

Sodobnost

2

Letnik 72
februar 2008

Uvodnik

Igor Bratož: Multi-dia 163

Mnenja, izkušnje, vizije

John Clark: Ali nas varietejski filozof vleče za nos? 168

Pogovori s sodobniki

Mitja Čander s Tarasom Kermaunerjem 174

Gregor Strniša, 2

Miklavž Komelj: Zaprto veselje 196

Andrej Božič: Zastrta razprtost sveta 214

Vid Snoj: Moderna mitopoeza Boža Voduška in Gregorja Strniše 225

Sodobna slovenska poezija

Uroš Zupan: Svet kot volja in predstava 236

Radivoj Pahor: Poskus vrnitve 244

Sodobna slovenska proza

Saša Vuga: Britev, 1 256

Likovni forum

Sergej Kapus: Odprto delo 275

Kritika – knjige

Milan Jesih: Tako rekoč (Lucija Stepančič)	285
Tomaž Šalamun: Sinji stolp (Meta Kušar)	289
Feri Lainšček: Nedotakljivi (Milan Vincetič)	295
Vinko Möderndorfer: Razhajanja (Gaja Pöschl)	298
Andrej Predin: Na zeleno vejo (Jelka Ciglencečki)	301

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Vrnitev Magellija	304
Jaša Drnovšek: (Ne)napetosti	312

Igor Bratož

Multi-dia

Morda se utegne tole pisanje o preprostih razmišljanjih o preprostih zadevščinah komu zdeti malce preveč enostavno, banalno, morda celo paranoično, a to je tveganje, ki ga pač moram upoštevati, "vzeti v obzir". Kljub časom, v katerih ta hip kraljuje "naša", "pomladna", "zmagovita" opcija, o katere dejanjih je bolje biti prepričan kot pa malce ali na veliko dvomiti, kot se pač spodobi pri vsaki oblasti, najsibo videti še tako klena, poštena, načelna in kar je še takih ponos vzbujajočih pridevkov, me je neizogibno, čeprav nehote prijelo, da bi kmalu po prvem januarju naredil temeljito domačo nalogo in se vprašal, kaj mi pomeni medkulturni dialog. Oprostijo, ampak! Če se komu zdi rahlo neumestno premišljati o teh zadevah, si za obrambo jemljem nič drugega kot imenitni medijski stampedo, ki sem mu bil priča prve dni novega leta; zdelo se je namreč, da brez multija - kultija (ja, vem, spakedranka je, vsaj v mojem spominu, iz sedemdesetih, zdaj torej več kot rahlo zaprašena) ne more noben medij, ne lokalni ne nacionalni, veliki so se pa sploh trudili, da bralcem ali poslušalcem ne bi odškrunili tako rekoč niti ene izmed besedic, ki so jih občinstvu natrosili gospod evropski komisar za izobraževanje, usposabljanje, kulturo in mladino Figel, gospod kulturminister Simoniti in gospod evrokomisar Potočnik ob slovesni inavguraciji, ups, celo "otvoritvi" silnega evropskega leta medkulturnega dialoga.

Tale je načeloma precej močna, da je treba nekakšno leto takole malce otvarjati, lahko bi rekli v-tvariti, saj veste, malce demiurgovsko početje, ki pa ga zdajšnjim očakom evropske stvari nikakor ne gre odrekati, tako očitno veselje imajo z njim, kar žarčijo ga, veseli so kot otroci pred svojim zaukazanim milijonskim občinstvom in se stvar preprosto grejo pod številnimi žarometi evromedijev. Ta "stvar" je seveda popolnoma frivolna, birokratska v svojem bistvu in z njo imajo lahko veselje pač samo birokrati, življenje običajnih smrtnikov – tudi umetnikov – nima s

tem nikakršne povezave, od seans tam v neki novi stekleni birokratski kletki na Brdu ni pričakovati konkretnih nacionalnih kulturnih koristi, izmuzljivih formulacij se lahko veselijo le sorodne duše, bratje v splet-karjenju in birokratski umetnosti prikazovanja rezultatov, neumetniki skratka. Pa to morda niti ni tako zanimivo, bolj je intrigantno rentgenizirati način, kako se gospodarji, ki se vedejo kot landlordi *Evropine*, trudijo prikazati svoje početje kot silno velepomembno, tako rekoč evropska kultura utegne biti na kocki, če se njihova besedičenja in namere ne pretijo čim prej uresničiti in tlakovati trdne, vragov proste poti evropske kulture v novo svetlo prihodnost. Kaj naj bi si drugega mislil ob vzhičenih cvetličnih, ki smo jih morali poslušati ob začetku koledarskega leta, ko so evropski aparatčiki na dolgo in široko tvezli o tem, da “mladi Evropejci potrebujejo medkulturne veščine že od zgodnjega otroštva dalje, da se lahko ob njihovi pomoči prilagodijo spreminjajočemu se svetu. Ob pomoči teh veščin bodo znali izkoristiti prednosti evropske kulturne različnosti – in *ta* je naše resnično bogastvo.” Kaj je tu bogastvo, kaj različnost, kaj so prednosti, kaj spreminjajoči se svet? Ne vem, lahko pa poskušam premisliti nekaj temeljnih konceptov, vse seveda z upanjem, da mi bo potem kaj bolj jasno, zakaj naj bi bil medkulturni dialog, kakor si ga pač predstavljajo izza stekel bruseljskih palač birokracije, prioriteta evropskega razvoja oziroma življenja, kot nam ga poskušajo tlakovati v tem ali onem mandatu določeni kruhoborci ali časti željni in vajeni uradniki.

Med prvimi vprašanji je kajpak problem komisarjeve definicije lastnosti družbe, ki jo poskuša s svojim aparatom regulirati v času svojega mandata. Gospod Figel skoraj v istem dahu, ko razlaga, da želijo (domnevam, da oni, no, Oni, Evropci, večinsko pleme Evropske zveze) preseči večkulturne družbe in uvesti model medkulturne družbe, “v kateri kulture pluralno sodelujejo ob pomoči dialoga in porazdelitve odgovornosti”, pojasnjuje, da so v raziskavi v analizo vzeli en teden v življenju ljudi, ki živijo v sedemindvajsetih državah članicah Evropske unije. Dve tretjini vprašanih sta izjavili, da sta bili v tem kratkem obdobju v stiku z vsaj eno osebo drugačne vere, etničnosti ali nacionalnosti. Je morda naključje, da se je komisarju pri opisu “stikov” evroosebkov z drugimi drugačna vera zapisala na prvem mestu? Ne, to ni naključje, veliko je indicev, da gre v ozadju mnogih evropskih političnih lobiranj v zadnjih letih predvsem za komaj verjeten strah, zdaj morda še razmeroma obvladljiv, čeprav pogosto nereflektiran, “prvinski” babbav, tak navaden, zgodovinsko pa z lahkoto dokazljiv prastrah, da bo vsega konec, ko bodo *skyline* glavnih prestolnic držav članic Evropske zveze poleg statusnih nebotičnikov bistveno določali lični, sloki – minareti. Ja, evropski strah vzbuja islam. Odgovor na

vprašanje o mogočem načinu vstopa daljne Turčije v združbo evropskih privilegiranih držav pa marsikaj razkrije ravno o kondiciji in dometu zdajšnjega medkulturnega dialoga, kakor ga gojijo v zgodovinsko na tisoče načinov obremenjenem evropskem vrtičku sedemindvajseterice. No, pravzaprav so za famozna “razvoj” in “vizijo” odgovorni precej redki *policy makers*, so pa le-ti zmožni z loreleijevsko dikcijo svojega učenja učinkovito in hitro očarati smetano evropskega političnega plemena. Po tej plati velikih težav ni pričakovati, nenaklonjenost obsežnejšim političnim reformam se zdi v sodobni evropski družbi oziroma v njenih političnih vrhovih tako rekoč dedna, vsekakor pa izstop iz nenapisanih pravil igre politikov po navadi ne nagradi z novim mandatom. Starajoče se evropsko volilno telo sprememb ne mara, še posebno pa je alergično na njemu manj prijetne plati globalizacije in se raje oklepa udobnih stereotipov. Pač, dežele, v katerih je celo ukrivljenost banan in kumaric določena s posebno direktivo, si presenečenj ne smejo dovoliti. Brambovska, po navadi islamofobna politika toliko manj. In zato o pravi identiteti Evrope zmeraj slišimo podobne si razlage, od tega, da so kulture in jeziki njeno bogastvo, do tega, da je pravo zdravilo za težave s tujci integracija, no, posebej interpretirana integracija. Taka, institucionalna oblika dojemanja kulturnih razlik in socialne kohezije v vse bolj večkulturni Evropi ima svoje zanimive korenine, brez dvoma pa tudi posledice za delovanje strojčka, ki mu vsi pravijo demokracija in ga oljijo intervencije dobro plačanega bataljona malce distanciranih tehnokratov, birokratov in diplomatov. Težave so seveda politične, saj je javnosti težko razlagati koncepte multikulturalnosti in hkrati to multikulturalnost zanikati z evropeizacijskim ritualom, ki v resnici slavi sekularnost. Ali pa tudi ne, evropska desničarska politika, kakor se ji je javno zareklo ob različnih “ aferah ” v zadnjih nekaj letih, nikakor ni izmuzljiva, tuje ji je vsakršno relativiziranje in zmeraj ji je jasno, kaj bi bilo treba storiti, da bi se evropska identiteta ohranila: ideja večkulturnosti je strup, nadležno pršilo, ki grozi, da bo zameglilo bistvo domačijskega evropskega prepričanja, treba je gledati drugače in obvarovati substanco pred različnimi oblikami neevropskega kulturnega imperializma. Saj veste, ljubljanski panorami, posejani s hribčki s cerkvicami in – kmalu – vse več štrlinami v obliki takih ali drugačnih stolpnic, bi en minaret nepopravljivo zaval, brezno bi se odprlo, nepopravljiva napaka bi bila tu, večna in nespremenljiva, samo še kesali bi se lahko in križali. Podobno je drugod z naglavnimi ruticami. Kategorije solidarnosti, odprtosti in podobnega tu ne štejejo; ko gre za ohranitev suverenosti, identitete, “pravosti”, tako imenovanih temeljnih vrednot, zaradi katerih bi – če lahko karikiram –

lahko ubijali, veljajo tudi v tem risu edinole jasne besede, izmikanja ne sme biti, ideologija mora ostati čista. Pa je v tem mogoče videti vsaj odblesk kolektivne evropske identitete ali pa je vse le specifična vaja v obrambnosti, v nacionalizmu? To je vprašanje. Ne nazadnje je na primer predsednik slovenske vlade pred kratkim ugotavljal, da podpisniki novinarske peticije drago nam Slovenijo blatijo nikjer drugje kot v "tujini". Hm, hm. Do evropske identitete, kulturne, politične, civilnodružbene, obrambne, kakršne koli, je očitno še dolga pot. Prav tako do dialoga. V teoriji, na papirju, je sicer vse lepo in prav, da bolj ne bi moglo biti, lani je Evropska komisija sprejela politično izjavo o vlogi kulture v globaliziranem svetu, ki je predlagala novo evropsko strategijo za kulturo, med njenimi tremi glavnimi cilji, ki naj bi orkestrirali delovanje evropskih institucij, držav članic in kulturni in umetniški sektor, pa je na prvem mestu "spodbujanje kulturne različnosti in medkulturnega dialoga". Zadeva sloni na splošni, prosto lebdeči ideji, da bi kulturni sklad v višini tridesetih milijonov evrov v obdobju od leta 2007 do leta 2013 (naslednik programa Kultura 2000) poskrbel za razširjanje in v nekaterih primerih tudi produkcijo kulturnih dobrin, evrobirokrate pa pomirja tudi sentenca, da je temeljna značilnost njihove nove politične države, izražene s tem predlogom, nič drugega kot uvedba "bolj strukturiranega sistema sodelovanja med državami članicami in evropskimi institucijami na področju kulture. Mehanizem temelji na žodprti metodi usklajevanja", ki je bila uspešno uporabljena pri vzpostavljanju sodelovanja med državami članicami in EU na področju izobraževanja in usposabljanja, mladine in socialne zaščite." In imajo upanje, da bo s kulturo oziroma kulturami vse v najlepšem redu in bo tudi dialog med kulturami stekel kar sam od sebe. Pa bo?

Evropa je v preteklosti ob soočenju s tujim na svojih tleh preizkusila dva modela – prvi recept je bil kajpak asimilacija, drugi multikulturalnost, a oba nista bila kaj prida uspešna, po mnenju nekaterih zato, ker sta poskušala spregledati povezave med kulturo in religijo, zdaj pa smo znova pred istim problemom – sprašujemo se lahko, kakšno soočenje z islamom sploh zmoremo, kako zagovarjati "naše" vrednote in kako pozabiti mnogokrat tudi krvavo preteklost. Kaj narediti z našo arogantnostjo, kaj z imenitno negovano ignoranco, sta obe odveč? Kako brez njiju? Ko je bila pred časom v vseh evropskih medijih postavljena na ogled in v premislek debata o posledicah danskega risarskega pristopa k prerokovi podobi in o posledicah tega dejanja za obe strani, je neki britanski komentator precej prostodušno dejal, da nam tako temeljna vrednota, kakor je svoboda govora, še ne daje pravice neodgovorno in brez premisleka o posledicah blebetati in risati, kar se nam zdi: Evropi ni

bilo treba nikdar preveč skrbeti za kontekst ali učinek svojega početja, saj je lep čas gospodovala večini znanega sveta, nikdar ji ni bilo treba preudarjati o prepričanjih teh ali onih kolonizirancev, ravno narobe, prav nonšalantno je vsakomur vsilila svoje vladarje, vero, rasno hierarhijo, politični sistem, pravno ureditev in celo navade in redki so bili, ki so se javno vprašali o vzrokih za tako licemerje. Ali – kot je lani navrgel nemški penovec Johano Strasser – kulturni pluralizem bo v resnici obrodil sad le, če bo postal dialoški pluralizem. Dvomim, da se bruseljski birokrati sprašujejo o tem, ko nam kot domačo nalogo vsiljujejo ravno medkulturni dialog. Je bil kje dokazano uspešen? Ne, evropska zgodovina je prepolna preganjanj, vojn, vseh vrst zločinov in zločinstva, prostora za silno samohvalo preprosto ni. Nas je medkulturni dialog, kolikor ga je kdaj bilo opaziti, sploh naučil izražati spoštovanje do drugih kultur, jezika, literature, slikarstva, stavbarstva? Ne. Vere? Še manj. Multikulturalnost je v tem smislu malce zaprašena ideologija, ki ji je rok trajanja že zdavnaj potekel, ker ni izumila nikakršnega učinkovitega modela komunikacije, od birokratov zaukazano leto medkulturnega dialoga pa nas lahko le opominja, da v njem lahko vidimo samo perfidno igro, droben retorični vložek v igri političnih interesov, katerih nameni nam niso znani. Morda nam bodo kdaj v prihodnosti, vsekakor pa prepozno.

John Clark

Ali nas varietejski filozof vleče za nos?

Slovenski filozof in družbeni kritik Slavoj Žižek je že dolgo znan kot *enfant terrible* sveta intelektualcev, nekateri pa se morda sprašujejo, ali ni zdaj šel celo on predaleč. Ni bilo dovolj, da je tedaj, ko je tradicionalna modrost oznanjala dokončno smrt komunizma in prezirljivo zavračala vse, kar je bilo povezano z nekdanjo Sovjetsko zvezo, objavil knjigo, v kateri je napovedal potrebo po "ponovitvi leninistične geste". Zdaj je sklenil, da bo v knjigi, ki ima naslovnico primerno okrašeno z giljotino, drzno zagovarjal zapuščino Maximiliena Robespiera in njegovega režima strahovlade. Osrednja tema Žižkovega najnovejšega dela o Leninu, Robespieru in totalitarizmu je potreba po "dejanju". Nekateri opazovalci morda mika, da bi zastavili vprašanje, ali ni ves njegov intelektualni opus nekakšno nastopaštvo.

