svet »olajšane« resničnosti, olajšane zato, ker ne niha več med resničnim in fiktivnim, informacijo, podobo, svetom popolne posredovanosti človeškega izkustva prek slik in sporočil **mass medijev**, ki mu v večji ali manjši meri pripadamo. Prav v prostoru »olajšane« resničnosti se ontologija spremeni v hermenevtiko, medtem ko metafizične kategorije subjekta in objekta, resničnosti in resnice-temelja izgube težo. V tem smislu lahko govorimo o »mehki« ontologiji kot o edini možnosti sestopa iz metafizike s pomočjo vdanosti-okrevanja-izkrivljenja, ki nima ničesar več skupnega z instrumentarijem kritičnega preseganja, ki karakterizira moderno misel. Skoz fokus postmoderne misli vidim v tem **chance** novega, šibko novega začetka.

Opombe:

¹ F. W. Nietzsche, **Aurora**, v: **Opere**, ed. Colli-Montinari, Milano, Adelphi, vol. IV, str. 44.

² Prav tam.

³ F. W. Nietzsche, **Umano troppo umano**, v: **Opere**, cit., vol. IV, str. 34.

⁴ M. Heidegger, **Identität und Differenz**, str. 24.

⁵ M. Heidegger, **Saggi e discorsi**, str. 46.

⁶ M. Heidegger, **Tempo ed essere**, str. 103.

⁷ M. Heidegger, **Der Satz vom Grund**, str. 187.

⁸ M. Heidegger, **Tempo ed essere**, str. 181.

⁹ M. Heidegger, **Identität und Differenz**, str. 26.

Prevedla in priredila Tea Štoka

Gianni Vattimo je danes znan kot utemeljitelj t.i.m. »mehke misli« (il pensiero debole), filozofske struje, ki se je v 80-ih letih uveljavila v kontekstu refleksij o postmoderni dobi in umetnosti v Italiji. Doslej obstajajo štiri osrednje smeri razmišljanj o postmoderni: francoski post-strukturalizem (F. Lyotard in J. Derrida), Habermasovo nadaljevanje izročila frankfurtske šole in kritične teorije družbe, ameriški neopragmatizem (R. Rorty, S. Fish) in »mehka misel« kot italijanski **pendant** razmišljanj o postmoderni, ki jo je sprožil Vattimo, izhajajoč predvsem iz Nietzschejevega in Heideggerjevega nihilizma ter Gadamerjeve hermenevtike.

G. Vattimo, rojen v Torinu l. 1936, je profesor na torinski filozofski fakulteti, kjer predava filozofijo in estetiko. Njegove najpomembnejše razprave s področja »mehke misli« so: **Le avventure della differenza** (1979), **Al di là del soggetto** (1981) ter skupaj s P. A. Rovattijem **Il pensiero debole** (1983). Redno sodeluje z it. dnevnikom »La Stampa« in z najuglednejšimi revijami za vprašanja filozofije, estetike in kulture, kot so »Nuova Corrente«, »Aut Aut«, »Alfabeto« idr.

Pričujoča odlomka sta prevod uvodnega in zaključnega poglavja njegove zadnje knjige **La fine della modernità** (Konec modernega stanja), Milano, Garzanti, 1985. Vattimo se osredotoči predvsem na pomenske nianse znotraj heideggerjanskega binoma **Überwindung/Verwindung**, da bi s semantično razliko med obema izrazoma nakazal možen sestop iz močnega metafizičnega mišljenja.

ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

Donald Hal

Poezija in ambicija

1. Nobenega razloga ne vidim, da bi zabili življenje s pisanjem pesmi, če si niste zastavili cilja, da boste pisali velike pesmi. Ambiciozen načrt — a po moje pameten. In zdi se mi, da sodobna ameriška poezija trpi za skromnostjo ambicije — skromnostjo, ki je na žalost pristna, čeprav je včasih zraven tudi nekaj čisto navadnega pretvarjanja. Seveda je velika večina sodobnih pesmi v vsakem času slaba ali vsaj povprečna. (Za naš čas bi lahko rekli, da ga označuje več povprečnosti in manj slabega.) Toda to večno spodletavanje ima vsakokrat drugačno obliko: oblike in metode naših neuspehov opredeljujejo lastnosti in navade naše družbe. Mislim, da nam spodletava deloma tudi zato, ker nam manjka resne ambicije.

2. Če priporočam ambicijo, ne trdim, da je to nekaj lahkega ali prijetnega. »Raje vidim, da propadem,« je pri dvaindvajsetih rekel Keats, »kot da ne bi bil med največjimi.« Ko je tri leta pozneje umrl, je bil v svojem obupu prepričan, da ni naredil ničesar, pesnik »Ode slavčku« je bil uverjen, da je bilo njegovo ime »zapisano v vodo«. Pa se je motil, motil se je... Če hvalim ambicijo, ki je gnala Keatsa, še ne trdim, da bo tudi zares poplačana. Vrednost lastnega dela nam je vselej neznana in vse razloge imamo, da dvomimo vanjo: kajti prepričani smo lahko, da bodo čez sto let brali le redke naše sodobnike. Želja, pisati pesmi, ki bodo ostale — za tak cilj se odločimo, trdno vedoč dvoje: da nam bo po vsej verjetnosti spodletelo, če pa uspemo, ne bomo tega nikoli izvedeli.

Kdajpakdaj naletim na koga, ki je prepričan v osebno veličino. Takega človeka bi najraje potrepljal po ramenu in mu tolažeče rekel na uho: »Saj bo bolje! Zmeraj tudi ne boš tako potr. Glavo pokonci!«

Sicer pa sem ravnokar zatrjeval, da je ambicija pametna. Če je cilj našega življenja, da bi bili zadovoljni, tedaj ni pametna **nobena** ambicija... Če je naš cilj pisanje pesmi, je edini način, da bomo morda **sploh** dali kaj pametnega od sebe, da poskušamo biti enakovredni najboljšim.

3. A vse kaže, da se za nekatere ljudi ambicija konča že pri tem, da obveljajo za pesnike, zadošča jim, da pišejo in objavljajo. Objava

nadomešča dosežek — kot vsi vemo, jemljejo objavo za dosežek univerze in podeljevalci štipendij — vendar je sprijaznjenje s takim nadomestkom resnično skromno, kajti objava je preprosta in poceni. V tej državi tiskamo več pesmi (v knjigah in revijah) in več pesnikov glasno bere več pesmi na številnejših pesniških večerih kot kdajkoli doslej; vsega tega je desetkrat več kot pred tridesetimi leti.

In kaj potem? Med temi pesmimi so mnoge kar **berljive**, prikupne, zabavne, ganljive, tu in tam celo inteligentne. Vendar pa so običajno kratke, druga drugi podobne, anekdotične, v zametkih, nezahtevne, malenkosti povezujejo z malenkostmi. Ambiciozne pesmi ponavadi terjajo dolžino, brez nje ni veličine; in niti ni potrebno, da se sklicujemo na spomenike, kakršni so **Canterburyske zgodbe**, **Vilinska kraljica**, **Izgubljeni raj** ali **Preludij**. »Ephitalamion«, »Lycidas« in »Oda: sporočila nesmrtnosti« so čisto zadosti obsežne, da ne omenjam »Vrta« in »Iz zibelke...« Da ne omenjam pesnikov, kakršen je na primer Yeats, katerih krajša dela se vežejo v veličastne sklope.

Ne pritožujem se nad tem, da ugotavljamo, kako smo nezmožni takih dosežkov; moti me, da očitno niti ne kažemo prave želje.

4. Macbetha, za katerega je Shakespeare napisal, da je bil »ambiciozen«, bi danes označili kot »pretirano ambicioznega«; Milton je uporabil izraz »ambicija« za brezobzirno Satanovo ukano. Ko zapišem, da je bil Milton »ambiciozen«, rabim besedo v modernem pomenu, omiljeno in brez temačnega prizvoka. Ta izboljšava odraža prispevek kapitalizma k socialni mobilnosti. V bolj hierarhičnih časih je častihlepju mogoče ugoditi samo z revolucionarno socialno spremembo ali z umorom; protestantizem in kapitalizem pa dajeta priznanje želji po vzponu.