Žižek je bil zadnja leta nekako vedno središče medijske pozornosti. Leta 2005 se je na obredu, na katerem je mrgolelo slavnih in o katerem so mednarodni mediji poročali na dolgo in široko, poročil s 26-letno argentinsko manekenko Analio Hounie. Nevesta je menda hči lacanovskega psihoanalitika, prebrala in zelo dobro razumela je Žižkova zahtevna in obsežna dela, poročali pa so tudi, da je genialna ali pa tudi ne. Časopisi so objavili množico fotografij čudovito lepe, nasmejane mlade neveste in ne tako mladega filozofa, ki je bil včasih videti zbehan ali rahlo nor. Isto leto je bil posnet celovečerni dokumentarni film *Žižek!*, v katerem so kritiki lahko videli, kako intelektualni superzvezdnik navdušuje velikanske množice, razkazuje svoje minimalistično opremljeno stanovanje in brez predaha filozofira. Naslednje leto je sledila posebna poslastica za oboževalce, dva Žižkova filma; eden izmed njiju je bil *Perverznežev vodnik po filmu*, ki ga je predvajal Channel 4. Žižek v tej mojstrovini vodi gledalce po labirintu hegeljanske in marksistične dialektike ter lacanovske prihoanalize z drdranjem komentarja o 43 filmih,

od bratov Marx do Hitchcocka in Davida Lyncha. V vseh teh dokumentarcih vidimo hiperaktivnega, poblaznega, trzajočega, z rokami opletajočega Žižka, ki očitno (kot kažejo naslovi njegovih knjig) uživa ob svojih simptomih. Nazadnje so leta 2007 odprli Mednarodno spletno revijo Žižkovih razprav in žižkologija je uradno postala področje preučevanja.

Medtem ko je Žižkova slava med ljudmi naraščala in so njegova genialna, duhovita in nezaslišano izzivalna predavanja in knjige privabljali množice, se je v svetu akademske "teorije" srečeval s precejšnje nenaklonjenostjo. Neki kritik je celo predlagal, da bi oblikovali "protižižkovsko ligo"; to je morda najjasnejši dokaz učinkovitosti njegove filozofske nadležnosti. Odličen primer akademske žižkofobije je *Resnica o Žižku*, pred kratkim objavljena knjiga, ki bi jo morda morali obsoditi zaradi zlagane propagande. V bistvu ne govori resnice o Žižku, temveč prodaja resnico o njem, saj naj bi avtorji "izkopal vso umazanijo o Žižku". Pisce je očitno spravljalo ob pamet Žižkovo mnenje, da je svojeglavi postmodernizem, ki se je razpasel v akademskih krogih, posredno skrajna oblika kapitalistične ideologije in da je treba napraviti "usodni korak od igrivega 'postmodernega' radikalizma na področje, kjer je igrice konec".

Za zdaj pa se igra nadaljuje. "Stroga kritiška ocena", kot razglašala reklama na ovitku knjige *Resnica o Žižku*, je dejansko mešanica nadutega akademskega znanja, besnih izbruhov in smešnih poskusov radikalizma. Jeremy Gilbert, na primer, ki je ogorčen nad Žižkovo kritiko kulturoloških študij, bralca poskuša prepričati, da Žižek piše kot desničarski demagog, govori kot desničarski demagog in napada tisto, kar napada vsak desničarski demagog. Zato seveda sledi sklep, da Žižek ni dvoumen. Po drugi strani pa Ian Parker trdi, da se Žižek nagiblje "k levičarskemu individualizmu". Na desno, na levo, kamor koli.

Vrhunec zbirke je žolčna ploha Jeremyja Valentina proti Žižkovemu domnevno "levičarskemu fageyizmu". Valentine je prepričan, da bo s tem, ko bo razkril, "kaj Žižka v resnici razvname", in nam zaupal, da "namesto da bi zajebaval Deleuza, Žižka hkrati zajebavata Deleuze in Lacan", izgnal njegovo demonsko razgrajevanje valentinovskih otročjih pornografskih norčij. Ne bo jih. Edina korist te Valentinove "krvave ljubezenske poslanice" Žižku je, da avtor dobro povzame stališče številnih Žižkovih postmodernističnih kritikov: "Življenje je prekratko, da bi nas skrbelo, ali imamo prav," zato "izkoristimo tisto, kar moremo".

V knjigi je vsaj ena resna kritika. Filozof Simon Critchley trdi, da Žižek "žvižga v temo" in da njegovi pozivi k dejanjem niso nič drugega kot "nejasni apokaliptični namigi na nasilje". Še bolj točna je trditev Oliverja Marchanta, da Žižek zagovarja "le dejanje, povezano samo z

globokim razmišljanjem in sprejemanjem težkih odločitev”, ki bi ga Lenin (prav tisti lik, ki naj bi ga na Žižkovo prigovarjanje “ponovili”) odklonil kot navadno “pustolovstvo”. Z drugimi besedami, tudi tokrat gre za obtožbo, da je Žižkovo “dejanje” le nastopaštvo. In spet smo pri prvotnem vprašanju. Če pustimo igrice ob strani, kakšna je v bistvu narava Žižkovega “dejanja”?

Žižkova analiza bi na nekatere nepozorne bralce lahko naredila vtis, da je neutemeljena, popolnoma samonikla in morda nikamor ne pelje. Trdi, na primer, da upravičenost revolucije, kakršno si predstavlja, potrди le revolucija sama – *“ne s’authorise que d’elle même”*. Pojasnjuje tudi, da je revolucionarno dejanje “popolnoma isto kot dejanje slepe vere”. A če je res “popolnoma” tako, bi človek razumno sklepal, da ni nič drugega kot neutemeljeno, nerazumno uresničevanje volje.

Vendar bi Žižkovi kritiki ravnali pametno, če bi bili dvakrat premislili, preden so se spravili na nekaj iz besedila iztrganih odlomkov, ki bi lahko namigovali na tako popolnoma samoniklo, neutemeljeno dejanje brez pravega končnega cilja. Žižek je navsezadnje oster hegeljanski kritik vseh abstraktnih idej o desnici in dobrem, ločenih od zgodovine in stvarnosti. Poleg tega vsak, ki je prebral vsaj malo Žižkovih del, ve, da kadar reče, da je nekaj “popolnoma” ali “natančno” nekaj, pozneje ugotovimo, da je tudi “popolnoma” in natančno” nekaj drugega.

Žižek nedvorno namerava šokirati bralca, ko hvali Robespierrov zagovor strahovlade in poziva k “ponovitvi leninistične geste”. Vendar pa to ni glavno. To ni le stav (ali drža); to je stališče. Žižek pojasni, da želi “ponoviti leninistično gesto” v kierkegaardovskem pogledu: “ponoviti enako pobudo v razmerah, kakršne zdaj vladajo v družbi”. To pomeni pobudo, da bi se odločno osredotočili na razmere, ki opravičujejo dejanje. Poleg tega je tudi Robespierrova zapuščina, ki jo zagovarja, zelo specifična: njegova vdanost potrebi po “velikopoteznih skupnih odločitvah”. Torej pri dejanju ne gre le za giljotine ali čeko – nekdanjo rusko policijo –, temveč za sposobnost predvidevanja možnosti kvalitativnih sprememb v družbi in ravnanja v skladu z njim.

Žižek trdi, da “v prelomnih trenutkih revolucionarnih odločitev ni nedolžnih opazovalcev”. “Prelomni trenutki” zanj ne pomenijo le leta 1789 ali 1917. Tudi zdaj ni “nedolžnih opazovalcev”, ko v našem imenu iztrebljajo cela ljudstva in onesnažujejo okolje in ko plodove našega dela izrabljajo za uničevanje, izkoriščanje, zatiranje in ubijanje. Čeprav je Žižek na nasprotnem koncu filozofskega spektra, ima pri tem nekaj skupnih točk z misleci, kakršen je utilitaristični etik Peter Singer. Kako, sprašuje Singer, naj opravičim zapravljanje bogastva za razkošje, medtem

ko drugi stradajo in bi že z majhno žrtvijo lahko rešil številna življenja? Potemtakem, sklene, prerazporeditev tega bogastva (in pravzaprav še veliko več) ni “dobrodelnost”, temveč le pravica. Žižek govori podobno. Nisem nedolžen, kadar dovolim, da se še naprej dogajajo grozote, ki bi se jih dalo preprečiti, in se le sprenevedam, da ne morem nič storiti. To je moralna podlaga za dejanje.

Žižek razpravlja o več možnostih za ukrepanje. Včasih precej strogo poudarja možnost neposrednega dejanja. Tarna nad dejstvom, da možnosti, ki so zdaj videti uresničljive, omogočajo, da v bistvu vse ostaja nespremenjeno. Primer tega je obsedenost z recikliranjem odpadkov in “zelenim” potrošništvom, pri kateri ukrepi, ki nikakor ne morejo bistveno vplivati na temeljne probleme (svetovne podnebne spremembe, množično iztrebljanje ljudstev, onesnaževanje okolja), nadomeščajo voljo do odločnih dejanj. Med take primere sodita tudi skrb za politično korekten govor ali neskončno opravičevanje ogroženim skupinam. Te poteze so nadomestki za usklajena dejanja proti strukturnemu rasizmu ali stvarnemu genocidu. Žižek odklanja take navidezne oblike ravnanja in zagovarja nasprotovanje svetovnemu kapitalu z napadom na “hegemonistične ideološke koordinate”. Ali to pomeni, da se je Žižek pripravljen sprijazniti s “terorizmom čiste teorije”? Nikakor ne.

Žižek drugje popolnoma natančno govori o tem, kaj naj bi dejanje pomenilo v jeziku širše politične akcije. Navaja tisto, kar Badiou razume kot štiri pomembne sestavine revolucionarne pravice: prvič, prostovoljnost ali vero v človekovo sposobnost ukrepanja; drugič, pripravljenost uporabiti “teror” za “uničenje sovražnika ljudstva”; tretjič, voljo do uresničevanja “enake pravice za vse” v potrebnem obsegu in hitrosti; in nazadnje, zaupanje v ljudi. Pojasnjuje, kako bi odziv na ekološko krizo lahko vključeval vse naštetih sestavine. To bi pomenilo pripravljenost vsepovsod vsiliti enotna merila, da bi rešili problem; pripravljenost naložiti “strogo kazen” tistim, ki se upirajo; zavezanost takojšnjim, obsežnim, odločnim spremembam; in prepričanje, da bo “velika večina” take ukrepe nazadnje sprejela.

Žižek ne pove, kaj bi lahko pomenila “stroga kazen”, najverjetneje pa bi vključevala visoke globe in zaporne kazni. Mogoče bi bil za režime, ki bi se upirali, potreben tudi velik pritisk ali celo sredstva prisile. Nekateri bodo porekli, da je to prestrogo. Žižek na to odgovori, da moramo, če ne bomo ukrepali, pomisliti na drugo možnost. Lahko minejo desetletja, medtem ko razpravljamo o tem, kako bi dosegli norme iz kjotskega sporazuma, ki so popolnoma neprimerne za reševanje tega problema. Dvig morske gladine bi lahko povzročil poplavljanje pokrajin, na katerih

zdaj živi na stotine milijonov ljudi, posledica pa bi bil družbeni kaos, kakršnega še nismo doživeli. Uničenje obdelovalne zemlje bi lahko prineslo lakoto več sto milijonom ali celo milijardam ljudi. Kaj povzroči večjo grozo, ukrepanje ali neukrepanje?

Za Žižka je naš sedanjí položaj zelo podoben tistemu, v katerem so gostje na zabavi v Buñuelovem filmu *Angel uničenja*, ki ne morejo iz stavbe, čeprav so vrata odklenjena. Prevladujoče stanje paraliziranosti skoraj povsod po svetu imenujemo “demokracija”. Po Žižkovih besedah se v demokraciji množic “družbeno telo simbolično razkroji, skrči na številno množico. Volilno telo dejansko ni telo, organska celota, temveč brezoblična abstraktna množica”. Ni prostora za ukrepanje. Kriterij za ocenjevanje političnih režimov je podoben tistemu za ocenjevanje tržnega gospodarstva, v katerem prevladujejo delniške družbe. Ali je mojim osnovnim biološkim potrebam primerno zadoščeno in ali so moje sanje o dobrem življenju ob pomoči potrošnje dobrin primerno podprte? Žižkovo mnenje je, da je v poznem kapitalizmu “resnična vsebina svetovne liberalne demokracije biopolitično upravljanje življenja”. Posledica je nekakšna slabša različica Platonovih davnih sanj o vladavini filozofov, v kateri bi vladarji zagotavljali, da bi bilo zadoščeno osnovnim potrebam množic (ki bi jih obravnavali kot stroje za proizvodnjo in potrošnjo), da bi jim postregli s “plemenito lažjo” (najosnovnejšo izmišljijo) in tako preusmerili njihove želje in utišali njihove dvome, tako da ne bi imeli nobenega razloga več, da bi kakor koli politično “delovali”.

Žižek gleda v prihodnost onstran domišljije. Spomni se načela *passage á l'acte* – prehoda k dejanjem –, ki v lacanovski psihoanalizi pomeni odhod z domišljjskega prizorišča. Pomeni tudi zapuščanje simboličnega, območja “velikega drugega”, območja nadvlade. Pomeni spopad z resničnostjo. Lahko bi šlo za resničnost našega življenja ali resničnost naše kolektivne preteklosti. Kritiki, ki pri Žižku vidijo le pustolovstvo, se za to razsežnost ne zmenijo – namreč za njegov poziv, naj strast, ki jo poganjata in usmerjata domišljija in fetišizem, zamenja “strast do resničnega”. Pristno dejanje za Žižka ne more biti le revolucionaren trenutek, novo domišljjsko prizorišče. Zagovarja tisto, kar Badiou imenuje “zvestoba dogodku”, odločenost oblikovati “nov trajni red”. Moralna potreba, ki jo vsebuje Žižkovo načelo dejanja, pomeni zahtevo, da subjektivni uporni duh najde svojo izpolnitev v objektivnem zgodovinskem redu.

To nas popelje nazaj k naravi *site événementiel*, prizorišča dejanja. Žižek pravi, da “v pravem revolucionarnem preboju utopična prihodnost ni preprosto v celoti uresničena, navzoča, in tudi ne preprosto predstavljena kot daljni obet, ki opravičuje današnje nasilje; prej je videti, kot

da bi nam bilo v edinstveni prekinitvi časnosti, v kratkem stiku med sedanostjo in prihodnostjo – po božji milosti – kratek čas dovoljeno ravnati, kot da je utopična prihodnost že v dosegu (čeprav še ne v celoti tukaj) in se je lahko polastimo”. Žižek tu namiguje na duhovno, vzneseno razsežnost revolucionarne preobrazbe. Lahko pa se tudi uresniči pred vélikim dejanjem, preden napoči vélika revolucija. Dejansko je to skrivnost vsake resnično osvobajajoče oblike življenja.