Milton in Shakespeare pričata, tako kot Homer, o želji, ustvarjati besede, ki bodo živele vekomaj: precej ambiciozno torej in popolnoma v skladu s prvo definicijo v Staroangleškem slovarju, ki razlaga »ambicijo« kot »vneto željo po časti« — kar velja tako za pesnike kot za vojščake, za dvorjane in arhitekta, za diplomate, člane parlamenta in kralje. Nič pa ni rečeno, da je ta želja povezana z garanjem. Trdo delo se v definiciji pojavi vsaj z Miltonom, ki je voljan »prezirati užitke in živeti garaško«, da bi se dokopal do slave, »te spodbude in poslednje negotovosti plemenitih duhov«. Razkrije se nam negotovost tistih, ki se zavedajo, da slavo prinaša samo trdo delo pri stvareh, ki se dvigujejo nad običajne: ko je Milton rotil nebeško muzo, naj da »svoj del k moji pesmi begotni«, je hotel le »pojasniti božja pota ljudem«.

Če je izraz »ambiciozen« zbledel in zgubil ostrino, se je po drugi strani »slava« tako izrodila, da se ji moramo posvetiti vsaj za hip. Nam slava pomeni prejkone Johnnyja Carsona in revijo **People**. Keatsu in Miltonu, Hektorju in Gilgamešu je bila nekaj takega kot

vesoljna in trajna ljubezen do opravljenega dejanja ali zapete pesmi. Takšno pojmovanje slave je prej klasično kot krščansko: pesnik jo ne le išče, marveč jo podeljuje. Kdo pozna Ahilovo vrlino še po čem drugem kot po Homerjevi besedi? Toda v osemdesetih letih našega stoletja — po stoletjih cenenga tiska, po razširjenju splošne in upadu kvalificirane pismenosti, po izgubi zgodovine in zgodovinskega občutka, po tem, ko nam je televizija postala mati — smo priče padcu slave, ki je prišla tako nizko, da jo rabimo v takem pomenu kot Andy Warhol, kot čisto kvantitativno distribucijo imidžev... V naši kulturi se tare ljudi, ki so slavni po tem, da so slavni.

5. Resnična pesniška ambicija stremi za slavo v starem pomenu, delati hoče besede, ki bodo živele vekomaj. In četudi je za vzdrževanje take ambicije potreben brezmejen egoizem, ni nič manj res, da je običajna alternativa drobni egoizem, ki se izčrpava v drobnjakarski tekmovalnosti, meri uspeh po količini natisnjene, po reklamnem besedilu na zavihku knjige, po malih dosežkih: po veljavi najboljšega pesnika v kreativni delavnici, natisu pri Atheneumu, po Pulitzerjevi ali Nobelovi nagradi... Bolj vzvišen cilj je: postati dober kot Dante.

Naj poskušam predpostaviti razvojne stopnje pesnika. Pri dvanajstih letih je bodoči ameriški pesnik okužen z nedoločno ambicijo. (Robert Frost je hotel biti metalec žoge pri baseballu in senator Združenih držav: Oliver Wendell Holmes je dejal, da ni nič bolj običajnega od želje, da bi bil nekaj posebnega; želja je morda povprečna, vendar je brez dvoma bistvena.) Pri šestnajstih pesnik prebira Whitmana in Homerja in hrepeni po nesmrtnosti. Toda že pri štiriindvajsetih se prav ta pesnik želi pojaviti v **New Yorkerju**.

Na eni prvih stopenj se zgodi, da postane pesem pomembnejša od pesnika; v tem bi lahko videli prehod iz manjšega egoizma v večjega. Na stopnji manjšega egoizma pesnik ohrani slab verz ali nepomembno besedo ali (pris)podobo, ker je pač tako bilo: tako se je v resnici zgodilo. Slabotni avtorjev ego se na tej stopnji postavi na prvo mesto, pred umetnost. Pesnik se mora razviti, preseči to otročjost in se dvigniti do stopnje, kjer pregnete pesem zaradi pesmi same, da bo bolj umetniška, ne zaradi občutkov njenega tvorca, marveč zato, ker je njegov cilj poštena umetnost. Tedaj pesem zaživi ločeno od drobnih vsakdanjih čustev ustvarjalca; tedaj dobi svoj značaj v skrivnostnem svetu zadovoljive oblike in izoblikovanega izraza. Pesem, odrešena vloge nečimrnega priveska k avtorjevi osebnosti, se šele lahko dvigne na nebo in postane trajna zvezda v noči.

In vendar, ko pesnik okusi majčkeno slave, malce hvale... Včasih pesnik, ki ima to razvojno stopnjo za sabo, pozabi na dolžnost do pesniške umetnosti in spet služi malenkostnemu egoizmu jaza...

Nobeno spoznanje ni tako dokončno, da ne bi klicalo za novimi spoznanji. Pesnik, čigar ambicija je neomejena pri šestnajstih in nez-

natna pri štiriindvajsetih, bo morda spet brezmejno ambiciozen pri petintridesetih in bo odnehal pri petdesetih.

Možna naslednja stopnja je potem, da pesem, osvobojena pesnikovega ega, doseže veličino, ko pesnik postane orodje ali posrednik umetnosti. In ta veličina se po znanem paradoksu lahko obrne za 180 stopinj, da izpriča resnico. Šele kadar se pesem popolnoma odvrne od malenkostnega ega, šele kadar njena notranja zgradba popolnoma služi odličnim ciljem umetnosti, utegne postati sredstvo za oživljanje duhovnega videnja. »Človek lahko uteleša resnico,« pravi Yeats; jaz dodajam kurzivo, »**spoznati** je ne more.« Utelešenje je umetnost in umetniškost.

Kmalu potem, ko je prešel petdeseto leto, je Yeats zapisal, da je »stremel za podobo, ne za knjigo.« Številni pesniki se z leti ne menijo več za knjigo, zanimajo se le še za diagram in ne napišejo nič več poezije kot Michael Robardes, ki je risal geometrične like v pesek. Obrat k modrosti — k temu, da bi zajeli ves svet v knjigo — pogosto opušča poezijo, češ da je frivolna. In čeprav ti pesniki navdušujejo z abstraktnimi razodetji, jim ne moremo slediti do stopnje védenja, ki je sledila njihovim prejšnjim utelešenjem... Yeatsova duša je hlepela po nevidnosti — to je skušnjava mnogih — toda človek je ostal celovit in čeprav je iskal in našel vizijo, je pisal knjigo naprej.

Svoje ambicije oblikujemo predvsem po tistem, kar beremo. Predstave o umetnosti si oblikujemo z branjem. Kadar pravimo, da je pesem pomembnejša od nas samih, to ne pomeni, da zaupamo v lastno možnost, da bi jo napisali, marveč da verjamemo v **poezijo**. Vsak dan gledamo velike spomenike nekdanjih velikih dosežkov in hrepenimo po tem, da bi tudi sami dodali nove, da bi pisali pesmi pesmim v čast. Stare pesmi, ki jih še kar naprej prebiramo in ljubimo, postanejo merilo, po katerem skušamo živeti. Te pesmi so kritiki naših lastnih izdelkov, kadar postanejo del nas. Te stare pesmi postajajo naša muza, spodbujajo nas k pesnjenju in nam jemljejo pogum, kadar delamo primerjave.

Za vse pesnike je torej zelo pomembno, že od nekdanj, da vedno znova berejo in prebirajo največje. Nekaj pesnikov ima srečo, da se preživljajo s tem, ko se v šolskih učilnicah javno vedno vnovič seznanjajo z velikimi pesmimi, napisanimi v njihovem jeziku. Številni pesniki pa danes na žalost ne poučujejo nič drugega kot kreativno pisanje in ne berejo nič drugega kot otroške besede... (k tej zadevi se bom še vrnil.)

Res je tudi, da številni namišljeni pesniki ne cenijo dovolj branja. Nekdanj so pesniki brali, kako nenavadno!... Za Keatsa se je šolanje končalo nekje pri petnajstih; in vendar je prevedel **Encido**, da jo je lahko natančneje preštudiral, ter obdeloval Danteja v italijanščini in vsak dan sedel ob nogah Spenserju, Shakespearu in Miltonu (»Keats je redno stare pesnike študiral/namesto da bi bil kdaj diplomiral«).

Ben Jonson je bil učen in je gledal zviška na Shakespearovo razmero — ma skromno znanje antičnih jezikov, kadar ga je imel pod kapo — toda Shakespeare se je na stratfordski gimnaziji naučil več jezika in literature kot mi v dvajsetih letih šolanja. Whitman je zavzeto bral in se izobraževal; Eliot in Pound sta nadaljevala svoje študije tudi potem, ko sta imela podiplomski študij za sabo.

Mi pa, po drugi strani, cele noči vrtimo plošče in pišemo neambiciozne pesmi. Celo nadarjeni mladi pesniki — preplavljeni s Sungi, prežeti s Sufiji — ne vedo nič o »Žalostinki« škofa Kinga. Sintaksa in zven domačega jezika in njegovih štiristo let starih prednikov nam nudita več kot klasiki vsega sveta v prevodih.

Prizadevanja, da bi brali vélike pesmi drugih jezikov v jeziku, v katerem so nastale — to je seveda nekaj drugega. Samo prva generacija pesnikov, ki se ni učila latinščine; ki ni prebirala Danteja v italijanščini. Od tod zakrnelost naše neambiciozne sintakse in omejen besednjak.

Ko preberemo vélike pesmi, lahko proučujemo tudi življenja pesnikov. Kadar si iščemo vzore, je koristno, če prebiramo življenjepise in pisma pesnikov, katerih delo občudujemo. Keatsova pisma, recimo.

7. Vse družbe imajo šablono, ki se ji ustanove prilagajajo, ne glede na to, ali te ustanove »proizvajajo« izdelke in dejavnosti, ki sodijo v ta vzorec, ali ne. V srednjem veku je model oblikovala Cerkev, cehi in tajne združbe so si ustoličevali lastne kardinalske zборе. Danes ustvarja šablono ameriška industrijska korporacija in univerza se oblikuje po General Motorsu. Imamo korporacije, ki ustvarjajo ali raziskujejo potrošnikove želje in jih izpolnjujejo s tistim, kar zadovolji hipoma in terja pogosto ponavljanje. CBS nas oskrbuje s televizijo tako, kot nam nudi Gillette britvice za enkratno rabo — na žalost pa tudi univerze bruhajo prav tako uporabne diplomante; in poglobitvi newyorški založniki (med katerimi so večinoma tako ali tako manj donosni priveski kramarij z žajfo, pirom in papirnatimi brisačami) nas oskrbujejo s čisto uporabnimi mojstrovinami.

Združene države so iznašle množično nalogo potrošnja in so na tem področju zelo uspešne. Američani ne slovimo po izdelavi ferrarijev in rolls roycev; proslavil nas je avto za množice, model T, model A — »prevozno sredstvo«, kot mu pravimo: posamično, abstrahirano v koristno in uporabno splošnost — seveda po dva v vsaki garaži. Kvaliteta je nekaj zelo dobrega, vendar pa ni demokratična; če bomo vztrajali pri ročni izdelavi rolls-roycev, nas bo večina hodila peš na delo. Demokracija terja zamenljive dele in delavce pri tekočem traku; morda si je Thomas Jefferson vse skupaj drugače zamišljal, a naš prerok je bil de Tocqueville. Ali pa vzemite ameriško kuhinjo: okusom tega sveta ni dodala niti omakice, zato pa industrija hitre hrane preplavlja naš planet.

Zatorej: naše pesmi, ljubke in zamenljive, niso napisane, da bi dosegle status »Lycidasa« — kajti to bi bilo elitistično in neameriško. Pri nas pišemo in tiskamo instant pesem, McPoem — **ter jo ponudimo v desetih milijardah izvodov** — in to je naš prispevek k zgodovini literature, tako kot je model T naš prispevek k zgodovini, ki se odvija od bosih nog prek slona in rikše do vesoljskih vozil. Ob vsaki uri dneva in noči lahko zavijemo s ceste, ustavimo ob avtobusnem postajališču: McPoem nas že čaka, primerno pogreta, zapakirana in zaščitena, nerazločna, nerazločljiva in zanesljiva — dobra stara Mc-poem, enaka od vzhodne do zahodne obale in po vseh mestecih vmes, podvržena preverjanju kakovosti pri najnižjem skupnem imenovalcu.

In Ronald McDonald prejme vsako leto Pulitzerja.

Za potrebe proizvodnje **McPoeme** morajo ustanove uveljaviti vzorce, ustanove znotraj ustanov, ki so vse podložne isti veličastni prevladi nezavednega ekonomskega determinizma, šabloni in obrazcu potrošništva. McPoem je izdelek delavnic Hamburgerske univerze.

8. Toda preden pokukamo v to delavnico in njene programe za treniranje mladih pesnikov, pogledjmo še, kakšne modele ustvarjajo pesniški junaki današnje Amerike. Univerza ne ustvarja stereotipov, marveč le nudi tehnologijo za množično reprodukcijo modela, ki nastaja drugod.

Vprašanje: če sfabricirate pac-man ali avto, imenovan mustang, in hočejo na lepem vsi kupiti vaš izdelek, kako boste ukrepali? Odgovor: uvedli boste dodatne turnuse, plačali nadure in zgradili nove obrate, da boste lahko zadostili povpraševanju na trgu... Svoj izdelek boste proizvajali čim hitreje se bo dalo; z vprašanjem o nadzoru kakovosti si pač ne boste vznemirjali prijetnih sanjarij.

Robert Lowell je v mladosti pisal počasi, z muko in zelo dobro. Na čudoviti plošči, ki mu jo je izdala Kongresna knjižnica, v uvodu k pesmi o tem, kako je »Zaspal pri branju Eneide«, pripoveduje, da se je pesem porodila, ko je poskušal prevajati Vergila, pa je v šestih mesecih spravil skupaj komaj osemdeset verzov, kar mu je čisto vzelo pogum. Pet let je minilo med knjigo **Lord Weary's Castle**, za katero je prejel Pulitzerjevo nagrado, in je razkrila njegovega genija, in naslednjo, **The Mills of the Kavanaghs**, ki sploh ni dosegala prve. Preteklo je še osem let, preden se je pojavila osupljivo inovativna **Life Studies**. **For the Union Dead** je bila razdrobljena, **Near the Ocean** še bolj, potem je sledil razpad.

To seveda ne pomeni, da bi bilo treba človeka obesiti, kadar ga dar zapusti — še posebej nekoga, ki je toliko pretrpel kot Lowell. Je pa res, da človeka obide jeza, ko vidi, da kvantiteta narašča, medtem ko kakovost pada: Lowell je v katastrofalnih osmih letih ob koncu življenja izdal šest slabih knjig.

(»Slabih knjig«, pravim, in sem pripravljen zagovarjati to sodbo, obenem pa bi rad povedal, da so vse te grozljive zbirke — z mrtvo

metaforiko, bledim ritmom, narcističnim vrtnjem po sebi — vodilni kritiki na naslovnih straneh **New York Times Book Review** in **New York Review of Books** poveličevati kot še večje od vedno enako velikih izrazov velike pesniške veličine, kot veličastne dosežke... Sicer pa je tako stresanje jeze samo zapravljanje časa. Okus je zmeraj goljufiv.) John Berryman je s težko koncentracijo napisal svojo težko, zgoščeno **Mistress Bradstreet**; potem je iz tega iztisnil še **77 Dream Songs**. Ampak po uspehu tega izdelka je potem naštančal **His Toy His Dream His Rest**, novih 308 sanjskih pesmi — na hitrico improviziranih imitacij samega sebe, in tu je tudi prava identiteta »tona«, v katerem sta se ujela pokojna Berryman in Lowell. Zdaj pa Robert Penn Warren, trenutna siva veličina, zbere približno vsako leto za novo debelo knjigo novih pesmi in se ponavlja, namesto da bi prepisoval eno samo pesem, dokler ne bi bila dovolj dobra — hitimo, hitimo, hitimo — izdajateljsko in ocenjevalsko pleme pa poveličuje te sentimentalne, surove, obrabljene proizvode naše industrijske kulture.

Vendar pa se vsi pesniki na poveličanje ne odzovejo tako, da začno pretirano ustvarjati: Elizabeth Bishop si nikoli ni privoščila nadur; T. S. Eliot je proti koncu življenja pisal slabe igre, a nikoli ni prilival vode čistemu vinu svojih pesmi; tako kot Williams in Stevens in Pound ne. Seveda vsakdo napiše kakšno slabše delo — vendar ti pesniki niso bruhali slabih pesmi v poznih letih, ko sta njihova slava in trg terjala več izdelkov na prodajnih policah.

Vedite torej: delavnice Hamburgerske univerze so ceneni nadomestki Bishopove, Eliota, Williamsa, Stevensa in Pounda. Po želji...

9. Ko je Horac napisal **Ars Poetica**, je svetoval pesnikom, naj hranijo pesmi doma še deset let; ne dajajte jih na svetlo, ne objavljajte jih prej kot po desetih letih: v tem času morate postati ravnodušni do njih; v teh letih jih morate izpiliti do konca. Pameten nasvet, po moje — le da ga je težko upoštevati. Ko je Pope sedemnajst stoletij po Horacu pisal svoj »Esej o kritiki«, je čakalno dobo skrajšal za polovico in predlagal pesnikom, naj zadržijo pesem pet let, preden jo objavijo. Henry Adams se je pritoževal, da bi bilo treba to vendarle pospešiti, bilo je 1912. leta; rekli bi, da se je ta pospešek v sedemdesetih letih, ki so minila odtlej, še pospešil. Osebnost bi bil danes vesel — in objavljena poezija bi bila boljša — če bi ljudje zadržali svoje pesmi vsaj poldrugo leto.