Žižek to prizna, ko izjavi, da “je napočil čas, da začnemo oblikovati tisto, kar nas mika imenovati osvobodjena ozemlja, ostro začrtane in omejene družbene prostore, v katerih sistem vodenja začasno ne velja: verska ali umetniška skupnost, politična organizacija”. Marchart ocenjuje, da take ideje o “samoupravnih skupnostih na območjih, na katerih zakoni ne veljajo” niso nič drugega kot “separatizem in eskapizem”. Vendar je njegovo razumevanje postavljeno na glavo. Naštete Žižkove ideje so ravno njegovi predlogi za najpristnejše soočenje z resničnostjo (v nasprotju s post-modernističnim pobegom pred njo) in nakaže nekaj upanja, da bi se Lenin ponovil, ne da bi se ponovila tudi leninistična tragedija. Predlaga dejanje onstran revolucionarne izmišljije, onstran junaške kreposti.

V takih idejah človek najde most med svojo neizogibno moralno nujo, da bi se ločil od uničujočega domišljjskega sveta z odločnim dejanjem, in priznanjem, da je treba pogoje za dejanje, za oblikovanje prizorišča dejanja ali *site événementiel*, ustvariti v dolgem obdobju veliko manj dramatičnih, a zato nič manj odločnih dejanj. Po svoje je to premik od revolucionarnega zorenja k revolucionarnemu dozorevanju. Družbeni red nazadnje morda ne bo propadel, dokler ne bodo poleg materialnih možnosti za nove odnose v določeni meri tudi novi odnosi sami zrasli v maternici stare družbe.

Kako naj nazadnje ocenimo Žižkovo dejanje? Če se odzovemo na njegovo filozofsko dejanje, mu po mojem lahko le zaploskamo za njegov veličastni nastop. Če pa se soočimo z njegovim izzivom glede moralne nujnosti dejanja, ki presega nastopaštvo, teater, se vsak izmed nas znajde pred obveznostjo, da sam presodi. In ukrepa.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Tekst objavljamo po dogovoru s spletno revijo Eurozine in z revijo New Humanist, v kateri je prvič izšel.



Taras Kermauner

Mitja Čander s Tarasom Kermaunerjem

Čander: Vaša generacija, rojena okoli leta 1930, je pravzaprav plejada izjemno močnih ustvarjalcev: vi, Dane Zajc, Gregor Strniša, Kajetan Kovič, Lojze Kovačič, Marjan Rožanc, Primož Kozak, Dominik Smole, Janko Kos in drugi. Menim, da gre za dominantno literarno generacijo druge polovice 20. stoletja, ki je povsem uveljavila modernizem in navrgla niz vznemirljivih opusov. Kako vidite njen pomen za slovensko literaturo danes?

Kermauner: Raje govorim o svoji (naši) generaciji oz. skupini; moja generacija je širša od skupine; v njej so tudi Janez Menart, Ciril Zlobec, Tone Pavček, Miloš Mikeln itn.; s to skupino – ne le t. i. štirimi pesniki – smo bili celo v sporu, ne le v diskomunikaciji. Podrobnejša analiza bi morala upoštevati vrsto momentov, ki jih generalne sodbe ne. Zmerom so odstopanja od povprečja ali jedra. Najprej smo si bili najbolj navzkriž s Kajetanom Kovičem, okoli leta 1957, delal je politično kariero, bil poslanec v slovenski skupščini; posebno močno ga je nasadil Primož Kozak v Reviji 57. A je bil prav Kovič prvi izmed četverice intimističnih pesnikov, ki se je oddaljil od politike. Zlobec je stopil v politiko šele desetletje pozneje, in to v vrh Partije, nazadnje celo v državno vodstvo; sovodil je prenavo marksizma, ki jo je v sedemdesetih in osemdesetih letih na partijski liniji zagovarjal Boris Majer. Politično je bil na začetku med nami s stališča Partije najbolj nezaželen Janko Kos, v sedemdesetih letih se je pridružil Zlobcu pri “prerajanju” uradnega marksizma. Zlobec pa je bil tudi med prvimi povojnimi slovenskimi avantgardisti, vsaj na zunaj. Ni le objavljal tedaj politično-estetsko problematičnega Vaska Popa; tudi sam je pisal pesmi brez kitic in rim. S tem je posebno zarezal v slovensko tradicijo, ni se ujema z Menartom, Pavčkom in Kovičem, a je bil skladen z Venom Tauferjem, ki je bil podobno kot Peter Božič eden izmed nosilcev slovenskega modernizma (surrealizma, absurdizma, črne groteske, tudi dadaizma, konstruktivizma). Osebe in pojavi se na robovih prepletajo in prehajajo. Bivamo micelij.

Brez nekaterih ljudi ne bi bil, kar sem (postal); brez svojih nadomestnih očetov in žene Alenke Goljevšček, a tudi ne brez svoje skupine. Imel sem

srečo, da so bili moji najintimnejši prijatelji obenem glavni slovenski umetniki književne usmeritve: Primož Kozak, Dominik Smole, Lojze Kovačič že do leta 1945; v petdesetih letih so se jim pridružili Janko Kos, Marjan Rožanc, Dane Zajc, Gregor Strniša; tudi Peter Božič in Venko Taufer. Med sabo smo se krepili idejno in osebnostno. Vsi so bili močne, najbrž res izjemne osebnosti. Žal je večina že mrtvih.

Tudi sam sodim, da je bila ta skupina najpomembnejša v slovenski kulturi v drugi polovici 20. stoletja. Menim, da je tedaj, ko je bila politika dopuščena le kot izvajanje partijske oblasti, pozitivno politiko – v ožjem pomenu besede – zastopala ravno naša skupina. Sedmerica navedenih je izkusila zapor, Rožanc in Strniša več kot enoletnega, čeprav na podlagi nasprotujočih si stališč ali sumov; Strniša zaradi pomoči desničarski emigraciji, Rožanc zaradi simpatiziranja s kominformom. Kovačič zaradi staršev, mi trije, Taufer, Vital Klabus in jaz, pa zaradi Revije 57. Zaradi te je bil najbolj kaznovan Jože Pučnik, ki pa ni sodil neposredno v literarni del naše skupine; tematiziral nas je kot pristen politik oz. ideolog, ki odklanja partijski totalitarizem. Bolj ali manj jasno smo totalitarizem odklanjali vsi; od tod usoda revij, ki smo jih ustanovili in jih je oblast likvidirala: Besede, Revije 57, Perspektiv; nazadnje sva morala z Dušanom Pirjevcem – v začetku sedemdesetih let – opustiti tudi članstvo v uredništvu revije Problemi. Pirjavec se je sredi šestdesetih let pridružil naši skupini, ki pa se je tedaj že nemalo spremenila: Kos in Kozak sta jo zapustila, stopili pa so v to novo mešanico pomembni mlajši, od Dušana Jovanovića do Francija Zagoričnika, Tomaža Šalamuna, Tineta in Spomenke Hribar, Dimitrija Rupla, Nika Grafenauerja itn. Micelij se je kar naprej preoblikoval, tudi tako močno, da današnja Nova revija ni več kontinuirana dedinja Perspektiv.

Če rečemo, da smo v polni meri uveljavili modernizem, je to res, a morda ne zadošča. Uveljavili smo umetnost in misel, dali zglede za prevajanje pri oblasti nezaželenih avtorjev, v Perspektivah v več nadaljevanjih objavljali Sartrovo *Kritiko dialektičnega uma*, Heideggerja, vrsto nemarksističnih znanstvenikov, od Schelskega do Merleau-Pontyja. Zavedali smo se načrta, ki smo ga desetletja skrbno izpolnjevali; tudi – morda predvsem – ta poteza je motila oblastnike. Nismo bili anarhistični naivneži (za to so nas najprej imeli), ampak ljudje s ciljem, programom, znanjem in voljo. Tisti, ki smo ostali živi, smo še zdaj kulturno dejavni, Kos po svoje, jaz zelo drugače od njega. Edino Božič se je – po Šeligovi smrti – zapisal med profesionalne politike. Ne pozabimo: Božič je sodeloval že v Besedi.

O pomenu naše skupine naj govorijo literarni zgodovinarji in kulturologi; jaz bi hotel podčrtati le en njen moment, zdi se mi najodločilnejši.

Na tem mestu se ne morem spuščati niti v natančnejšo karakterizacijo nekaterih dram. Omenjam le bistva prelomnih dram, ki bi mogle (celo morale) postati smerodajne za današnjo slovensko – ne le kulturno – zavest: Smoletova *Antigona* kot potreba po absolutni – brezpogojni – terjatvi; Kozakova *Afera* kot ponotranjenje in kritika (od znotraj) leve revolucije; desperatno ugotavljanje, da človek ni vreden nič, ker je izdajavec, zato postane smet, odpadek; Zajčeva *Otroka reke*. Podane so antipodne skrajnosti kot okvir mišljenja - eksistiranja naše skupine. Te tri drame dopolnjuje Božičeva črna groteska *Vojaka Jošta ni*: odkrivanje reizma, človek = reč; naslednja skupina - generacija je zidala na Božiču: Zagoričnik, Šalamun, Rupel. Človekov verski stik s transcendenco izostruje Strniša v *Samorogu*; potenciral je žrtvovanje *Antigone*. Rožanc je dodal razvito medčloveško občestvo kot pozitivum (*Stavba*). Vse te drame so bile napisane v najustvarjalnejšem obdobju skupine, med letoma 1959 in 1965. V tem času se je smisel najbolj zgostil; tudi bolečina zaradi (načelno, strukturno) ponesrečenega smisla (Zajc).

Leto 1964 pomeni direktno politizacijo skupine: Rožančeva *Topla greda*, politika kot dejanski dialog - polilog, to pomeni v konsekvenci politični pluralizem. In istega leta so bili napisani Jovanovičevi *Norci*; ti so vpeljali novo generacijo, študentsko, na liniji Božičevega svobodnjaštva; prvič – in to v že spremenjeni skupini – užitek kot vrhovno vrednoto načelno dezorientirane generacije. Moja skupina se je bojevala proti (ob)lasti in (s)lasti, *Norci* so razkrili, da je oblast irelevantna, slast pa osrednja. Začelo se je obdobje reizma, ludizma, seksizma, hedonizma, lingvizma - retorizma. Sam sem to obdobje razlagal in zagovarjal direktno, načelno, literati so ga udejanjali – Božič, Rožanc, Smole. Ta čas tako rekoč traja vse do danes. Pred novo generacijo – staro nekaj več kot 30 let – je velika naloga: omejiti, preseči ludizem itn., odkriti novo in drugo artikulacijo človeka - sveta, morda že čezčloveka. Sam se vidim na tej poti.

Čander: Kako je na vas in vašo generacijo vplivala izkušnja druge svetovne vojne? Bili ste malo premladi za vojaško udeležbo in hkrati prestari za otroško nevednost.

Kermauner: Težko je meriti, katera generacija je bila v vojni najbolj prizadeta. Glede na krvni davek gotovo mladi ljudje, približno 25-letni, to so bili borci, vojaki, nekaj deset tisoč jih je padlo na ruski fronti, deset tisoč jih je bilo po vojni pobitih brez sojenja, pa spet nekaj deset tisoč partizanov, pa interniranci itn. Mladeniči in mladenke so že imeli izdelan svetovni nazor, s tem pa trdn(ejš)o ali celo fanatično samozavest, radikalno

akcijskost, ki v sami akciji (celo bistveno) pomaga. Ko pa se akcija konča, splahne; ko se (kmalu) izkaže za jalovo, kakor jo je označil Zajc v pesmi *Jalova setev*, 1957, se začnejo duševni in telesni razkroj, alkoholizem, napadi strahotnih prividov, samoočitki glede krivde in kazni.

Moja generacija je bila leta 1945 stara kakih 15 let. Umsko in moralno je dozorevala med vojno, torej od 11. do 15. leta. Tedaj človek še ni zrel; a če živi v tako skrajnih bivanjskih okoliščinah, kot smo mi, ne zaide toliko v stres kot v dezorientiranost. To notranjo negotovost lahko, če je močen in nadarjen, sam spremeni v odprtost za najrazličnejše smeri, vrednote, načela, lahko pa v zmečkanost značaja, ki se nato udinja komur koli, seveda tistemu, ki je na oblasti.

Moj šolski razred v (klasični) gimnaziji je bil že med vojno ostro ideološko razdeljen: med (večinske) domobrance, tudi že vojake, in somišljenike partizanov; eden je že odšel v "hosto" – Ciril Marinček. Lojze Starešinič je kot domobranec na fronti izgubil vid; nekateri so emigrirali, Marjan Velikonja, Golobič, Natlačen, Basaj; nekateri so bili po vojni v težkem položaju, a so se znašli (poznejši zdravnik Tine Velikonja, pač vitalna oseba). Le dva sta se že v petdesetih letih iz simpatizerjev domobranstva oz. povojnega angloamerikanstva spremenila v partijca – pevec Janez Triler in meteorolog Miran Borko; oba sta celo delala kariero. Politični kader se med nami ni rodil, pač pa precej univerzitetnih profesorjev, snovalka mode in ena prvih pevk zabavne glasbe Eva Paulin, zdravniki. Nihče izmed nas ni duševno zbolel. Dva sta postala duhovnika – Mirko Nastran in France Kovač. Ta je storil najbolj nesrečno smrt izmed vseh: skupaj s še tremi otroki, ki jih je peljal k verouku, ga je usmrtil pijan avtomobilist. Na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta sva se prek posrednikov že dogovarjala, da se srečava; bil je kaplan v Borovnici. Njegova nesrečna mati se piše Vanja Terseglav in je vnukinja znanega novinarja, teologa in politika Franca. O drami Vanjine tete Dolores Terseglav sem napisal podrobno analizo.

Vsaj moja skupina je o vojni zgodbi partizani - domobranci veliko vedela. Zajc je vojno preživel celo kot kurir, z umrlim očetom in ubitim bratom partizanom v srcu. Kozak, Rožanc, Smole in jaz smo bili aktivni sodelavci OF-a, tudi kot propagandisti v šoli; zato so domobranski sošolci nekatere izključili iz gimnazije, fizično vrgli iz razreda. Kovačiča ni sprejela nobena skupina, šele moja tik po vojni. Smole je bil maja 1945 pri Narodni zaščiti, za pasom je nosil bombe. Zdi pa se, da sta bila povsem apolitična, vezana le na šolo in ozko družino, Kos in Strniša; bila sta dve, tri leta mlajša, zato sta morda že sodila onkraj meje, ki je še dopuščala politično angažiranost. Zato nam je bil toliko manj razumljiv

Kosov angažma v imenu vulgarnega marksizma zoper Kocbekov *Strah in pogum* oz. njegovi tedanji številni eseji, kot so bili recimo *Zapiski s svinčnikom*. Oboje v začetku petdesetih let. Kmalu potem se je Kos pridružil moji skupini, na moje osebno vabilo – po naročilu Ferda Kozaka sem mu sporočil, da je vabljen k sodelovanju v tedaj osrednji slovenski književni, celo kulturni reviji, v Novemu svetu.

To vabilo kaže, kako je bila moja skupina – tedaj sva jo vodila midva s Kozakom – širokomiselna. Za naju je bilo odločilno, da piše Kos zelo inteligentno. Preostalo sva prepuščala dialogu z njim; bila sva prepričana, da ga bova potegnili v najine vode. In sva ga. Kot sem v življenju pritegnil k sebi oz. k svoji skupini še na desetine najbolj nadarjenih, prek Kosa Zajca, prek Smoleta Kovačiča, posebej Rožanca, Božiča, Tauferja, Jovanovića, Šalamuna, Zagoričnika, Marka Pogačnika, nekatere izmed teh prek Kozaka in Veljka Rusa. Imel sem dar za občestvo. Marjan Kramberger me je označil za “socialnega erotomana”. Zato mi je bilo v zadnjih letih toliko teže, ker sem izgubil skoraj vse prijatelje in sodelavce. Vezal sem se le še na ženo in družino, na način, ki je bil blizu Kosu, a je vztrajal pri njem do danes; zmerom je imel distanco do vsake skupine, s katero je sodeloval, nekoč s Partijo, prek Zlobca, zdaj z desnico, prek Janše ali kogarsizebodi. Nikoli ni bil fanatik kot Peter Levec, najprej na skojevski levi, nato pod lipo sprave (prepira, pristranosti) na ultradesni.