Pesmi so postale take kot instant kava ali juha. Eden naših proslavljenih kritikov je zadnje Lowellovo knjigo primerjal s Horacovimi deli, čeprav so bile v njej celo pesmi, ki so nastale v letu objave. Vsak urednik literarne revije dobiva tudi pesmi, poslane tisti dan, ko so napisane. Kadar pesnik natipka in odpošlje ravnokar zloženo pesem (ali pa jo pokaže svojemu zakonskemu tovarišu ali prijatelju), jo prikrajša za možnost spremembe ali rasti; takega pesnika imam na

sumu, da želi preprečiti možnost rasti in sprememb, čeprav te želje seveda noče priznati.

Če celo Robert Lowell, John Berryman in Robert Penn Warren objavljajo, ne da bi si dovolili ponovno branje in samokritičnost, kako naj potem pričakujemo od petindvajsetletnika z Manhattna, da bo čakal pet let — ali osemnajst mesecev? Če so ti slavni možje za vzor, kako naj zamerimo mlademu pesniku, ki se v broširani izdaji baha z več kot štiristotimi pesmimi, objavljenimi v zadnjih petih letih? Ali založniku, ki v reklami za knjigo na vsa usta razglša, da je njegov pesnik v desetih letih objavil dvanajst knjig? Ali učitelju iz kreativne delavnice, ki se ob srečanju s kolegom na hodniku zadovoljno podrgne z nohti po suknjiču, ko lahko oznani, da je v zadnjih letih »plasiral« povprečno kar po dve pesmi na teden?

10. Ukinite M. F. A.! Kakšen zvoneč slogan za novega Katona: **Iowa delenda est!**

Sole kreativnega pisanja nas uče proizvajati McPoem, ki je »kalup iz mavca, / brez zgube časa narejen«, brez odvečnih naporov, brez mukotrpnega spraševanja, ali je že dobra ali ne. Če obiskujemo kreativno delavnico, moramo k uri nekaj prinesiti, sicer ne sodelujemo. Pri kakšni šoli bi lahko sodeloval Horac, če je svoje pesmi deset let držal pri sebi? Ne, Horaca in Popa ne bomo pustili na naše tečaje, ker bosta samo sedela in tiščala svoje delo zase, češ da še ni dobro, kot da sta nekaj več, **elitista** . . .

Kadar uporabimo metaforo, je koristno, če pogledamo поблиže, kaj pravzaprav pomeni. Primerjal sem že kreativno delavnico s hitro hrano, s Fordovim tekočim trakom . . . Ali pa bi morda raje primerjali 401. tečaj kreativnega pisanja z delavnico, kjer ženske za nezakonito nizko plačo šivajo srajce? Metafora se najbrž ne nanaša na nobena od navedenih primerov, kajti v delavnici se pesmi le redko sponejo in zaključijo; delavnica je kraj, kjer jih je mogoče popraviti. Pesniška delavnica je podobna mehanski delavnici, v katero prinašamo nepopolne ali pokvarjene doma narejene stroje v pregled in popravilo. Tu najdemo letalo domače izdelave, ki ga je zmešani iznajditelj pozabil opremiti s krili; pa motor z notranjim izgorevanjem, ki mu ne manjka prav nič razen uplinjača; in še čoln na vesla brez vilic za vesla, lestev brez klinov, motocikel brez koles. Svojo mašino, ki ne deluje, prinese mo v krog drugih izumiteljev začetnikov in enega ali dveh starejših Edisonov. »Zelo dobro,« kimajo, »skoraj leti . . . Ampak kaj . . . hm . . . kaj pa krila?« Ali pa: »Dajte, vam bom pokazal, kako se naredi uplinjač . . .«

Karkoli prinesemo semkaj, prinesemo prekmalu. Tedenska sestajanja v delavnici so umerjena po hlastni naglici naše kulture. Ko prinesemo novo pesem v delavnico, željni priznanja, se tuji glasovi vmešajo v njen metabolizem, še preden dozori, in popačijo njeno morebitno rast in spreminjanje. »Šele kadar si dovolj odmaknjen od svo-

jega dela, da si do njega lahko tudi kritičen,« je izjavil Robert Frost, »lahko preneseš tudi kritiko drugih...« K uram prinašaj samo, je rekel, »stare in hladne stvari...« Nič pa ni staro in hladno, če nima za seboj nekaj mesecev zorenja in dodelave. Kreativno delavniško pisanje je torej v bistvu nemogoče.

Prav v delavnicah okusijo ameriški pesniki slast in vznemirjenje objave — prekmalu, vse prekmalu — kajti **spravljanje v javnost** je eden od pogojev sodelovanja v delavnicah. S temi objavami se vsak predstavi samo svojim pesniškim kolegom — to pa je prav tisto, česar so pesniki stalno obtoženi in pogostoma krivi. Naučimo se pisati pesmi, ki ne bodo po godu Muzi, marveč našim sodobnikom, pesmi torej, ki so podobne pesmim naših sodobnikov — se pravi pesmi po receptu za McPoem... Če se naučimo še česa drugega, se naučimo promiskuitetnega objavljanja; ti prezgodnji izlivi se zanašajo na to, da bodo s številčnostjo in pogostnostjo odtehtali nezrelost.

Pesniki, ki ostajajo zunaj kroga izbrancev — kot Whitman, ki ni obiskoval Harvarda; kot Dickinsonova, ki se ni mogla opreti na nika kršno tradicijo; kot Frost, ki je obesil dve šoli na klin, da je šel lahko svojo pot — ti pesniki si za sebi enakega izberejo Homerja. Citirajmo še enkrat Frosta: »Pomembno je pisati vedno boljše in boljše pesmi. Če si premladi želimo iz vsega srca, da bi bile naše pesmi dobro sprejete, nas bo to pripeljalo do politike poezije, kar pa je smrt.« Ko pri-trjujemo tem Frostovim besedam, zapisanim v resnobnih srednjih letih, moramo vendarle pristaviti: in če si »želimo iz vsega srca« na stara leta, »da bi bile naše pesmi dobro sprejete«, nas to ne bo pipe-ljalo nikamor drugam.

11. In vendar, živimo v veliki deželi...

Večina pesnikov potrebuje pogovore z drugimi pesniki. Niso jim potrebni mentorji, marveč prijatelji, kritiki, ljudje, s katerimi raz-pravljajo in se prepirajo. Nobeno naključje ni, da so bili Wordsworth, Coleridge in Southey v mladih letih prijatelji. Če se Pound, H. D. in William Carlos Williams v mladosti ne bi bili poznali — ali bi po-stali William Carlos Williams, H. D. in Pound? Bilo je tudi nekaj samotnih volkov, a bili so redki. Zgodovina poezije je zgodovina pri-jateljstev in rivalstev, ne le z mrtvimi velikani, temveč tudi z žive-čimi mladeniči. Moja štiri leta visokošolskega študija so bili na kole-giju tudi Frank O'Hara, Adrienne Rich, John Ashbery, Robert Bly, Peter Davison, L. E. Sissman in Kenneth Koch. (Ob istem času sta Gal-way Kinnell in W. S. Merwin obiskovala Princeton.) Ne bom trdil, da smo bili podobni šiviljskemu krožku, da smo si pogosto odkrito poma-gali, celo tega ne, da smo se imeli **radi**. Trdim pa, da smo imeli srečo, ker smo se imeli vedno s kom pogovarjati.

Pa nismo bili v kreativnih delavnicah; šolali smo se skupaj, nič drugega. Kje drugje v tej državi bi se še lahko srečali? V Franciji se odgovor na to vprašanje glasi: Pariz. V Evropi štejejo glavna

mesta. Čeprav je Anglija manj centralizirana kot Francija ali Romunija, je London prestolnica v večji meri kot New York, San Francisco ali Washington. Francoski študent lahko odkriva intelektualno življenje svoje dobe v kavarni, ameriški pa potrebuje za to poseben program. Delavnica je institucionalizirana kavarna.

Zemljepisna izolacija je v Ameriki resničen problem. Vsak, še tako oddaljen ali zakoten kraj je lahko prizorišče poezije — bodisi da si ga izmislimo, se ga spominjamo ali v njem živimo — toda skoraj za vsakega pesnika je neogibno, da nekaj časa preživi v izgnanstvu, preden se vrne domov — v izgnanstvu, kjer se spopada in potrjuje. Osrednji New Hampshire ali Olimpijski polotok ali Cincinnati ali s sojo posejane planjave Minnesote ali spodnji East Side že lahko izžarevajo v središču našega dela in življenja; toda če teh krajev nismo nikoli zapustili, najbrž ne bomo nikoli dovolj odrasli, da bi opravili svoje delo. V nadarjenem umetniku, ki se boji oditi od doma, se nabere huda grenkoba — kajti za dom velja, da ga je treba **najprej** zapustiti in se šele **pozneje** vrniti.

Delavnica torej odgovarja potrebam po kavarni. Vendar je to, kot sem že rekel, **institucionalizirana** kavarna, ki se od svoje pariške inačice razlikuje po tem, da ima izoblikovane zahteve ter najete in plačane mentorje. Mentorji v delavnici celo določajo naloge: »Napišite pesem kot osebno izpoved mrtvega prednika.« »Napišite pesem, ki bo vsebovala naslednjih deset besed po tem vrstnem redu, tako da dodate poljubno število svojih besed.« »Napišite pesem brez pridevnikov ali brez predlogov ali brez vsebine...« Te formule, to vam bo vsakdo zatrdil, nudijo obilo zabave... Obenem pa reducirajo poezijo na družabno igro; resnične muke resnične umetnosti se zdijo varne, ker so zbanalizirane. Ta redukcija po obrazcu ni naključna. Omenjene igrice se gredo prav **z namenom**, da bi zreducirali poezijo na družabno igro. Namen iger je, da demokratizirajo, omilijo in standardizirajo; to je ogabno. Čeprav teoretično delavnice rabijo koristnemu namenu — da so zbirališča mladih umetnikov — s svojimi dejavnostmi izsiljujejo instant poezijo.

Tule imate drugačno nalogo: postanite tako dober pesnik kot George Herbert. Vzemite si časa, kolikor hočete.

12. Omenil sem že grozljivo delitev na kreativno pisanje in književnost, delitev, ki je značilna za številne univerze. So namreč ljudje, ki pišejo poezijo — predavajo poezijo, proučujejo poezijo — pa se jim branje zdi **akademsko**. Taka trditev zveni kot satirična domislica; na žalost je golo dejstvo.

Ločitev oddelka za literaturo od oddelka za pisanje je katastrofa; za pesnika, za učitelja in za študenta. Pesnik si adolescenco lahko podaljša do upokojitve, če se vseskozi ubada samo z izdelki nedoraslih možganov. (Če pesnik, tako kot na nekaterih šolah, predava književnost samo piščočim študentom, je učinek nekoliko boljši, dosti boljši pa

ne. Tedaj se namreč pojavi skušnjava, da bi predaval književnost kot večino ali posel; Američani pa ne potrebujejo nikogar, ki bi jih poučeval o poslu.) Predavatelji na oddelku, ki je institucionalno ločen od sodobnih dogajanj, so na ta način že spodbujani, da se s takimi dogajanja ne ubadajo. V idealni zvezi so pisci napram predavateljem tečne muhe, predavatelji pa pomagajo piscem, da se navežejo na deblo književnosti iz preteklosti. Študentje so prikrajšani za posebni pisatelj prispevek k študiju književnosti. Vsi so prikrajšani.

13. V angleški in ameriški tradiciji je povsem običajno, da sta kritik in pesnik ena oseba — od Campiona do Pounda, od Sidneyja do Eliota. Ta tradicija se je začela z različnimi pogledi pesnikov na prikladnost rime in angleškega metra in z nastopom pesnikov, ki so branili poezijo pred puritanskim napadom. Kasneje se je krepila — pri čemer je služila različnim namenom — skozi Drydna, Johnsona, Coleridga, Wordswortha, Keatsa in njegova pisma, Shelleyja, Arnolda... Čeprav med zapuščino nekaterih pesnikov ni kritičskih zapisov, pa v angleški tradiciji ni nobenega prvorazrednega kritika, ki ne bi bil tudi pesnik — izvzemši Hazlitta. Pesnik in kritik sta skoraj neločljiva, kot da pisanje poezije in razmišljanje o njej ne bi bili ločeni dejavnosti.

Ko so Romanu Jakobsonu — velikemu lingvistu, profesorju na Harvardu — pred leti predlagali, naj bi Vladimirja Nabokova imenovali za profesorja na oddelku za slovanske jezike, je bil Jakobson skeptičen; izjavil je, da sicer nima nič proti slonom, vendar pa na tako mesto vseeno ne bi imenoval profesorja zoologije.

Ojej.

Analogija primerja elegantnega, stilistično izbrušenega Nabokova — romanopisca v več jezikih, poznavalca metuljev, predavatelja in kritika — z ogromnim, sivim, okornim debelokožcem, ki je vreden omembe **samo** zaradi dobrega spomina... Skozi šale in analogije se razkrivamo v pravi luči. Jakobson je usmiljen do Nabokova — tako kot Platon, ki je trepljal Iona, kakor Sartre, ki je v razpravi **Kaj je literatura?** dopustil milostno izjemo za pesnike, kakor so moški od nekdaj usmiljeni do žensk in imperialisti do domorodcev. Podmene so jasne: 1) »Umetniki so bližji naravi kot misleci; bolj instinktivni so, in bolj čustveni; pravzaprav so veliki otroci.« 2) »Umetniki ljubijo pisane barve; umetniki imajo naravni posluš za ritem; umetniki so neulovljivi.« 3) »Ne razumite nas nápak. Umetnike imamo čisto radi... tam, kamor sodijo, torej v živalskih vrtovih, vsekakor pa zunaj Republike ali vsaj zunaj tistih položajev, ki jih imamo v zakupu.« (Priznati je sicer treba, da se pesniki dandanes najdejo tudi na privilegiiranih položajih. Vendar se morajo vse češče vtihotapiti skozi vhod za živali, ta pa je na naših univerzah oddelek kreativnega pisanja.)

Formalizem s svojimi sanjarijami o dokončni merljivosti je lepa aroganca, fantazija materializma. Ko ugotovimo, kaj se da meriti in

se lotimo tega opravila, moramo pristati na domnevo, da je stil nekaj takega kot prstni odtis, ki kvantificira značilno fonemsko enoto . . . ali karkoli že. Vendar je zelo verjetno, da ne bomo ostali pri tem, temveč bomo iskali še druge intuitivne kvalitete, recimo stopnje intenzivnosti, ki jih ni mogoče meriti objektivno. Tedaj bodo tisti brez občutka izjavili, da obstaja samo tisto, kar je merljivo — kar nam izpričuje, da so ljudje brez občutka pogosto tudi brez prave pameti.

Nekoč sem prisostvoval nekemu Jakobsonovemu tečaju, za kar sem zelo hvaležen; stari formalist je predaval o primerjalni prozodiji, zelo pametno in zavzeto in načitano, z natančnimi primeri iz urduja in petdesetih drugih jezikov je na zgledih dokazoval množino glasovnih poudarkov. Potovanje je bilo čudovito, samo cilj je nekoliko zmanjšal njegov čar. Zaključno predavanje, h kateremu so bila usmerjena vsa nekaj tednov trajajoča razglabljanja, ni bila nič drugega kot demonstracija, kako z objektivnim in netradicionalnim pristopom secirati (in seciranje je bilo fino, izpeljano pa tako, kot to počne človek pri šestnajstih letih) »Krokarja« Edgarja A. Poa.

14. Produkt industrije kreativnega pisanja je glasilo piscev, ki se posveča objavam, štipendijam in službam — pa ničemur resnemu. Leta 1941 so pesniki pri svojih srečanjih govorili o tem, koliko dobijo za vrstico, zdaj pa si izmenjujejo informacije o štipendijah; pri tem ni nobenih razlik in nasprotij med levičarji in desničarji; režimski je tisti, ki prejema štipendijo Nacionalnega izobraževalnega združenja (N. E. A.); kdor ni etabliran, razglašča isto štipendijo za zaroto. . . . Kot republikanci in demokrati: vsi pripadajo isti, kapitalistični stranki.

Združenje pesnikov in pisateljev izdaja **Codo** in v njej gostobesedne čenče o samozalozbah ter sezname tečajev in nagrajencev. Bolj kot na poslovni časnik spominja na ljubiteljsko glasilo, neskončno klepetavo in grozljivo trivialno. Ista firma izdaja tudi telefonski imenik, **Vodič med ameriški pesniki**, »z imeni in naslovi 1500 pesnikov . . .« Ista organizacija ponuja majice in vrečke za knjige s svojim emblemom: Pesniki in pisatelji.