Moja skupina – Kozak, Smole, tedaj še France Križanič, na začetku, dokler ni odšel na svobodno ozemlje, tudi Tit Vidmar – je pozorno spremljala situacijo na frontah, obilno politično diskutirala, brala že resno literaturo in znanost ali esejistiko á la Weininger, Engels, razprave in kritike v predvojni Sodobnosti in Dejanju. Bili smo privrženci vojne, o tem ni dvoma: vojne do končne zmage, seveda naših. Držo “mi - naši” – kot partizansko, a tudi zavezniško – smo jemali smrtno zares in do kraja; ker smo jo ponotranjili, vem – od tedaj –, kaj pomeni biti absoluten privrženec, kaj je naša sveta stvar; brez izkustva vojne tega ne bi vedel. Tedaj je šlo za pristno pripadnost Visoki ideji; v sméri, kakršno je ubral moj bližnji prijatelj Vlado Habe, ki je padel v partizanih, star še ne 15 let. (Opisujem eno svojo eksistenco - vlogo - držo - miselnost. A v meni je bila ob istem času – leta 1944 – tudi druga, tej celo nasprotna: krščanska mistika. Razcepljeni človek.)

Preciziram: vojna oz. posebni položaj Ljubljane sta povzročila pri nas značilno – nenavadno – dvojnost: bili smo fanatiki komunizma, liberalsko-libertarni dvomljivci in hkrati odprti za božje, na robu KC. Noro ali le paradokсно? Če ne bi bilo v nas odprtosti za transcendentno, ki je v duši - vesti, ne bi mogel Kozak napisati ne Kristijana, ne *Afere*, ne

Cheja – *Legende o svetem Che*. Ker je Kozak že prej ponotranjil Komunizem kot versko držo, je mogel začutiti – najti – točko sinteze - eno(tno)sti med levo revolucijo in osebno vestjo. Če Smole ne bi v sebi čutil Boga, ne bi mogel ustvariti *Antigone* in njene glavne junakinje. Kozak in Smole sta razkrivala tudi vsestranski razkroj revolucije - komunizma, Kozak v *Dialogih*, Smole v *Igri za igro*, ki pa je hkrati tudi razkroj – obup – etične vesti; ta je pogoj za pristen humanistični levi(čarski) zahodnoevropski – in s tem tudi slovenski – komunizem. Družba, utemeljena na Bogu, je bila pogoj za naše delovanje; se je pa ta pogoj že kmalu po petinštiridesetem začel v sebi lomiti. Na vidnem področju je prišlo do jasnega zloma upanja, vere, ljubezni, projekta Novega sveta in Novega človeka; v globini pa je pozitiven Bog kot merilo ostal; od tod pristno trpljenje Smoletovih in Kozakovih dramskih junakov.

Zvezo obup in vera v Boga, ki je točka absolutnega smisla, nam je dal leta 1944 France Balantič s pesniško zbirko *V ognju groze plapolam*. Po svoje nam je bila še bližja kot Gradnikova *Pojoča kri* (1944) in Kajuhove *Pesmi*. Na istem mestu ob istem času sta v vsakem izmed nas rasla dva (glej moje analize trilogije Vilčnik: *Enajsto čudo*, Muck: *Vehikel*, Briški: *Splav*), izmed katerih je bil eden identitetni fanatik in drugi razdvojen shizotip; potezi sta se v meni ohranili kot vera v smisel, v razrešitev – odrešljivost sveta - človeka. Do tega je nazadnje prišel tudi Kozak v *Kongresu* in v *Legendi*; ker obeh prej omenjenih – pristnih – drž ni mogel spojiti (saj se ju ne da, a kako ju spajam jaz?), je prenehal pisati; Smoleta pa je isti nasledek zanesel v radikalno desperatstvo, tako rekoč v zagovor samomorilstva. Smoletu je oče leta 1944 naredil samomor, očeta naju s Kozakom sta bila že tri leta odsotna, torej kot mrtva ali molčeča – zaklana – bogova. Po vojni sta oba obupovala, eden na glas – Ferdo –, drugi potihem – Dušan; a oba bolj, kot sta zmogla prenesti. V njiju in v Smoletovem očetu obešencu smo se vsi trije ogledovali do konca; onadva do stanja, ki je bilo blizu samomoru, jaz v kaosu upanja, strasti, obupov, vztrajnosti, zagrizenosti, napuha, skribomanije ...

Čander: Kakšna je bila taktika oblastnikov do intelektualcev? Redko – kot denimo pri Pučniku – lahko govorimo o popolnem disidentstvu. Večina kritičnih intelektualcev je precejkrat doživljala represijo, vmes pa je bila tudi pripuščena k položajem in materialnim nagradam. Tudi sami ste kljub permanentni nevklučenosti v strukture moči imeli nekaj izkušenj z vsaj na prvi pogled pomembnimi službami: bili ste Zihlerlov asistent, ravnatelj Drame, v službi na Izvršnem svetu ... So komunisti skušali vladati s pregovorno logiko korenčka in palice? Se je njihova paranoja z leti zmanjševala? So preprosto otopeli?

Kermauner: Niti Pučnik ni bil popoln disident; nihče izmed Slovencev ni bil. Bila je politična emigracija, po večini desna, Stanko Kociper, Nikolaj Jeločnik, Zorko Simčič, Joža Vombergar itn.; naštevam le dramatike. In je bila leva, kominformovska; dramatikov te smeri, ki bi emigrirali, ne poznam, le politike, predvsem oznovce, Alberta Svetino itn. Kot samo književnika sta menda emigrirala le Igor Šentjunc in Jernej Roj (Klančnik), a se v tujini nista politično opredelila (to bi bil pogoj za oznako disident). Pučnik je živel v Nemčiji od 1966. do začetka devetdesetih let, a se niti v eni akciji ni pridružil slovenski emigraciji; z njo ni imel nobenega stika. Včlanil se je v nemško socialdemokratsko stranko, z domovino pa za precej let povsem pretrgal zvezo; obdržal jo je le s svojo družino (ženo in bratom; kmalu se je od žene, ki je bila italijanska državljanka, ločil). Dolgo ni ne smel ne hotel v Jugoslavijo. Tesnejši stik z njim sva imela le midva z Alenko, že od 1967. naprej, ko sva ga prvič obiskala v Hamburgu; pozneje sva preživela mesec dni pri njem v Lüneburgu, leta 1986; vmes naju je obiskoval v Drulovki in v Avberju, a šele potem, ko je šel na konzulat po svoj potni list; leta 1966 ga je namreč konzularnim uslužbencem zalučal pod noge. Več o Pučniku v najinem intervjuju, ki je izšel leta 1984 v Novi reviji in bil ponatisnjen v Pučnikovi knjigi *Članki in spomini* leta 1986; knjigo sem izdal in uredil jaz ob pomoči Vena Tauferja. Žal jo tisti, ki pišejo o Pučniku, tako rekoč zamolčujejo. A kar v nji piše, je odobril sam Pučnik, v času, ko še ni sodil v kakšno politično slovensko stranko in ni imel interesa prilagajati resnice svoji stranki. Pozneje je molčal o držah ljudi, s katerimi je sodeloval; o njih ni govoril resnice. Njegova prva naloga politika je namreč bila, da se jim ne zameri, Kosu itn., da bi jih pritegnil v svojo stranko. V njem je zmagal pragmatizem.

Ko opredeljujete mene in ude moje skupine, dragi Mitja, s tem, da smo živeli v razmerah korenčka in palice, imate prav. Mnogi izmed nas so še pod Partijo dobili najvišja priznanja, a ne pred sedemdesetimi leti – Zajc, Kovačič, Smole itn. Po svoje smo bili nagrajeni tudi z mesti v slovenski družbi, ki jih nismo odklonili (ali smo jih odklonili šele čez čas); Smole je postal ravnatelj gledališč, Kozak in Kos univerzitetna profesorja, Kozak celo dekan ene izmed fakultet, Kos predsednik nešteto svetov in komisij, v katerih se je odločalo o nagradah za književnike, o vključitvi njihovih del v različne edicije nacionalnega – uradnega – pomena. Najbolj ob strani je stal Strniša; najbolj udarjeni izmed nas je bil Rožanc; celo v Kavčičevem obdobju, v drugi polovici šestdesetih let, je bil pred sodiščem obsojen zaradi svojega eseja v tržaški reviji *Most*; vendar le pogojno.

Med našo skupino in Pučnikom je bila precejšnja razlika; nihče izmed nas ni bil pripravljen iti tako daleč kot Pučnik, čeprav smo računali – večkrat – na zapor, a so si oblastniki zadnji hip premislili in nas pustili na “svobodi”; obstajajo zanesljivi podatki, da je bila v CK (Centralnem komiteju) Partije zelo močna grupa, z Janezom Vipotnikom na čelu, ki je poleti 1964 terjala aretacijo več kot petdesetih sodelavcev in somišljenikov Perspektiv, tudi študentov, Vilija Kovačiča itn. Tudi leta 1958 nas je bilo na programu za daljši zapor več; nas tri s Tauferjem in Klabusom so zaprli le za kratek čas, za kazen za prekršek, ne sodno s procesom. So nas pa – mnoge iz skupine Perspektiv – ves čas zasliševali, tako v letih 1958–1959 kot leta 1964; grozilo se nam je, nekateri so bili vrženi iz Partije (Veljko Rus, Kozak), iz služb (Rus, jaz).

Partija se je spreminjala od radikalno stalinistične, ki je usmrčevala ljudi, Nagodeta in Koširja, ljudi z desne in leve, pa do obdobja popuščanja – prvi Djilasov pluralistični nastop v prvi polovici petdesetih let, Kavčičevo obdobje, osemdeseta leta itn. Nekateri sposobnejši in odloč(il)nejši voditelji so vodili z nami posebno politiko, ker niso bili neumni; Boris Kraigher v letih 1959–1962, Kavčič v drugi polovici šestdesetih let, v osemdesetih Ribičič itn. Hoteli so nas uporabiti za protiutež skupini bedakov in zagrizencev v svojih vrstah – v CK-ju Partije –, recimo proti slepo sovražnemu, radikalnemu, butastemu doktrinarnju Ivanu Potrču; temu je Kraigher kar nekajkrat vzel besedo (na seji CK-ja in drugod). Zihlerla je v začetku šestdesetih letih Kraigher celo odstavil, ker je preveč dogmatiziral, predvsem v zvezi s Krleževo dramo *Aretej*; pisanje zoper to “nenašo” dramo mu je – verjetno na Titovo pobudo – prepovedal.

Le redki iz naše skupine so do konca sodelovali s Partijo: Kos v sedemdesetih in osemdesetih letih, večina le z oblastjo, ne direktno s Partijo, čeprav smo se vsi zavedali, da stojijo za vsemi odločitvami oblasti voditelji Partije; mene je tako vzel v službo na Izvršni svet Kavčič, tudi dovolil, da me v SNG Drami (Ljubljana) izvolijo za – umetniškega in poslovnega – direktorja sami igralci, ansambel. O tem, kako sem postal Zihlerlov asistent na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete, pa osebno, podrobno in samokritično pišem v svoji novi knjigi. A ta moja “sramota” se je zgodila pred prvo akcijo naše skupine. Že pri prvi akciji sem bil zraven – spomladi 1957, to je bila ukinitve revije *Beseda* –, seveda ne kot Zihlerlov pomočnik pri ukinjanju; na Zihlerlovo in Vipotnikovo stran sta se postavila le Vladimir Kavčič in Mitja Mejak. Bil sem celo glavni netilec odpora zoper Zihlerla in Partijo. Če jeseni 1957. ne bi odšel za leto dni na študij v Pariz, bi me verjetno moj šef že

prej izvagoniral. Tako pa se mi je odpoved asistentstva zgodila hkrati z odpovedjo Veljku Rusu in z zaporom Pučnika, z likvidacijo Revije 57, pri kateri sem imel – na začetku in koncu revije, ko sem pač živel v domovini – velik delež in vpliv. Poleti leta 1957 sem tudi napisal uvodni esej v Revijo 57 kot našo platformo: *O upornih generacijah in povojnem rodu*.

Na ta esej bi rad posebej opozoril. Napisal sem ga kot zavestno antitezo marksizmu; ta je generacije iz svoje ideologije črtal, jih nadomestil s strankami – Stranko – oz. z razredom. Hotel sem izzivati, hotel sem se “uresničiti”, nehati biti hlapec, postati SAPO. S svojo zamislijo, ki je danes samoumevna, sem direktno nasprotoval Partiji, bistvo in namen katere kot totalitarne stranke in/ali gibanja sta bila poenotiti vse družbene sloje in/ali skupine v okviru glavne ali edino zares prave skupine: Proletariata in njegovega direktnega izraza, tj. Partije. Poleg partijcev je smela biti le mladina kot priprava na odraslost; tudi odraslost je bila ena sama prava, partijska, vse preostale so bile nasprotniške, kvečjemu nevtralnno brezoblične, a kot masa, iz katere se formirajo zavedni ljudje.

Trdil sem, da so bile predvojne generacije uporne – z vrhom v revoluciji, ki sem jo priznaval –, povojna pa je bila že več kot deset let ena sama, brezosebna, kolikor ni politično uslužna, tj. koruptna, prilagodljiva, nenáčelna, ničvredna (Mikelni). Svojo skupino sem razglasil za jedro nove generacije, ki bo prek sebe revitalizirala tudi prejšnjo, partijsko. Moja ost je bila nezgrešljiva. S stališča Partije je bilo jasno: Beseda je šla napačno pot, Revija 57 gre še bolj napačno. V njej je začel sodelovati Pučnik, ki je svoje članke zmerom bolj zaostroval; niso več imeli zveze s kulturo, literaturo – niti pokritja ali maske –, ampak so bili direktno “družbeni”, to pa se je bralo: politični. Pučnik je realiziral mojo zahtevo po uporni skupini tako, da jo je iz svetovnonazorsko filozofske in kulturniške zaostрил – s tem tudi reduciral, a okreplil – v politično.

Partija je ocenila, da bi mu preostali člani uredništva Revije in tudi novi prihajajoči sodelavci lahko pritegnili, na ljudi – predvsem študente – je Pučnik izžareval sugestivno moč. Postajal je t. i. karizmatična osebnost, lik – političnega – voditelja. Ker je bilo pisanje nas preostalih tudi družbeno poudarjeno (s političnimi implikacijami, ki pa jih je delala Partija sama, recimo v svoji kritiki Kovačičevih *Ljubljanskih razglednic* oz. ene novele iz njih, ki realistično in s tem kritično opisuje oficirja jugoslovanske armade), se je Partija – najbrž ne povsem neupravičeno – bala, da bo pod Pučnikovim vodstvom iz skupine kulturnikov nastala skupina političnih revolucionarjev, tedaj še levičarjev; ne – kakor pozneje v drugi polovici osemdesetih let, kar velja tudi za Pučnika – desničarjev.