Združenje tečajev za pisanje (Associated Writing Programs) izdaja **A. W. P. Newsletter**, ki v vsaki številki prinese po en članek — pogosto govor s katerega od srečanj Združenja — in kopico koristnih poslovnih nasvetov: decembrska številka iz leta 1982 vsebuje med drugim napotek o tem, kako »čim bolj napisati pismeno prošnjo«, seznam revij, ki bi bile pripravljene kaj objaviti (»Uredniki izjavljajo, da jih zanimajo ,nezapleteni, vendar ne neumetniški izdelki'«), seznam štipendij in nagrad (»COSMEP je podelil letno KNJIŽNO NAGRADO HARRYJA SMITHA temu in temu . . .«) in notice o natečajih in srečanjih Združenja . . .

V resnici seveda ta glasila ustvarjajo samo vtis; kajti delo in štipendije poberejo le najbolj sloveči. Sloves pa je, kot vemo, aritmetičen: dobimo ga tako, da število izdanih izvodov pomnožimo s presti-

žem izdajatelj. Tisti, ki zaposlujejo in podeljujejo, ne presoja po kakovosti — to je vendar tako subjektivno! — vsakdo pa zna množiti število izvodov s prestižnim faktorjem in tako priti do **produkta**. Sloves prinaša tudi bralce. Ali smo še lahko pošteni, ko se tega zavemo? Ponudijo mi, da bi napisal spremno besedo k zbirki mladega pesnika; založnik bo plačal odstotke od prodaje; doslej sploh nisem vedel, da kaj takega obstaja... Celotni teksti na zavihkih so roba. V zameno za to je mogoče dobiti ocene in objave; daj-dam predstavitev na ovitku so le najbolj očitna oblika menjave...

15. Vzdihi.

Če se zdi brezupno, je treba le v popolni tišini dvigniti pogled k zvezdam... in to v **resnici** pomaga, da se spomnimo, da niso pesniki zvezde, marveč pesmi. Zelo tudi pomaga, če se spomnimo, da se ljudje lahko zberejo in postanejo boljši, če mislijo. In treba se je tudi **naprej** truditi za zbranost — če hočemo slediti resnični ambiciji poezije. Če smo nepristranski, moramo ugotoviti, da je bila plemenitost minulega tedna zgolj prikrita pokvarjenost in podobno. Človek ni nikdar prost in čist; nenehno mora garati, da vztraja in se pobira...

Yeats je ena od zvezd na nebu in ko prebiramo njegova pisma, vidimo, da je bil v mladosti neverjeten stremuh — saj je nadlegoval za ocene Oscarja Wilda in se prilizoval Katherinei Tynan, ki sta bila starejša in že bolj uveljavljena na keltskem prizorišču. V Staroangleškem besednjaku sledi definiciji, po kateri je ambicija »vneta želja po časti«, tista, ki pravi, da je to »osebno potegovanje za čast«. Ko je Yeats zapisal: »Za podobo stremim, ne za knjigo«, je priznal, da mu je šlo v mladosti resnično za knjigo. Nihče med nami, ki prosjači okrog Doubledaya ali Pittsburgha, še ni moledoval z večjo vnemo.

In Whitman si je sam pisal ocene in Roethke je navijal za lastno hvalo kot mešetar na semnju in Frost je laskal Untermeyerju odspred in odzad... (Pustimo torej staro pojmovanje, da je samohvala znamenje slabe poezije. Entrepreneurji so večinoma res slabi pesniki — vendar pa to tako ali tako velja za večino pesnikov nasploh.) Samohvala je še vedno stranski proizvod poezije in ambicije. Možno je, da odraža pohlep, ki izrine veliko ambicijo — tisti pohlep, ki gleda na resnično življenje samo kot na skupek pesmi; »iz njega sem črpal pesem.« Lahko pa kaže le banalno plat človeka, ki sicer ustvarja veliko umetnost. Kakorkoli že, časa ne smemo zapravljati zato, da se ubadamo s slabimi značajmi drugih ljudi, marveč s svojim lastnim.

Saj konec koncev ne razglabljam o ničemer drugem kot o čisto preprosti zadevi: kako naj pravzaprav živimo? Na misel mi je prišel človek, ki ga nadvse občudujem, angleški kipar Henry Moore, ki mu je zdaj štiriinosemdeset let, takrat, ko sem zadnjič govoril z njim, pa jih je imel osemdeset. »Ali bi mi lahko zdaj, pri osemdesetih,« sem ga vprašal, »zaupali skrivnost življenja?« Moore, ki je bil zgovoren in zaupljiv Yorkshirec, mi ni odrekel odgovora. Povedal mi je:

»Največja sreča v življenju — za **kogarkoli** — je, imeti nekaj, kar ti pomeni **vse** ... početi tisto, kar rad počneš, in spoznati, da so te ljudje za to pripravljeni plačati ... **če** je nedosegljivo! Kajti ni dobro imeti cilja, ki je dosegljiv! To je veličastno: imaš ideal, cilj, in tega cilja ni mogoče doseči ...«

16. Ni ga samospraševanja, s katerim bi se lahko zatrdno prepričali, da delamo z ustrežno ambicijo. Očitno pomaga, če je človek previden; da revidira, si vzame čas, zna odložiti pesem; da hoče dobiti distanco in upa na nepristransko presojo. Vemo, da pesem, če naj izpolni ambiciozne cilje, ne sme izražati zgolj osebnih občutkov ali mnenj — kot McPoem, ki je plod trenutka. S svojim jezikom mora ustvariti nov umetniški predmet. Truditi se moramo, da ne zaidemo s poti; ne smemo pisati za objavo in veljavo. Večkratno preverjanje je edina dovolj splošna metoda, ki jo je mogoče priporočiti ... Seveda tudi večkratno preverjanje ni popolnoma zanesljivo; lahko nas zavede. In tudi ure, ki jih prebijemo pri delu, ne morejo biti spričevalo ambicije ali resnosti. Čeprav se Henry Moore posmehuje umetnikom, ki delajo le po uro ali dve na dan, priznava, da lahko kipar konec koncev leta in leta kleše po šestnajst ur na dan — tenk-tenk-tenk po kamnu — pa vseeno ostaja lenuh. Svoje pesmi lahko revidiramo petstokrat; lahko jih za deset let zapremo v njihove sobe — in ostanemo skromni v svojih prizadevanjih. Po drugi strani pa mora vsakdo, ki le bežno preleti biografijo ali literarno zgodovino, priznati: nekatere velike pesmi so se porodile brez posebnega truda.

Sicer pa pri tem pisanju mešam poezijo in pesnike. Ambicija ni lastnost pesmi, marveč pesnika. Neuspeh in dosežek sta stvar pesnika in če naš cilj ostaja nedosegljiv, se mora neuspeh ponavljati. Če človek sledi nedosegljivemu osemdeset let, tako kot Henry Moore, je to najbrž znamenje določenega temperamenta ... Če ni delovne metode, na katero se lahko opremo, morda lahko vsaj spodbujamo v sebi temperament, ki se ne da zlahka zadovoljiti. Včasih, kadar zdvomimo nad lastnim delom, morda opazimo, da očitno tudi velike pesmi, ti viri in merila, niso čisto neoporečne: »Oda slavčku« je nekam kratke sape, »Iz zibeli« preomledna, »Plahi gospe« preveč fina, »Med šolarji« gostobesedna ...

Morda je ambicija ravno prav nedosegljiva, kadar pridemo do spoznanja: **nobena pesem nima tiste veličine, ki jo terjamo od poezije.**

Prevedel Zdravko Duša

Branko Gradišnik

Moje učne knjige

Kot notranje negotov človek sem se od nekdanj rad gostil s sadovi tujih spoznanj. Odkar pišem, sem tako preučil ali vsaj prebral gotovo več kot sto »priročnikov kreativnega pisanja«. Nedvomno je, da je mogoče skoraj v vsakem najti kak koristen napotek, posebno kar se tiče »tehnologije« pisanja. A v temle sestavku se bom omejil zgolj na tiste med njimi, ki so me bile zmožne pripeljati do novih spoznanj in samospoznanj, me voditi skozi serijo uvidov o sebi in svoji pisateljski biti in, skratka, bistveno vplivati na moje pisanje in mišljenje — in življenje. Takšnih knjig je bore malo, vendar bodo tistim pišočim, ki pišejo objavljivo prozo in ki torej ne bi smeli imeti posebnih težav z ubeseditvijo, koristile bolj kot kakršnikoli tečaji kreativnega pisanja in kakršnekoli priročne knjižnice. Vsem tistim, ki so se voljni spopolnjevati kot ljudje in ustvarjalci (to dvojje je neočljivo povezano), od srca priporočam, da si knjige priskrbijo ali vsaj sposodijo (prosim, ne od mene).