Po 1964. – po zatrtju Perspektiv – se je Pučnik umaknil v tujino, mi v filozofsko stoično distanco, tudi s smerjo heideggerjanstva in Pirjevčevega nauka študentom o Koncu (družbene) akcije; v tem so Pirjevca najbolj podprli njegovi učenci, oba Hribarja, Grafenauer, Šeligo, Urbančič. Jaz niti ne; terjal sem oboje, kulturno distanco misli - zavesti in družbeno akcijo kot kritiko. Najprej so me tovariši spodbijali kot kritika pojma opuščeniosti (*die Gelassenheit*), nazadnje kot preveč trpnega, kot človeka, ki izstopa iz politike in celo iz družbe. (V tem času sem se bližal KC, a na svoj način; predlagal sem svoj projekt evangeljskega krščanstva, ki sem ga razumel, kakor bi rekel danes, kot drugenje.) Zadnja leta pa sem se tudi od KC povsem oddaljil; tudi evangeljsko krščanstvo sem priznal (priznavam) le kot en moment v miceliju. Morda se prav letos spet vračam k družbenemu, morda celo na rob politike – kot simpatizer društva Zares; kaj se bo iz tega izcimilo, tale hip, konec septembra 2007, še ne vem.

Svojo zunajdružbeno držo sem prvič javno artikuliral že v gledališki kritiki Molierovega *Ljudomrznika*, leta 1951, nato pa v prvi povojni slovenski interpretativni kritiki, v analizi Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, leta 1951; oboje je objavljeno v reviji *Novi svet*. Zunajdružbeno – zunajpolitično – držo sem vse svoje življenje, omenjenih skoraj 60 let, kombiniral (vsaj pogojno rečeno) s političnim aktivizmom, osamljenost z družbenim angažmanom. Izdeloval sem lik RazcDča (razcepljenega dvojčka), pri katerem ostajam danes zavestno, avtorefektirano. Zato ne morem ne z desničarskima Ruplom in Kosom ne z levičarskima Borisom A. Novakom in Matjažem Hanžkom. Ne ostajam na sredi, ampak v vseh možnih držah, ki bi le mogle pripravljati teren za DgSAPOEVx.

Čander: Vaša že naravnost legendarna sintagma je (s)last – (ob)last. Zdi se mi, da so vas izrazito iritirali prav intelektualci, ki do te pojmovne dvojice niso zavzeli distance, je ustrezno reflektirali. Vaš premislek sega onkraj oblasti kot konkretnega, historičnega režima. Sprašujete se o naravi moči in socialnih vlog, ki jih generira, v kontekstu celotne človeške zgodovine – kot radi ponovite, od neolitika naprej.

Kermauner: Vaše vprašanje je hkrati že razlaga; strinjam se z njo. Pojem – vrednota paleolitika je bil zame – pa tudi za mojo ženo Alenko – odločilen v drugi polovici sedemdesetih let, ko sva ga (že leta 1976) našla pri francoskih filozofih in sociologih, pri Deleuzu in ameriškem Sahlinsu (*Kamena doba, doba izobilja*) – oz. sorodne pojme o arhaičnem vrnjenem daru (Mauss, Baudrillard, Foucault, Lyotard itn.) vse do prve reakcije na to med sabo zelo raznorodno, a generacijsko blizu si segajočo

skupino; s to reakcijo mislim na vračanje k etiki, ki so jo poudarjali t. i. novi filozofi, Glucksman itn. Torej med (post)strukturalisti in etiki. Niso pa name nikoli vplivali Althusser, Sollers, Cvetanov, Kristeva; za te se je navdušila generacija, ki je prišla ali na koncu Perspektiv – Močnik, Rotar – ali v Problemih po letu 1965 (Žižek).

Moji duhovni začetki segajo v čas, ko se je moja skupina, tudi že Kos, javno artikulirala v Novem svetu, v Naši sodobnosti, v štirinajstdnevniku Naši razgledi; jaz sem sodeloval tam že od začetka, od leta 1952. Predvsem smo se srečali in povezali v Besedi kot platforma, kritična do t. i. srednje generacije oz. njihove ideologije, krstili smo jo za sentimentalni humanizem. (Vse to že do konca leta 1954.) Skušal sem priti do pravega humanizma, a ta je bil, kot razlagam v uvodnem eseju v Perspektive (*O nekaterih problemih sodobnega humanizma*, 1960), mišljen že kot transhumanizem, v duhu heideggerjanstva, ki išče rešitve v dogajanju biti in ne človeka. Jasno je, da če sem bil tako usmerjen, se nisem mogel strinjati z marksizmom oz. Partijo; ali pa le z robnimi mislimi marksizma, najprej pri študiju frankfurtske šole, ki je še zadnja skušala rešiti humanizem, Fromma, Horckheimerja, tudi Goldmanna, že prej Lukacsa iz dvajsetih let, dokler nisem kot interpret svoje skupine razlagal naše države kot avtodestrukcije humanizma. Tak podnaslov sem dal svoji prvi izšli knjigi, *Trojni ples smrti*, 1968; v nji govorim o treh – temeljnih slovenskih – dramah, ki so hkrati tudi poetične. Literarni zgodovinarji so jih žal razumeli pomanjkljivo, kot učenci teorije žanrov in zunanje komparativistike; poudarjali so, da gre za poetično dramatiko, medtem ko je mene zanimala njihova pomenska struktura: *Otrok reke*, *Antigone* in *Samoroga*. Malo prej sem te drame omenil kot izhodiščne tudi za današnje slovensko mišljenje in akcijo. (Še danes smo si v temeljih različni: strokovnjaki za žanre in iskalci smisla.)

Potreben sem tudi samokritike. Glede pojma (ob)last sem se še kar držal svojih načel; kot ravnatelj Drame SNG Ljubljana sem odstopil tudi zato, ker sem bil v tej vlogi prisiljen igrati trdega oblastnika, despota; če te vloge ne bi obvladal, bi se ansambel razšel v medsebojnem prepiru, kot se razhajajo današnji državni – tudi mestni – poslanci: kot bolhe iz odprte škatle. Bojan Štih je v takšnem terorju užival, jaz ne. Če bi ostal ravnatelj, bi moral po Štihovi poti; prav tega pa nisem hotel, Štiha sem v večini točk odklanjal, čeprav spoštujem njegovo bistrost, moč osebnosti, gibčnost, izobrazbo, dar, ambicije.

Manj iskren pa sem bil glede svoje kritike pojma (s)lasti. Kot moralist – to v eni svojih EV sem (ostajam) – sem se resnično bojeval proti užitkom telesne, celo duhovne vrste, recimo proti Grünovemu esteticizmu, delno

tudi, vsaj na začetku, proti Hiengovemu, kolikor Hieng ni pisal poudarjeno eksistencial(istič)no. Artizem, ki je prehajal v larpurlartizem – v formalizem, v igračkanje z jezikom, v tem tudi v lingvizem - ludizem – sem pri Smoletu dolgo kritiziral; njega samega je gnalo k dramam tipa *Igrice, Veseloigra v temnem, Groteska brez odmora (Vrnitev iz Koromandije, naslov pove vse)*; jaz sem pa prijatelja usmerjal k dramam á la *Potovanje v Koromandijo* (Smole je v nji naslikal sebe v liku Luke, mene v liku Toneta); k *Antigoni*, tudi h *Krstu pri Savici. Zlata čeveljčka* sta me odbila s svojo “propagando” suicidnosti. S Smoletom sva imela v družini podoben primer, on očetov samomor, jaz – leta 1966 – bratov; a sva na tragedijo reagirala različno. Jaz (prvi hip in nato čez desetletje poudarjeno) s krepitvijo – celo religioznega – smisla, on z desperatstvom. Moj režim je bil precej religiozen, antihumanističen; verska kategorija. Skoz reč pračlovek in predčlovek, skozi krščanski evangeljski Bog, danes BogDrugi.

Roko na srce: oba s Smoletom sva bila uživača, tudi Kozak, Božič, Kovačič, Strniša, Zajc; vsak na svoj način. Moralizem – proti užitekarski ideologiji – sem potreboval (mi vsi), da se ne bi preveč ali ves vdal hedonizmu; torej za ravnotežje. Ker sem močno nagnjen k seksizmu, alkoholizmu, užitkom vseh vrst, sem moral močno pritiskati v nasprotno smer. Enako Kozak in Smole, ki sta bila v izjavah in dramah ultramoralista; Smoletu se je vse sesulo šele z *Igro za igro*, torej nedolgo pred smrtjo.

Nočem poudarjati svojega hinavstva, ampak spet svojo osnovno potezo: paradoksalnost, dvojnost, ki včasih preide v dvoumnost in protislovnost, tudi v bivanje – ravnanje – mišljenje na dveh ravneh; to je amoralno. A skoraj redno sem volil amoralnost, ki mi je omogočala intenziteto izkušnje, in ne moralizem. (Blizu mi je bil Gidov *Imoralist*, že v petdesetih letih.) Imel sem težave z usklajevanjem obojega. Empirično vzeto: z ženo sva skupaj že petinpetdeset let, torej sva že doživela zlato poroko. Menda sta se le dva člana moje skupine ločila od soprog. Vsi smo bili razpeti med več polov: med ustvarjalnost, eksperimentalizem, etizem in amoralni vitalizem. To nam je omogočala odprtost; smo pa svoje drže avtoreflektirali, vse do – celo radikalne – avtokritike; Zajc v *Otrocih reke*, Smole v *Zlatih čeveljčkih*, Strniša v *Žabah*, Božič v *Človeku v šipi*, Kozak v *Dialogih*. Prihajali smo do roba avtodestrukcije.

Pred tremi desetletji sem za današnjo ponesrečenost človeka dolžil lastninsko družbo, kakršna je nastajala od neolitika naprej. Pozneje sem svojo kritiko radikaliziral; danes sem prepričan, da gre za negativno bistvo življenja kot takega, ki je ubijanje, jedenje sočloveka in sveta. Postavljam hipotezo, da se je v genetski revoluciji prehoda živali v

človeka zgodila pomota: da je nastal le človek, ne pa čezčlovek, tj. bitje, ki ne bi poznalo polaščanja. Morda je šlo – pred milijon leti – le za stopnjo in prihaja danes za človeštvo nova možnost, da postane čezčloveštvo, zunaj-človeštvo, se opre na Drugost, odpre Drugosti. Sam plediram za to novo – ne le duhovno, ampak enako materialno, telesno – genetsko revolucijo. Mogoča bo – bi bila – z intenzifikacijo umskega kapitala, z eksperimentalno znanostjo, s skrajno človekovo avtorefleksijo in avtokritiko.

Čander: Osamo zadnjih dvajsetih let ste izbrali povsem reflektirano. Vam je katolištvo v osemdesetih dalo notranjo moč, da ste zdržali ranljivost prvega obdobja, ko je vse vrvelo od kolektivne evforije? Kakšen je vaš odnos do katolištva danes?

Kermauner: Imate prav; katolištvo, kot sem ga razlagal jaz – zelo nestvarno –, mi je pomagalo prebroditi osamo. O razlogih svojega srečanja – celo sodelovanja – s krščanstvom in KC sem prav tako pisal podrobno in obširno na več mestih. Zato tukaj le nekaj opomb s tem v zvezi.

Moje poudarjanje Notranje Cerkve v nasprotju z zunanjo, institucionalno, politično, je bilo mogoče le v osemdesetih letih, čeprav sem že tedaj doživel tih, a tudi nedvoumen javni odpor katoličanov, recimo Lojzeta Rebule. Razvijal sem svojo držo iz časa, ko sem se odprl Balantičevi poeziji, dvomu in veri; iz leta 1944. Tudi v vmesnem času sem se bližal KC, recimo leta 1966, ko sva dala z ženo najini hčerki krstiti. Brez tradicije krščanstva ne vidim primerne misli - avtorefleksije današnjega človeka; in brez notranjega razumevanja trojke razsvetljenstvo - liberalizem - humanizem, ki jo s kratico RLH tako pogosto omenjam v RSD, tudi ne. Teologija von Balthasarja mi je zelo blizu, tudi Nikolaja Kuzanskega. Ne pa tomizem, čeprav sem se trudil tudi v to smer, da bi pozitivno razumel Antona Mahničiča kot upravičenega kritika vse preveč površnega, sentimentalnega, časnikarskega humanizma pri Stritarju, Kersniku, Gregorčiču ipd. Akvinec je eden izmed temeljev evropske filozofije; je mislec, ki zavestno skuša spojiti božjo trojico, bit in refleksijo, nominalizem in realizem. Biti le privrženec Engelsa, Spencerja in Fromma je premalo.

V času kolektivne evforije okrog 1990/91 sem se počutil osamljenega, a moj cilj je bil zavestno vzdržati kritično distanco do nacionalističnega kolektivismu. Nisem podpisal niti ene peticije v tem duhu ne bil na nobenem takšnem shodu. Pač pa sem – nekajkrat – edini izmed Slovencev – podpisal solidarnostne peticije z zaporniki v Jugoslaviji (vse do leta 1985).

Danes sem do katolištva zelo kritičen, kajti posebno v Sloveniji je skoraj povsem popustilo političnemu desničarskemu ekstremizmu; pri

komer ni, recimo pri Karlu Gržanu, pa se je omejilo na – sicer silno pomembno in humano – karitativnost, delo z zasvojenici z drogo, a v teologiji - filozofiji ostalo nedorečeno. Gržan mi sicer obljublja, da se bo končno lotil kritike teologije Anselma, a zadevo precej odлага; razumem, skrajno naporna je in kočljiva. Danes je veliko manj “svobodno mislečih” duhovnikov, kot jih je bilo pred vojno, ko so nastopali Stanko Cajnkar in drugi. Nisem več prepričan, da je svetovna KC sposobna takšne notranje regeneracije, ki bi temeljila na odpovedi (Ob)lásti. Dopušča manjšino takšne orientacije, a bolj kot masko in sredstvo; današnja KC je zelo instrumentalna – manipulativna. Tudi zato se ji je po 1990. lahko tako nedvoumno priključil Janko Kos, medtem ko je pred tem letom zastopal marksizem, morda ob zasebnem intimnem katolištvu. Pač instrumentalizem kar precej radikalne vrste.

Čander: Ob katolištvu vas je že v zgodnji mladosti zaznamoval marksizem. Vaš oče je bil predvojni komunist, marksizem je bil tudi začetna religija vaše generacije. Čeprav ste denimo ob očetovi izkušnji in seveda ob realnosti utopije spoznavali njegovo relativnost – kako vas je sam način mišljenja določal tudi pozneje, ko ste se marksizmu povsem odpovedali?

Kermauner: Vsaj od srede petdesetih let naprej sem večkrat mislil, da sem se marksizmu povsem odpovedal; paradokсно: v času svojega asistentovanja – ne pa asistiranja – prof. Borisu Ziherlu. Marksizem sem hotel še reševati pred sabo, kot Veljko Rus in Kozak; to sem omenil že z bližanjem Frankfurtski šoli in Sartru, kakršen je postal od srede petdesetih let naprej. A dolgoročno ni šlo. Marksizem se je v meni kar naprej rušil pod filozofskimi argumenti eksistencializma, Jaspersa, Heideggerja, Hegla, strukturalizma, tudi libertarne politične filozofije Raymonda Arona sredi šestdesetih let, ki je bila vsaj za jedro naše skupine odločilna. O Aronovih knjigah sem predaval v privatnih ilegalnih krožkih od leta 1964 naprej, zbirali smo se pri Pirjevcu, Mišu Jezerniku, Veljku Rusu, meni.

Dejal sem vam, Mitja, da danes priznavam v sebi vse svoje izročilo, s tem tudi marksizem. Od marksizma sem vzel devizo: Boj; od KC: Mir, ki pa je v resničnosti prehajal v boj; bolj miroljubnega filozofa kontemplativne biti, kot je bil Heidegger, se ne da zamisliti, pa je bil vendar do konca član nacistične stranke, podpiral je agresivno nemštvo. Sartre je zastopal skrajni antistalinizem in direktni stalinizem; oboje. Če smejo to tako veliki duhovi, zakaj ne jaz, ki imam prav tako tehtne razloge za kombinacije mišljenj in drž, za micelij, ker sem RazcDč (razcepljeni dvojček) v naporu, da bi se izmotal iz človekove narave in se odprl čezčloveški.

Proti očetu sem se “bojeval” od petnajstega leta naprej, nikoli ga ne bom prebolel; v tem priznam svojo nemoč. In še v marsičem. Strinjam se ne le z NOB-jem, tudi z levo revolucijo; a ponotranjam tudi domobranstvo in medvojno KC. Večkrat omenjam, da sta bila moj oče in ujec Ernst Tomc profesionalna komunista, oba – celo v istem procesu leta 1930 – kot komunista obsojena na zapor, oba je preganjala tudi Partija, moj oče je bil v zaporu (1948–1949), ujca Ernsta, materinega brata, pa je dal Stalin kot agenta čeke – poznejšega KGB – ubiti. Dva Alenkina strica sta bila že med vojno častnika OZNE, eden je moral leta 1950 emigrirati; trije strici mojega zeta Staneta Kavčiča pa so padli kot domobranci oz. kot vrnjeni vojaki. Vsi so v meni, skušam biti v vseh, tudi v vojaško agresivnem Rupnikovem bataljonu, v katerem je padel eden teh zetovih stricev. Se to da? Ne vem. Poskušam, rezultati mojega truda so – zame – negotovi, doslej tudi niso imeli kakega vidnega vpliva na Slovence (Hribarjeva obe nasprotujoči si drži presega, jaz ju vzdržujem v sebi.) Morda živim strukturalno nemogočo držo; zakaj ne? Vse življenje sem se gibal v okviru samonasprotovanja, paradoksov, celo absurd(izm)a. Tudi zato sem lahko tako pristno, pri priči, “usodno” sprejel Božičevo in Šalamunovo dadaistično literaturo.

Čander: Čeprav ste s svojim mišljenjem vseskozi rušili avtoritete, tudi svojo lastno, se vračate k svojim duhovnim očetom, Kocbeku, Mraku, Vidmarju ... in seveda k očetu. Je prav odnos z njim in njegovo zgodbo vplival na odnos do sleherne avtoritete? Zdi se, kot da jih z idejami vseskozi vzpostavljate in že hip zatem rušite. Je – kot ste zapisali – izdajstvo edina možna lega intelektualca v svetu spopadajočih se idej?

Kermauner: Spet imate prav: moja eksistencialna notranja izkušnja z očetom, ki je moja usoda, me je gotovo najbolj opredelila. Nisem mogel razumeti – oz. šele polagoma, z veliko težavo –, da je nekdo, ki sem ga imel za sveto žrtev kot komunista, lahko v očeh Partije postal sovražnik komunizma, izdajalec, celo gestapovec, v taborišču Buchenwald, kot so mu očitali. To razumeti je pomenilo zame razumeti bistvo sveta: tudi kot izdajalsko. Oblastniki komunisti so bili vsaj toliko izdajalci idealnega komunizma kot moj oče, kot Mrak, kot Kocbek. V že omenjeni knjigi skušam pojasniti svoja razmerja do nekaterih odločilnih figur mojega življenja, do Borisa Kidriča, Ivana Mraka, Edvarda Kocbeka, tudi Josipa Vidmarja; ta je bil od starejše generacije še najmanj moj nadomestni oče. Morda leta 1945, pozneje – v petdesetih letih – ne več, nadomestil sem ga s Kocbekom, Mraku pa sem se odpiral že od 1943. naprej, a ne kot homoseksualec, da se razumemo. Bil sem kvečjemu ženskar.

Lomljenje očetove absolutne avtoritete je potekalo hkrati z lomitvijo avtoritete družbe oz. Partije; legitimnost družbe sem – na liniji komunizma – spodbijal že pred vojno. Ker je bil eden tistih, ki so duhovno najbolj vplivali name, tudi Božo Vodušek, vse od poletja 1945, ko sem kot nor – fasciniran – prebiral njegovo pesniško zbirko *Odčarani svet*, je jasno, da sem se pri podiranju ene avtoritete, očetove, moral opirati na druge, na Voduškovo, na cinično-skeptično. Tako zori najstnik. Bog in hudič v isti duši. Svoj položaj sem nato odkril v Zajčevi, Strniševi poeziji itn. (Ponavljam: moja skupina mi je zares pomagala. V nji sem se počutil kot riba v vodi).

Izdajstvo je ena točka v držhi intelektualca, ki ni več narodna inteligenca, v katero so regresirali demosovci. Druga točka je absolutna zvestoba – zavezanost – iskanju Boga, Smisla, Brezpogojnega. Ne le eno, ne le drugo, ampak oboje hkrati. Absurd, paradoks. Nenehno se vračam k istim izrazom. To sem. Točneje: to nisem, čeprav sem, a v tem, ko nisem, itn. Ni čudno, da je bil prelomni esej zame ravno analiza *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*. Že Cankar ni vedel, kdo je; v resnobni obliki je pripisal to dvojnost - dvoumnost - razcepljenost umetniku Petru, Siroti iz Doline šentflorjanske in razbojniku Krištofu Kobarju, trem likom torej. V groteskni različici je dal besede, ki sem jih prej navajal kot veljavne zame, na jezik četrtemu: hudiču Konkordatu. Sam se ni mogel odločiti, kaj je: ali veličina trpečega Stvarnika ali pajac psevdoreligiozne vrste. Zakaj bi bilo mene sram priznati isto? Cankar je tvegala veliko več kot jaz; *Pohujšanje* so zavrnili tako rekoč vsi, tudi njegovi socialdemokratski prijatelji; očitali so mu celo plagiat, in sicer Grabbejeve groteske o *Smešnici, ironiji in globljem pomenu*. Potem ko je bil sprejet v SAZU Šalamun, zasmehovanost ni več ne sramota ne pogum. (Je po mnenju Bora ali Potrča SAZU ostal brez kriterijev?)

Čander: Čeprav ste – gledano za nazaj v skladu z neko dosledno nedoslednostjo – menjavali ideje in poglede, se mi zdi, da se vseskozi vrtite okrog temeljne razcepljenosti človekovega bivanja: razpetosti med občutje izpolnjenosti, harmonije s svetom na eni in dosledne kritike, dvoma, izločitve na drugi strani.

Kermauner: Ne morem se nehati strinjati z vami, Mitja. Silno si želim harmonije, a sem, kot pišem tudi v najinem intervjuju, razklan človek. Z ženo sva desetletja v napetem odnosu, tudi z otroki, in vendar sva vzdržala – srečno – skupaj več kot pol stoletja, v po svoje nenavadni harmoniji; tako je tudi z večino otrok, s katerimi celo sodelujem pri pripravljanju in izdajanju *RSD*: menda kar štirinajst mojih potomcev oz. bližnjih sorodnikov

dela ali je delalo za *RSD*. Ni to dokaz vsega prej kot prepirljivega, nestalnega značaja? Ali pa sem tiran in hinavec, ki vse prepriča, da ni despot, ampak človekoljub? Hinavec sem, a tolikšen menda ne.

Moje življenje je izpolnjeno, nikoli si nisem bil mislil, da bom živel tako dolgo in tako ustvarjalno; to je pač moja samoocena; a je hkrati tudi razcepljeno, shizoidno, nesrečn(išk)o, obremenjeno s slabo vestjo. Zagrešil sem nemalo grehov, težijo me različne krivde; o tem je govor v že omenjeni knjigi. Danes sem mirnejši glede svoje vprašljivosti, kot sem bil pred tremi desetletji.

Čander: Po eni strani ste vseskozi navezani na intelektualno vrenje po svetu, po drugi pa ste s svojim delom zavezani slovenski kulturi. Oba pola se zdita zelo intenzivna. Ju vidite kot napetost, paradoks, nujnost?

Kermauner: Bi se dalo reči. Kar naprej vadim, tj. eksperimentiram s sabo in z drugimi; čeprav pazim, da ne grem čez mejo, ki sem si jo določil, da ne bi drugim povzročal trpljenja. Tudi zato udriham čez sodobnike v *RSD-ju*, ki jo komaj kdo prebere, *RSD* nima vpliva; da nikomur ne bi škodil. Sam si veliko dovolim, nekoč sem si še več, od tod moja slaba vest zaradi storjenih grehov. Ne zaradi napak; na napake gledam kot na moralna dejstva, torej kot greh in krivdo. Ta pojma sta se večkrat pojavila v naslovih mojih razprav, že ob koncu šestdesetih let: *Brez krivde kriv(i)*, o Torkarjevi dramati, *Rabelj in žrtev*, 1959, o Zajčevi poeziji.

Dopuščam, da bodo v sto letih Slovenci izbrisani s "slovenske zemlje"; tak je nauk zgodovine. Sam delam za to, da bi ostali. Pišem zanje, vzgajam jih v smeri, ki jo imam za veljavno, vredno. Če mojih knjig ne berejo, njihova stvar, ne morem jih k temu prisiliti. Če bi bil univerzitetni profesor, ki de facto uči, bi bil najbrž – celo zelo – vpliven; ampak ne bi bil tak, kot sem. Reduciral bi, poenostavil, pedagogiziral. Hvala, moji sodobniki, ker ste mi dali naslov univerzitetnega profesorja, službe na faksu pa ne! Tako sem ostal v službi ... česa ... koga? Naroda? Navsezadnje tudi, ker ga gledam kot relativnega in absolutnega. Družbe; na oba načina. Človeštva? Tudi. Sebe? Tudi. Predvsem. Da, če sem jaz hkrati pot k čezčloveku.

Čander: Imam občutek, da ste prebrali celotno slovensko književnost, od kanoniziranih del do povsem pozabljenih. Kakšna se vam zdi specifika slovenske literature? Na kakšen način v njej odmeva zgodovinska izkušnja?

Kermauner: Slovenska literatura je kot institucija analogna preostalim nacionalnim literaturam sveta ali vsaj zahoda. Razumljivo pa je, da ni

inovativna, ustvarjalna na ravni svetovne zgodovine. Trudimo se, da bi odkrili čim več Slovencev kot svetovnih ustvarjalcev, a je tipično, da je Hermann Pototschnigg postal oz. bil Nmec, hkrati pa dejansko ne-uspešen; uspešen je bil Werner von Braun. Pa Puch; pa Puhar. Pa starosvetni Sladkonja. Je bil Gallus res Slovenec v pravem pomenu besede? Valvazor? Za Slovenceva skušamo narediti – predvsem Primož Kuret in Igor Grdina – Josipa Ipvavca, a so ga sodobniki ocenjevali za germanofila, bolje je znal nemško kot slovensko, in to v začetku prejšnjega stoletja, ko doma ne bi bilo treba govoriti nemško. Kovačič v *Prišlekih* opisuje, da sta moja babica in stara teta doma govorili nemško. Lojze je bil večkrat pri meni na Rimski cesti, a se je zmotil; le z njim sta govorili nemško, ker je dejal, da je pravzaprav Nmec, in je z njima spregovoril nemško. Res sta bili vzgojeni v nemškem Gradcu, hodili v nemške šole, imeli nemške prijateljice (na starost sta največ pripovedovali o Mitzi Bauckmann in o *Fräulein Hunnke*, imeni sem si zapomnil kot malokatero), a bili sta – kot njuni starši in babičin soprog dr. Robert Kermauner – fanatični Slovenki. Pri nas na Rimski se ni govorilo nemško, pač pa v družini moje matere, ker njena mati – *Mutti*, Rosa Rowensky – ni znala slovensko, čeprav je preživela v Ljubljani več kot štiri desetletja. Od njenih živih odraslih otrok je le eden postal Nmec, preostali zavedni Slovenci, tudi sodelavci NOB-ja (in komunisti).

Slovenska literatura nima velikanov, kot so Goethe, Dostojevski, Dante, Sartre. Naj so Prešeren, Cankar, Župančič, Strniša, Smole, Kovačič in še kdo veliki mojstri slovenske besede (Kovačič se ni naučil dobro slovenske slovnice, a slovenščino kot duha je poznal odlično), v svetu niso bili v ničemer prvi, niso ga vodili; v svetu šteje le to. Tudi slovenski slikarji in ne glasbeniki ne, čeprav visoko cenim Lucijana Marijo Škerjanca in Jakopiča; morda je najvplivnejši Slovenec Jože Plečnik. Šalamuna veliko prevajajo, a to ne pomeni, da je enak Lautreamontu. Slovenska literatura je skladna s pomenom slovenske nacije; ta pomen je majhen, v svetovnem merilu tako rekoč zanemarljiv.

Je pa velikanski za nekoga, ki je in hoče biti Slovenec; ki sprejme slovensko majhnost, obrobnost, šibkost. Čezčlovek ne bo človek še večje moči - oblasti, čeprav tudi ne še večje nemoči; bo (naj bi bil) zunaj obojega. Za to si prizadevam. Pravzaprav se počutim kot inovator, kot snovalec nove oblike bivanja, čezčloveka, ki bo življenje kot strukturo - energijo RR (rekonstruiral) v zunajživljenje in zunajsmrt ali v čezživljenje in čezsmrt. Sem zato, ker iščem takšno blazno novost, norec, bolan od samoveličja, paranoik? Sem skrajno nadut in stremeljiv. A sem tudi skrajno skromen, shizotip, blato in ne spomenik iz zlata. Tudi iz bronca ne, kot so

Maister, Kidrič in Janša. (Janša za zdaj samo v Spodnjem Kašlju.) Me je pa naredil Drago Tršar kot bronast portret, čudovit kip, psihološko točen. Ta glava je zmedena, blazna, razkrojena, groteskna. Res me je zadel. Hvala Tršarju! Tudi o njem sem pisal podrobno. Je velik kipar; a ni ne Rodin, ne Zadkin, ne Duchamp. Samo Slovenec in s tem drugorazreden.

Zame drugorazrednost kot mesto po merilu človeka (šola po meri človeka!) ni odločilna. Človek je sam po sebi – kot človek – pomota; biti po meri človeka pomeni biti po meri zmote in celo greha, ki terja krivdo in kazen. Tega se slovenski desničarski verniki (merniki, človeka merilci, točneje: človeka morilci) ne zavedajo. Mislijo, da sta učiteljica Likovičeva in psihiater Bela brada mera pravega človeka. Smešno samoslepilo. To je pristen napuh, ne moj. Jaz sem pravi (pristen) šele v naporu ali prizadevanju postati nekaj – nekdo, ker sem šele komaj kaj ali napoved nečesa iz nič.

Smo Slovenci bolj razklani kot Rusi, Francozi, Italijani? Dvomim. Rusi – ruska mafija po naročilu politikov in gospodarstvenikov – se med sabo celo pobijajo; Slovenci (še?) ne. Polemična retorika v italijanskem parlamentu ni manjša od te v slovenskem; Nemci se vedejo spodobneje, a bistvo je isto. Vsaka stranka zagovarja svoja stališča; ni ji merilo dejstvo ali poskus priti do resnice. To je novi monizem, le da je parceliziran – ali parcializiran – v več skupin.