Tule je torej seznam:

1. BOOTH, Wayne C.: **The Rhetoric of Fiction**, University of Chicago Press.

Knjiga je izšla v (dobrem) srbskem prevodu (Vejn But: Retorika proze, preveo Branko Vučićević, Nolit Beograd 1976) in je bila dolgo naprodaj po smešni ceni 200 din. Po mojem bi se v kateri izmed ljubljanskih knjigarn še vedno dobila celo po tej ceni. Mislim tudi, da je že doživela ponatis.

Kakor o drugih knjigah, tudi o vsebini te ne bom govoril, saj se bo resnim pretendentom odprla sama; rečem naj le, da so se mi šele ob njej kolikor toliko uredili pojmi o retoriki kot umetnosti komunikacije z bralcem.

Wayne C. Booth je objavil tudi zanimivi knjigi **The Rhetoric of Irony** (1975) in pa **Now Don't Try to Reason with Me** (1970).

2. GARDNER, John: **The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers**, Vintage Books 1985.

Tragično preminuli romanopisec in učitelj kreativnega pisanja Gardner mi je s to knjigo odprl oči: potem ko sem jo prebral, nisem

napisal niti vrstice več, ki mi je ne bi narekovala avtonomna ustvarjalna potreba. (Tako kar poldrugo leto nisem napisal sploh nič.)

Knjiga je na posodo v Ameriškem kulturnem centru (Cankarjeva 11, Ljubljana), odlomek pa je izšel tudi v Problemih 3/1986 v prevodu Andreja Blatnika.

Enako težo in pomen ima tudi Gardnerjeva knjiga

3. **On Becoming a Novelist**, ki pa je še bolj osredotočena na vprašanje, katere človeške kvalitete mora imeti ustvarjalec (poleg ustvarjalnosti, ki se tu razume sama po sebi) za to, da je sploh lahko mediator med življenjem in bralcem. (V mojem prevodu utegne knjiga iziti že naslednje leto pri ZKOS.)

Gardnerjeva knjiga **On Moral Fiction** (1976?) je manj posrečena, ker je rahlo obarvana z nestrpnostjo do literature, ki ne »afirmira življenja«.

4. STORR, Anthony: **The Dynamics of Creation**, Pelican Books 1986.

Storr je psihiater, čigar specialnost je raziskava vzgibov kreativnosti, in njegova knjiga lahko bralca/avtorja popelje k uvidu o vzrokih in povodih, ki ga ženejo k pisanju.

5. VALE, Eugene: **The Technique of Screen and Television Writing**, Simon & Schuster, Touchstone 1986.

Gre za razširjeno in dopolnjeno izdajo klasičnega scenarističnega priročnika iz zlate hollywoodske dobe. Knjiga ne odgovarja samo na vsa tehnična vprašanja, ampak izkazuje veliko mero zdrave pameti, ko vsa svoja odkritja niza iz temeljne resnice, da **film oživlja zgolj gledalec**. Priročnik bo dragocen tudi pisateljem, ki se ne nameravajo ukvarjati s scenaristiko.

Tako, to je moja »velika peterica«. Najbrž bi bilo odveč pripominjati, da so knjige opremljene z bogatimi indeksi, ki bodo ne-nasitnega učenca vodili k naslednjim naslovom.

Za konec še dobronamerna opomba: samo branje najbrž ne bo zadoščalo. Knjige bo treba intelektualno prežvečiti, tako da bodo ostale v drobovju, predvsem pa **emocionalno pripoznati za svoje**. In celo tedaj bo marsikdo spoznal, da mu »veda« o pisanju blokira ustvarjalnost. Tako kot pri vseh spretnostih in veščinah bo tudi tu potrebno toliko vaje (torej prakse), da bo uporaba spoznanj postala povsem avtomatizirana in se bojo možgani lahko osredotočili na ustvarjanje brez distrakcij, kakršne nujno povzročata volonterstvo.

S to številko, torej z besedilom proti šoli kreativnega pisanja in s seznamom literature za dopolnilno izobraževanje, ki ga je pripravil Branko Gradišnik, magister kreativnega pisanja z univerze v Lancastru, prenehujemo z objavljanjem posebne rubrike na to temo. Razlogov

za to je več, od pomanjkanja prostora naprej, najbolj razumen pa se zdi ta, da se teorija in praksa šole kreativnega pisanja seli v druge ustanove, naprimer v okviru literarne dejavnosti Zveze kulturnih organizacij Slovenije. Pisec teh vrstic se nagiba k mnenju, da je s šolo kreativnega pisanja podobno kot s psihoanalitsko prakso (če ne temelji na represivnem ceniku, ni uspešna), torej da lahko resnično funkcionira le, če je institucionalizirana; na potezi je torej Univerza. (ab)

naslednje leto pri NKOS)

... (Gardnerjev knjigo O Morel Fictio (1987) je tudi poznan)

kor je tako opravila razpravo in literarno delo na naslednjem

STONE, Anthony: The Dynamics of Fiction, Faber Books 1988

1988) tako mod se učil, da je v A. Gardner - Fictionalists -

Šola je pomenila, da je specialna in razpisna vloga kreativ-

nost in njegova knjiga tako prava avtorja k vlogi v vlogi

knj in povodih, ki so temelj k pisanju

... (V. VALLE, Eugene: The Technique of Screen and Television Writing, Simon & Schuster, Touchstone, 1988)

... (Gardner, Anthony in Gardner, Anthony: Fictionalists, Simon & Schuster, 1988)

priloga je bila delovna knjižnica, ki je bila delovna knjižnica

van tega, kar je bilo, kar je bilo, kar je bilo, kar je bilo, kar je bilo

ko sta svoja obrtja niza iz temeljne knjige, da je bilo obrtja, kar je bilo

gledele. Priloga je bila delovna knjižnica, ki je bila delovna knjižnica

vajo izvajati s knjigo

Tako to je moja velika petica - Najdi bi bilo, kar je bilo, kar je bilo

poznati da so bili avtorji, ki so bili avtorji, ki so bili avtorji, ki so bili avtorji

... (Gardner, Anthony: Fictionalists, Simon & Schuster, 1988)

... (Gardner, Anthony: Fictionalists, Simon & Schuster, 1988)

... (Gardner, Anthony: Fictionalists, Simon & Schuster, 1988)

FRONT-LINE

Marko Uršič

Romanje za Animo

(Cankarjeva založba, 1988)

Uršič je s svojim prvcem, knjigo filozofskih esejev Enivetok, nakazal domet in širino svojega mišljenja, pričakovanja pa je izpolnil tudi v Matricah logosa, zbirki logičnih razprav. Poleg filozofije pa piše, kot mnogi drugi filozofi v času, ko se pisatelji ukvarjajo predvsem s politiko, pa ne zato, tudi prozo. Romanje za Animo je njegov drugi roman. Če ga beremo kot veliko prozno zvrst, torej kot literarno delo, ne da bi upoštevali vdor kar najrazličnejših neliterarnih in polliterarnih zvrsti v prozo, lahko hitro najdemo vse polno ugovorov proti njegovi kvaliteti. Na nekaterih mestih imamo občutek, da je pisec ob praznjenju predalov sklenil, da bo vključil svoje krajše zapiske in domislice v večjo celoto, to početje pa opravičil z dnevniško naravo zapiskov, ki postavlja pristnost pred kvaliteto. Okvirna zgodba, ki povezuje posamezne zapise, je kljub svoji trivialnosti in avtorjevim/pripovedovalčevim intervencijam v besedilo, ki naj bi pritegnile bralca, nezanimiva, manjka ji pripovedno mojstrstvo, potrebno za vzbujanje napetosti, predpogoj slastnega čtiva in hlastnega branja. Metafikcijski del, pripovedovalčeva avtorefleksija, opisovanje zapisovalskega postopka, spraševanje o namenu pisanja in sprejemu pri bralcih, ne dosega izdelkov tega žanra iz računalnikov nekaterih slovenskih literatov. Bolj učinkovit je avtorjev prikaz avtorja kot urednika najdenega potopisa-dnevnika, ki naj bi ga napisal anonimni pripovedovalec. S tem okrepi okvir pripovedi in pridobi predgovor in zaključek, z razlikovanjem med avtorjem in pripovedovalcem poveča število interpretacij in povečuje dvoumnost besedila, kar je značilen postopek reprezentativnih del sodobne proze. Uršiču se ni posrečilo pokazati enosti tistega, kar je sicer razločeno na eros in agape. Razlog je predvsem ta, da je roman A(no)nimusa o romanju za Animo, erotični in meseni del, postavljen v sodobni razcepljeni Jeruzalem s svetimi kraji in svetnimi teroristi, precej slabši od **de anima**, zapiskov s poti, **psychomachie** v obliki notranjega potopisa. Uršič je poleg Flisarja eden redkih slovenskih piscev, ki ta žanr obvladajo.