Res glavni sta le dve opciji: današnja pozicija (desnica) in opozicija (levica); Jelinčičeve stranke ne jemljem resno, čeprav bi kdaj, ko sem posebno samokritičen, moral priznati, da me veže nanjo njen lumpenizem. Kulturni boj je nemški izraz – iz Bismarckovih časov – za nekaj, kar je bilo značilno že za rimsko državo, glej Finžgarjevo povest *Pod svobodnim soncem*. Celó v arenah sta med sabo tekmovali dve stranki, dve opciji; imenovali sta se kar po barvah. Podobno je bilo pri Angležih, v državljanski vojni med Yorškimi in Plantageneti, med Jakobom - Karlom in parlamentom, med katoličani in anglikanci. Včasih se tak kulturni boj razvije v državljansko vojno, kot se je v Sloveniji med letoma 1941 in 1945; včasih se ne. Včasih prevlada civilnost – citoyenskost – položaja.

Zakaj naj Slovenci ne bi bili notranje razklani, ko pa je (zame) pogoj – možnost – nastanka čezčloveka v avtorefektiranju razcepljenega dvojčka (RazcDč)? Prava predpostavka naj ne bi bila eno(tno)st, ampak dvojčkovstvo in dvojništvo. Kot narod navzven smo se Slovenci v letih 1989 in 1991 izkazali za zelo enotne; narod sodi med identitetne vrednote. Tudi stranke, vsaka posebej. Človek pa ni le identiteten; je borec sam s sabo, ubijalec sebe, samomorilec, morilec brata dvojčka, glej Snojevo dramo *Gabrijel in Mihael*, ubijalec soseda; Martel oz. njegovi ubijejo Sava, črnorokca, ki je nečak gospodarja, pri katerem je Martelov oče hišnik; vloga soseda. Vloga

soseda je bila v državljanski ali/in bratomorni vojni velika, glej *Ogenj in pepel* Mire Pucove. Tudi v komediji; glej Ogrinčevo komedijo *Kje je meja?* – soseda Križ in Kraž. Dr. Gregorij Rožman in dr. Gregor Žerjav; sovrstnika, eden klerikalec, drugi liberallec. Rožev gre dol in gor.

Zaželena smer – pač z mojega gledišča – bi bila stopnjevanje notranje razklanosti ob močni osebnosti, ki to razklanost vzdrži na način paradoksa; šele spoznanje tega omogoči primerno avtokritiko - avtorefleksijo. Vsak monizem – kaj šele totalitarizem – jo zavira, odpravlja. Zato je razumljivo, da mi je bližja današnja opozicija kot pozicija; ta stopnjuje monolitnost – eno(tno)st naroda, človeka, politike, države. Sam sem za razcepljeno družbo, zavest in človeka. Tak sem tudi na podlagi – že navajane – SD.

Čander: Napisali ste zelo veliko esejev, razprav, pisem ... Pri vas je čutiti izjemno strast do pisanja. In kako gledate danes na posamezna svoja besedila? Kako jih vrednotite, razločujete med seboj?

Kermauner: V tem intervjuju sem skušal podati eno različico samorazlage svojega življenja in dela, eksistence in tekstov. Vsi sestavljajo kompleksno diferencirano celoto micelija, ki je (ne)jaz, jaz in jaz kot drugi. Pišem, da bi se razumel. Ne morem obstajati, če se ne razumem. Zmerom znova spoznavam, da se ne razumem dovolj; nove izkušnje vnašajo vame nove dvome, moji sistemi se znova podirajo, čeprav ostajajo v jedru isti sistem, paradoksi med identiteto in drugostjo. Sem pač še zmerom – predvsem, upam pa, da ne izključno – človek. Rad bi bil po meri čezčloveka.

Pisanje mi daje tudi duševno trdnost, notranjo samozavest, kot nekaterim športna dejavnost, drugim ženskarjenje; nekateri pa bežijo v izmišljene, slabiške sebe, ko se alkoholizirajo. Vse te drže sem prakticiral, nobena mi ni zadoščala kot prava. Le pisanje. Pisanje je najširša komunikacija; pijančevanje vodi v avtizem, športništvo v tekmovalnost, ženskarjenje v užitke; jaz pa si želim prakso, ki bi čim bolj vključevala komunikacijo z drugimi. Zato sem izbral sodelovanje, prijateljevanje v skupinah, v družini in pisanju, ki je vsaj nagovor drugih, čeprav bi bilo rado dialog - polilog. (Sicer pa: *RSD* piše – na svoj način – vsa moja družina. Pisanje je tudi sodelovanje.)

Čander: Za vas je vseskozi značilno vrtanje vase, iskanje resnice, ki ga lahko razumemo tudi kot etični imperativ. Po drugi strani ste bili ves čas izpostavljeni zapeljevanju, videzu, kot karizmatična osebnost ste hote ali nehote zapeljevali tudi sami ...

Kermauner: Z zapeljevanjem sem imel veliko opravka, zgodaj sem se ga zavedel kot ene izmed osnovnih človekovih strategij; že konec šestdesetih let sem bral tovrstne tekste Baudrillarda, Lyotarda ipd. Zapeljevali so me Partija, KC, ženske, tovariši, knjige, ideje, užitki, nekoliko – a ne preveč – celo oblast, vsaj nad nekaterimi posamezniki, vsaj v začetku mojega zavestnega življenja. Nazadnje sem se večini tega odpovedal oz. se odrekel samemu zapeljevanju; izraz fascinacija sem vzel pod ostri kritični drobnogled; enako izraza očarovanje, začarovanje. Ko odklanjam Hribarjevo Svetost življenja, jo delim – po tujih vzorih – na *fascinans* in *tremendum*, na očarovanje - zapeljevanje in na grozo - mučenje - umor. Nočem, da bi kar koli od tega vladalo svetu in meni. Če sem zapeljeval moške, umetnike, sem jih zato, da bi jih približal svojim idejam, odprl svojemu eksistencialnemu izkustvu, naredil z njimi skupino (a samih SAPO, svobodnih, avtonomnih posameznih oseb). Če s kom, sva si v tem različna s Kosom, tudi s Strnišo, Zajcem, Kovačičem. Vsi so sodili v mojo – našo – skupino, a s težavo. Ko so mogli, so se ji oddaljevali. Bili so samotneži. Kos ima vsaj – več kot korekten – sodelavski odnos z ženo, Kovačič je tudi tu zastopal nesrečno zavest in držo, enako Strniša.

Sem res tudi jaz karizmatična osebnost? Prvi, ki je zapisal to presojo, ste vi, Mitja. Sam bi rad usmerjal; to sem počel vse življenje. Zdaj bi se temu rad posebej posvetil, ker sem prispel do zamisli čezčloveka kot svetodrešilne; a nasledki mojega truda so za zdaj skoraj nične, namreč glede filozofije drugenja. Pač pa sem veliko vplival v preteklih letih, v skupinah od prve iz leta 1944 do novorevijevske. Prizna se mi manj zaslug, kot jih imam; tisti, ki me zamolčujejo, črtajo dejstva. Vendar sem se na to črtanje, ki je ena temeljnih predpostavk življenja in družbovanja, moral privaditi. Kaj pa je zasluga ali biti znan? Slepilo, za napačen cilj porabljen energija. Vse preveč jih postane zagrenjenih, kot sta se nesrečna – kot talca oz. na cesti ubita – Hinko Smrekar in dr. Avgust Žigon. Jaz sem srečen, da živim; imel sem neznansko srečo, da sem zaživel – ob svoji in tuji pomoči – tako, kot sem. Za karizmo naj se trudijo tisti, ki jih mika: Janša, Hribar, smešni Vladislav Gajšek; ta je karikatura obeh prvih imenovanih. K njima sodi tudi kardinal Rode; v televizijskem intervjuju sem slišal njegovo sestro pripovedovati, da je hotel biti že kot otrok general. Karizmatične osebnosti so generali, maršali, maršalissimi. To je: nadnadzorniki konjske štale.

Upam, da bom še dolgo ostal, kar sem: skozi zmedo iščoč se sistematičen gorečnež.

Miklavž Komelj

Zaprto veselje

Naslova ne smete razumeti v pomenu brezizhodnosti: če Gregor Strniša “naše brezmejno svetovje”, kakršno postulirajo človeške predstavnosti, metaforično razume kot jajce, v katero smo zaprti, s tem implicira perspektivo prekljuvanja lupine tega jajca. Strniša, ki je svojo govorico včasih namenoma “infantiliziral”, da bi s tem pokazal, da je, kot pravi njegova Driada, jezik ljudi še otrok, je vse svoje umetniške napore posvečal poskusu takšnega prekljuvanja. Presenetljivo pa je to, da se ta perspektiva prekljuvanja kaže kot perspektiva rojstva nečesa, kar se zdi pravzaprav starejše od trenutka, v katerem smo zdaj: rojstva nečesa arhaičnega, nečesa predpotopnega, nečesa, kar je podobno tistim bitjem v Empedoklovi kozmogoniji, ki so nastajala v pradavnini, ko so se naključno nastali različni deli različnih teles med sabo sprijemali brez logike. (Ali pa morda postkataklizmičnim mutantom?) Strniša se v sklepu svojega uvoda k igri *Ljudožerci* sprašuje, kakšno bo bitje, ki se bo prekljuvalo skozi lupino: ali bo to krilata kača, rogata riba, peteronoga ptica, trioki človek ...

Vse, kar bom tukaj poskušal povedati o poeziji Gregorja Strniše, morate razumeti kot nekakšno preliminarno tezo. V nasprotju z načinom, ki ga bom ubral glede na prostor, ki mi je na voljo Strniševa poezija zahteva resno, potrpežljivo analizo, ki bi po mojem morala vsebovati elemente “jakobsonovske” strukturalne analize. Samo tako bi bilo mogoče relevantno spregovoriti o nekaterih stvareh, ki jih bom zdaj samo bežno nakazal. Recimo o prostorsko-časovnih razmerjih, ki jih Strniša ne samo tematizira, ampak jih poskuša udejanjiti *na ravni pesniških postopkov*. Izrecno poudarja: pesem ima svojo lastno prostorskost in časovnost, svojo lastno prostorsko-časovno geometrijo. (Strniša je sam, kot veste, podal nekaj izredno zanimivih zastavkov za analizo svoje poezije: berite njegove komentarje k lastnim pesmim; še pomembnejša

pa se mi zdi njegova občudovanja vredna analiza Murnove *Pesmi o ajdi* v eseju *Relativnostna pesnitev*; s to analizo si je to Murnovo pesem apropriral na tak način, da bi skoraj lahko rekel, da je v Strniševem branju postala bolj Strniševa od Strniševih "lastnih" pesmi. Besedo "lastnih" sem dal v narekovaje: zanimivo je namreč, da Strniša, če v kakšnem tekstu navaja naslove kakšnih umetniških del, z nekaj izjemami sistematično zapisuje samo naslove, ne da bi zraven navedel tudi imena avtorjev.) Treba bi bilo raziskati, kakšno je razmerje med načeli, ki jih postavlja recimo v *Relativnostni pesnitvi*, in njegovimi konkretnimi pesniškimi realizacijami. Strniševo razumevanje pesniškega dela je tako, da ga imamo lahko, če uporabim Jakobsonovo sintagmo, za "pesnika strukturacije". V nekem intervjuju v *Dnevniku* ali *Delu* v sedemdesetih letih je svoj način pisanja primerjal s strukturo Bachove fuge. (Jaz bi sicer marsikje prej pomislil na wagnerjanske leitmotive, tudi glede na Strnišev imaginarij, ki je zlasti v šestdesetih letih precej "tevtovski" – Strniša je sam priznal svojo fascinacijo z Valhalo.) Opozoriti hočem, kako Strniša poudarja kompleksnost pesmi-kot-objekta; njegovo izhodišče, ki ga posebej poudarja na začetku svojih esejev o poeziji, je: pesem je objekt, h kateremu pristopamo z različnih strani in ki je narejen na vsaj štirih koordinatah. Strniša jih opredeli kot absciso čustva, ordinato razuma, aplikato čutne predstavnosti – h katerim dodaja še "čim večjo razdajo na osi domišljije". In zato poudarja, da pesem – tudi če je najkrajši lirični utrinek – nikoli ne govori o eni sami stvari. Zgradba njegovih pesmi to neenostavnost poudarja že na ravni tipične sheme: Strniša svoje pesmi, ki bi jih na prvi pogled lahko imeli za nekakšne pesniške cikle (standardna shema je pet pesmi, sestavljenih iz treh štirivrstičnih kitic), imenuje "sestavljene pesmi" – in tudi s tem že poudarja postopek sestavljanja in kombiniranja. *Oko* je v nekem smislu čista pesniška kombinatorika. Na koncu pa je Strniša sploh skoraj nehal pisati nove pesmi, ampak je recimo novo pesniško knjigo *Vesolje* naredil iz pesmi iz prejšnjih knjig – pri tem pa je izrecno poudaril, da je *Vesolje* NOVA knjiga, ne preprost retrospektiven pregled preteklega dela. In brez dvoma je imel prav. V novi razporeditvi dobijo te pesmi povsem nove pomene; *Vesolje* je ena ključnih Strniševih knjig; pesmi iz prejšnjih knjig postanejo v drugačni razporeditvi znotraj drugačne strukture v nekem smislu nove, drugačne pesmi. Ravno v odnosu do takšnega pomena strukture neke celote bi morala konkretna analiza Strniševih pesniških postopkov posebej ovrednotiti vrednost najmanjših detajlov. Strniša poskuša prav prek takega pomena strukture celote – knjiga, kakršna je *Oko*, je v slovenski poeziji docela izjemen primer monumentalne in zapleteno strukturirane pesniške

celote s kozmološkimi ambicijami (v nekem intervjuju v *Dnevniku* ali v *Delu* je spraševalec Strniša v zvezi z *Očesom* namignil nekaj o “pesniški zbirki”, Strniša pa ga je zavrnil: to ni pesniška zbirka, to je pesniška knjiga) – maksimalno intenzivnost najbolj drobnim detajlom, ki navsezadnje lahko dobijo moč za sprevrnitev celotne strukture. Emblematični so tile verzi: “Pade, kakor je prišla, / sapa, pade list na tla, / se zadnjikrat zvrne okrog – / če ni list obstal, se prevrnil gozd.” Ti verzi povzemajo nekaj, čemur Strniša pravi “vesoljska zavest”. Citiram: “to je zavedanje, da je takó Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekđaj samo del vsega vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledališča vsaka stvar vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove.” In “relativistični značaj besedne umetnine” je za Strnišo v tem, da “v zmanjšanem prostoru in času povečana vsebinska masa daje povečano pomensko vrednost vsem stvarēm”. Zavest o kozmičnih razdaljah ovrednoti nekaj neizmerno majhnega s tem, da lahko to premakne – če ne vsega kozmosa, pa vsaj neko situacijo ali, recimo, neko stavbo: tako kot v čudoviti slikanici *Potovanje z bršljanom* glas neke živalce, ki je morda samo drobna pasja bolhica, sproži potovanje hišice. Analizo takih učinkov v Strniševi poeziji bo treba enkrat narediti zelo natančno in potrpežljivo. Izdaja Strniševe zbrane poezije bo, upam, spodbudila in tudi olajšala takšno delo; Alešu Štegru gre veliko priznanje, da je zadevo sprožil; bojim se, da bi brez njega ta in še katera Strniševa obletnica ostala kar pozabljena. Seveda ne gre za obletnice – toda indiferenca do del ljudi, ki umrejo in ne morejo več sami opozarjati nase, je v Sloveniji strašna.