Ko se lokomotive, ki poganjajo vlak zgodovine, ustavijo, pa naj so pokvarjene ali pa zmanjka proge, je treba nadaljevati negotovo potovanje peš in individualno. Poti pa se pogosto, kot v dobro shojenem gozdu, med sabo prepletajo in križajo, vsaka z vsako, ali pa se nenadoma izgubijo med drevjem, zato je prodiranje težko. Blodnjo olajšajo stari potopisi in zemljevidi, ki so še vedno uporabni, **saj kar je bilo, bo zopet; kar se je zgodilo, se bo ponovno zgodilo.** Težava s starimi potopisi pa je njihova različnost; eni opisujejo predvsem pot, drugi predvsem cilj potovanja; prvi usmerja popotnika po vrhovih gora, drugi po vrtačah in globelih. Poleg tega so pogosto napisani v težko razumljivem jeziku, razžrti od časa, največkrat pa netočno prepisani, saj je prepisovalec tu stavek izpustil in ga tam dodal, opis prilagodil domači pokrajini, še pogosteje pa izpustil pojasnila o tem, kje se poti stikajo in kje razhajajo, saj je priznal le eno samo pravo pot. Uršič je v svojih zapiskih s poti upošteval kar najbolj različne potopise in pokazal zavidljivo kartografsko spretnost.

Uršičevo vpletanje citatov v pripoved je seveda eklektično. Ta eklekticizem pa lahko imenujemo esencialistični (Leenhardt), saj je citat največkrat uporabljen kot navezava na citirano besedilo, v tem primeru na osnovno besedilo ene od velikih svetovnih religij. Citat pojasnjuje roman-dnevnik s citiranim besedilom, hkrati pa reinterpretira citirano besedilo. Uporaba predhodnega besedila je upravičena, saj se avtor skozi njega približuje temelju, resnici preteklosti, s tem pa tudi preteklosti kot nečemu, kar še traja, to pa ga oddaljuje od nostalgичnega odnosa do preteklega, ki je značilen za komercialne izdelke sodobne literarne produkcije. Nostalgije Romanju ne moremo očitati, res pa je, da je uporaba citata včasih ohlapna, odnosa med besediloma ni, citat je nasilno vključen v pripoved in takrat deluje kot ubit in neučinkovit material, kot neprimerna opeka v sicer homogenem zidu.

Najmočnejši del Uršičevega besedila so gotovo travestije, aluzije in privzemanje iz zgodovine poznanih form, ki jih avtor spretno pači, evocira in izrablja. Apokrif apokrifnih evangelijev, posnetek Akvinčeve razprave o rajskih vrtovih, ljubezenske pesmi v stilu Visoke pesmi, pesmi pesmi, ter svadba v nevestini kamri, v »**najsve-tejšem, ki je kakor troblja, kakor stožčast vrtinec**«, pa tudi vložene zgodbe, npr. o melekih in Abdulu ter o razlagalcu, so očarljivo napisani in predstavljajo vrhove knjige. Slabša je navezava na križev pot, ki ga opravi pripovedovalec kot turist, qumranska nogometna tekma pa je neposrečena parodija in se avtorju izmuzne.

Za razumevanje Uršičevega dela je pomembno ugotoviti, kakšen je njegov odnos do besedil, ki jih posnema, pači ali izrablja, oziroma do tradicije, iz katere črpa. Takšno razumevanje pa bi prispevalo pri ugotovitvi njegovega morebitnega odmika od predhodnih del v

sodobni slovenski literaturi, ki so poudarjeno citatna. Citacija je pri Uršiču lahko posledica spoznanja konca literature, ki razen o svoji (ne)zmožnosti nima več o čem pisati, in zato prevzema in sprevrča že obstoječe žanre. Zaradi vse bolj nejasne realnosti umetnost tako nastaja iz umetnosti, njena edina možnost je intertekstualnost, nostalglično prepisovanje in posnemanje besedil iz časov, ko je bila literatura še mogoča, ali pa simulacija teoloških razglabljanj in iskaljstva resnice v času njene splošno priznane odsotnosti. Seveda pa bi moral biti agnostični pisec takšne literature bolj igriv in boljši stilist, da bi lahko opravičil preigravanje starih štiklcev. Druga možnost je ta, da avtor išče **animo**, torej **nevidnega človeka**, ki je tudi pred in po, **zakaj vsa bitja so nevidna pred rojstvom in po smrti so zopet nevidna**, ki si nadeva mnoge maske, ne da bi se skrival za njimi, pač pa da bi se videlo, da je nekaj za njimi. Poznavanje mnogih mask olajša uvid njegove (nevidne) podobe in obvaruje zmoten, da bi imeli masko za podobo samo. Različica te druge možnosti je ta, da je odkril nevidnega človeka in mu nadeva maske, da bi nam ga pokazal, da je njegovo pisanje ezoterično.

Sam Uršič dela aluzije na Kafka in njegovo znamenito zgodbo *Pred vrati* postave, v kateri se iskalec postave ustraši vratarjev, ki da so strašni, in vse do smrti zaman sedi pred vrati in čaka, da bo poklican. Podobno se zgodi pripovedovalcu Romanja, ko čakajoč na smrt ugleda bleščeče bitje, pa si ne upa za njim. To isto bitje (pogosto v novejši filmski produkciji od Kokona do Kril nad Berlinom in Pešiča) se mu prikaže tudi na samem koncu, kjer pa ne vzemo za pripovedovalčevo odločitev, ter ponovno na začetku, v vloženi zgodbi o iskanju rajskih vrtov, ki jih glavni junak prepozna v vrtovih svoje palače. Eno zadnjih poglavij ima naslov, prevedljiv z »druga stran«, »onstran«. Ali obstaja onstran, post, metastran, ali gre enostavno za fikcijo? Ali je mogoče prenesti poglede ostalih, strašnejših čuvajev postave, in če je, ali je njihovo število končno in se res da uzreti tisto, **kar sedaj vidimo kakor v uganki, iz obličja v obličje**, in ali je za vsemi vrati sploh postava? Uršič se uspe izogniti odgovoru z ločitvijo pripovedovalca in urednika, s tem pa prenese na bralca spraševanje o predmetu, zakaj o stvareh, o katerih ne moremo govoriti, se moramo spraševati vedno znova, na čim bolj različne načine; pa čeprav so postavljena vprašanja le plod strahu pred nepomembnostjo posameznika, nesmiselom življenja in njegovo končnostjo, fikcija za zabavo, ali pa zgolj napačno zastavljeni pojmi, v katere smo ujeti in se lovimo znova in znova. Uršičeva zasluga je nedvomno ta, da ponovno zastavi bralcu vprašanja o vratih postave; če obstaja drugačna možnost, kot je Kafkova, potem razprava o preseganju moderne/modernizma vsaj pri nekaterih ni zgolj trendovsko, Zeitgeistovsko mlatenje praznih starih in modernih.

Matej Bogataj

Revija LITERATURA-Problemi razpisuje natečaj za MAJHEN ESEJ.

Pogoji natečaja so naslednji:

1.

Esej mora biti tematsko vezan na dogajanje v slovenski književnosti zadnjih petih let (1983—1988), na knjige, avtorje ali literarne pojave, ki se umeščajo v ta čas.

2.

Obseg eseja ne sme presegati 8 tipkanih strani (240 vrstic).

3.

Na natečaju lahko z neomejenim številom prespevkov sodeluje vsakdo razen članov žirije, ki jo določi uredništvo LITERATURE.

4.

Sodelujoči naj pošljejo svoja besedila v treh izvodih na naslov LITERATURA-Problemi, Gosposka 10, 61000 Ljubljana, do 15. novembra 1988. Besedila naj bodo podpisana z imenom in priimkom, priložen naj bo naslov.

5.

Nagradni fond obsega 1.000.000.— din, ki jih bo žirija po svoji presoji razdelila med največ tri eseje. Žirija si pridržuje pravico, da s celotno vsoto po potrebi nagradi en sam esej.

6.

Nagradni eseji bodo objavljeni v prvi številki LITERATURE leta 1989.