Strniša odločno poudarja spoznavno vrednost oziroma, natančneje, spoznavno-osvobajajočo vrednost poezije. Mirko Zupančič je v svoji spremni besedi v knjigi *Želod* označil Strniševo poezijo za “umetniški izum”. Strniša je spoznavne konsekvence poezije videl v tem, kar pesem proizvede, ne v upesnjevanju vnaprej izdelanih misli, ki bi jih tlačil v verze. Strniša sam namiguje na to, da imajo njegova pesniška dela vrednost raziskave in poskušanja; pesem je zanj vedno prostor, v katerem se z besednim materialom nekaj ZGODI; zato je zanj pesem resnična pesem šele, ko presega samo sebe. V uvodu v knjigo *Vesolje* svoje pesniško poskušanje opiše kot butanje z glavo ob zid – ta zid je prav tista jajčna lupina, o kateri sem govoril na začetku. To je jajčna lupina našega spoznavnega načina, *Erkenntnisart*. Strniša v svojih pesniških knjigah navaja fizikalne formule in se sklicuje na Kanta in Einsteina. *Oko* ima podnaslov *Oris transcendentalne logike* in Strniša pravi, da je umetniško

delo transcendentalnega izvora. Nekateri so to razumeli v smislu transcendence. Ampak mislim, da je treba pojem *transcendentalno* tu razumeti v strogo Kantovem smislu – kot ga Kant definira v *Kritiki čistega uma*: transcendentalna spoznava je tista, ki se ne ukvarja s predmeti, ampak z našim spoznavnim načinom, z našim načinom spoznavanja predmetov, kolikor je ta mogoč a priori. Na osnovi te “transcendentalne logike” pa Strniša dejansko preide v konsekvence, ki ga vodijo k “transcendentnemu” (na “transcendentno” se Strniša začne sklicevati v letih po *Očesu*) – pri tem je zanj transcendiranje povezano z ironijo. Strniševa pot je pot od “transcendentalnega” k “transcendentnemu”. *Driado* je označil za “transcendentno burko” in v poznih esejih govori o “transcendentni poeziji” in “transcendentnem svetu” kot “resnično svobodnem svetu, neuklenjenem v prostorsko-časovno sosledje”. Strniša je verjel, da se človekov prodor v vesolje, ki ga je omogočila moderna tehnologija – mislim, da je v slovenski umetnosti samo Dragan Živadinov bolj obseden s poletji v vesolje, kot je bil Strniša –, Strniša je torej verjel, da se ta prodor v vesolje povezuje s spremembo naše *Erkenntnisart* kot take. Ampak o tem nekoliko več malo pozneje. Njegova ultimativna definicija poezije je, da je “poezija (...) preseganje realnosti – tako notranje, piščeve, kot zunanje – same s sabo”. V tem pa je že implicirana misel o umetnosti kot tekmovanju – ne s stvarmi realnosti, ampak s platonskimi idejami za temi stvarmi: Strniša pravi, da je golob v poeziji bolj golob kot v realnosti. Zanimivo je, kako prav njegovo poudarjanje relativnosti pri stranskih vratih vpelje neko reafirmacijo metafizike, nespremenljivosti nadnaravnega sveta, v katerem naj bi plavalo “naše” že omenjeno jajce. Tako kot Strniša prav svoj deklarirani radikalni antihumanizem (da se bralci te deklaracije ne bi prestrašili, je dodal, da čeprav ni humanist, ni zoper ljudi, če imajo vsaj toliko razuma, kot ga je imel njegov rajni maček) lahko razume kot izhodišče za počlovečevanje vseh stvari, o katerih govori. Pri tem pa je zanimivo, da ravno takrat, ko hoče najbolj poudarjati tujost bitij, ki niso ljudje – spomnimo se na verze o deželi ljudi in deželi ptic iz *Samoroga* –, včasih prevzame popolnoma antropocentrično determinirane predstave o teh bitjih; če citiram iz *Očesa*: “Poslednji hip ni črvu tesno, / ptičji strah je lahak ko pero – v tropih pohaja opica, da bi samotni smrti ušla.” Ali: “Ptici pod nebom ni tesno, / očesca ni več, je še oko ...” Takšno govorjenje o smrti živali je tipično humanistično obče mesto.

Kljub temu pa moram posebej poudariti, da nadvse cenim Strniševo načelno vztrajanje pri spoznavni vrednosti poezije. Tudi sam sem nasprotnik tega, da se k poeziji pristopa na podlagi osebnih blodenj, ki se jih

razglaša za interpretacijo ali kritiko. Ampak v tem prispevku bom vzel za izhodišče zelo osebno izkušnjo svojega branja Strniševe poezije. In to bom storil namenoma. Zakaj? Strniša – tako pravijo – je neoseben pesnik, vsekakor pa se je tudi sam predstavljal kot pesnik, ki hoče “objektivnost” in tudi “objektnost”; poudaril sem že, da je sam govoril o pesmi kot objektu, krasne so njegove besede o telesnosti pesmi, o njeni zunanjim predmetom podobni samostojnosti. Strniša se je, kot veste, izogibal prvi osebi ednine. Mislim, da od zbirke *Odisej* naprej v njegovih pesniških knjigah, razen kadar gre za premi govor, ni niti enega verza, ki bi bil napisan v prvi osebi ednine. Ampak pri tem se sprašujem: ali se ni prvi osebi ednine izogibal na tak način, da lahko pri tem zaslutimo nekakšno *Verneinung*? Hočem reči: ali ni Strniša tako poudarjal neosebnosti zato, ker je bil dejansko v svojem pisanju zelo oseben? Ampak najbrž sem to vprašanje zastavil narobe; sam se je izrazil veliko precizneje, saj je poudaril osebni moment v poeziji, ki pa je zares *pesniško realiziran* šele s preseženjem osebnega: “Poezija ne zmanjša čustva, ampak čustvujočega, osebno čustvo pa v isti meri poveča (...)” Eden najlepših primerov takšnega povečanja je njegova “sestavljena pesem” *Sneg*, posvečen ženi Thei. Pesem, ki govori o večnosti in o snegu, da lahko spregovori o grozi ob misli, da v kozmični perspektivi morda nikjer ne bo ostalo shranjeno srečanje dveh ljudi, ki sta se ljubila: “Bosta še kdaj, v spominu, tukaj, / ko sta, živela – bo minil? / Bosta vsaj, brez spomina, skupaj? / Bo vedela, boš vedel ti?” Ampak v zvezi s Strniševo poezijo se sprašujem nekaj drugega. Kaj, če ji prav tam, kjer najbolj poudarja kozmične in spoznavno-osvobajajoče aspiracije, grozi nevarnost, da zdrsi v neki čisto oseben, skorajda solipsističen delirij, v katerem se dogaja predvsem to, da se vse izbrisuje, vse izginja v hipnotičnem ritmu, ki vse melje, melje v sneg – o tem konkretno govori pesem *Delirium tremens* ... Da na koncu ostane le še neverjetno hipnotično pulziranje ritma v govorici.

Moja osebna izkušnja s poezijo Gregorja Strniše je bila prav osuplost zaradi te dvojnosti, ki sem jo v nekem trenutku izkusil kot nekaj, kar je delovalo skozi “mojo lastno” govorico. Zakaj govorim v pretekliku? Tu moram povedati, da je bil v nekem trenutku mojega življenja Gregor Strniša TISTI pesnik, ki me je, če sem malo patetičen, ponoči zbujal iz spanja, da sem poiskal svoje sanje v njegovih knjigah ... Prav zaradi takšnega silovitega srečanja s Strniševo poezijo pri kakšnih sedemnajstih letih, *quand'io fui in parte altr'uom da quel ch'i' sono*, Strniša zame, ko ga berem danes, vedno govori v preteklem času, je zame v nekem smislu vselej tudi že neki spomin. Spomin na neko očaranost in obenem na

nepričakovano sesutje koordinat, ki so mi pred tem opredeljevale pesniško govorico. V tistem času sem objavljaj svoje prve pesmi in nekdo je rekel – mislim, da nikakor nisem zaslužil te primerjave, ker preprosto ni bila točna –, da je v njih neka sorodnost s Strniševimi. In to je bil povod, da sem takrat prebral in potem še naprej bral vsega Strnišo. To se je časovno ujemalo s trenutkom tako imenovane “vojne za Slovenijo” – mene je v tistih dneh bolj kot usoda Slovenije zanimala poezija Gregorja Strniše. Ko se je zunaj tako žalostno sesuval svet, v katerem sem preživel otroštvo, se je meni ob tej poeziji sesuvala vsa notranja gotovost; ničesar nisem razumel, a kot hipnotiziran sem strmel v nenavadne metamorfoze, ki jih je nosil ritem, ki se mi je zdel zdaj umetelno elaboriran, zdaj infantilni. In nehote se mi je zgodilo, da sem se zalotil, da to v svojem pisanju okorno posnemam. Da se je ta govorica s svojo magijo polastila moje govorice. In začel sem pisati obupno slabo. Strniševa poezija mi je dala obenem izkušnjo odprtja velikih prostorov in neke nemoči. Kot da bi bila Strniševa govorica kakšna droga. In ko mi je v nekem hipu ostala samo še izpostavljenost mletju hipnotičnega ritma v paranoidnih vizijah, sem Strnišo za dolga leta preprosto nehal brati. (Zdaj, ko sem pripravljaj ta referat, pa sem ga znova zelo vzljubil.)

Zadnja leta sem se – spet bom osebni – pravzaprav največkrat spomnil na Strnišo zato, ker stanujem v enem tistih stanovanjskih blokov na robu mesta, ki so bili zgrajeni v sedemdesetih letih in ki naj bi jih Strniša na svojih sprehodih opazoval pri graditvi – in ki jih je tako sugestivno upesnil v svojih *Stolpnicah* v knjigi *Oko*. “Stojijo ladje zidane, / čez te zelene travnike / strmijo s svetlimi očmi, / za vsako veko kdo živi.” Itd. Če vam omenjam ta cikel, pa tega vendarle ne počnem predvsem iz osebnih razlogov. Ob njem je mogoče pokazati na nekaj ključnih prostorsko-časovnih značilnosti Strniševe poezije: najprej je fascinantno, kako je zmožni tematizirati neki učinek davnine, ki nastane z nečim, kar je ravnokar zgrajeno; potem je tu občutek začasnosti tega, kar je zgrajeno kot trajno, in občutek, da se travniki s prihodom stolpnice neizmerno povečajo; Strniša vidi te stolpnice kot ladje, ki priplujejo na te travnike, ponoči pa spet nekam odplujejo. Strniša je bil, kot veste, velik občudovalec slikarja Giorgia de Chirica; pet njegovih slik je recimo vzel za neposredne motive svojih pesmi. In te bloke je doživljaj v smislu de chiricovske “metafizičnosti”. Mislim, da je s tem res neverjetno dobro zadel bistvo teh blokov. Sam jih gledam na točno tak način; bil sem že prepričan, da je to moja osebna blodnja, potem pa sem se enkrat o tem pogovarjal s svojim sosedom, slikarjem Aleksijem Kobalom, in sem videl, da jih tudi on percipira skoraj enako. In še eno Strniševo sporočilo,

ki velja tudi za takšne bloke: luči novih mest sijajo kot zvezde. Skratka: ni treba iti daleč, dovolj je, da hodimo po blokovskem naselju na robu Ljubljane, da se soočimo z nečim, kar Strniša imenuje “vesoljska zavest”.

Ko sem znova bral Strnišev opus, sem seveda opazil popolnoma nove stvari in sem bil predvsem presenečen, kako se njegova vizija kozmičnih potovanj, ki je povezana z razširitvijo zavesti in zaznavnega načina, v neki točki povezuje z nekaterimi vizijami, ki jih je gojila ruska avantgarda. Povezava je prav v tem, da ima prodor v vesolje, ki ga omogoča tehnologija, konsekvence za človekovo potovanje v svoj notranji svet. Pri tem je umetniško delo objekt, ki je lahko tako rekoč model za oboje; spomnite se, da je Malevič čisto vizualni učinek breztežnega lebdenja, ki ga je dosegel s svojimi suprematističnimi slikami, povezoval s perspektivo potovanj v vesolje: bil je eden prvih, ki so navdušeno govorili o tej perspektivi; polete v vesolje je imel za konsekvenco svojega slikarskega odkritja – hkrati pa je svoje slikarko odkritje utemeljeval v perspektivi vesoljskih poletov. In mogoče veste, kakšen vpliv so imele na rusko avantgardo bizarne “biokozmistične” teorije Nikolaja Fjodorova iz 19. stoletja (po katerih naj bi bil preboj v vesolje povezan z rešitvijo vse človeške preteklosti, dobesedno z obujanjem od mrtvih, ki naj bi ga bila nekoč zmožna moderna znanost) in konkretne zamisli o bodočih vesoljskih ladjah Konstantina Ciolkovskega. Ciolkovski pa ni vplival samo na rusko avantgardo, ampak tudi na dejansko razvijanje sovjetskega kozmonavtskega programa; velja celo za “očeta” tega programa. Vprašanje o tem, koliko je na Ciolkovskega vplival Fjodorov, ostaja odprto; vsekakor pa se je Ciolkovski odkrito inspiriral pri znanstveni fantastiki in jo tudi sam pisal. Znanstvena fantastika je bila ljuba tudi Strniši, seveda pa je bila njegova fascinacija s potovanji v vesolje povezana že z realnimi dosežki sodobne kozmonavtike, ki jih je očitno zavzeto spremljal.

Ključna Strniševa ideja o poeziji je, da pesem ustvari svoje težnostno polje, ki je prav v svoji transcendentalni določitvi tudi v neki realni povezavi s prebitjem težnosti kot perspektivo človeštva in njegove tehnologije. Strniša v eseju z naslovom *Povzetek* spregovori o tem, da “pesnitev (...) čustvena energija odnese iz Zemljinega težnostnega polja”; govori o “estetskem breztežnostnem stanju pesnitve ali njenem lastnem težnostnem polju”. V uvodu v knjigo *Vesolje* pa pravi:

Zato tudi ne pomeni – čeprav izgleda povsem nemogoče –, da bi morali prekrizanih rok in sklonjenih glav vdano ostati pred najvišjim in do zdaj najtršim zidom, ker je iz oblik prostora in časa zgrajen v sāmem našem notranjem svetu in ga zagraja in omejuje: če ne bi bilo v vseh dobah pred nami zmeraj takih, ki so – v nasprotju s še danes, in dandanes posebno,

pogostnim in upoštevanim reklom – poskušali z glavo skoz drugačne zidove, bi brez teh ‘čudaških’ trmastih glav, devetindevetdesetih razbitih in ene, ki je potem vendar šla skoz, takih, kot zdaj smo, ne bilo, ker bi najbrž še zmeraj po savanah in gozdih iskali, nabirali in žrli plodove, ličinke in črve. – Sámó spoznanje resnične meje, sama vednost o meji zavesti: od njenih osnovnih čutnih dražljajev pa preko čustva in razpoloženja do gole, najostrejše misli ali najrazkošnejše domišljije – ta vednost zavesti iz nje same, še posebno, da je do nje moglo priti, lahko dá, in že jè, prvi ključ za prva vrata v obzidju.

Po razvidni zakonitosti skladnega razvoja zavesti in življenja, ki je iz mikroskopske praživí v vodi prišlo na kopno in v zrak, in že pristalo na Mesecu, smemo domnevati, da bomo hkrati prihajali toliko globlje v lastni deželi oblik in predstav čutečega in mislečega notranjega sveta, kolikor dalje bomo prodirali v veliki zunanji prostor, v vesolje.

Skoraj bi lahko razglasil Gregorja Strnišo, ki govori v istem uvodu o trojnem kozmosu – astronomskem, predmetnem in biofizičnem – za prvega slovenskega “biokozmista”. Vsekakor pa se *Driada* konča z verzi, ki zvenijo kot citat iz Ciolkovskega. “Človeški rod / bo dorasel med zvezdami. /.../ Takrat, ko bomo odleteli / mimo Lune, mimo Sonca, mimo vseh planetov osončja, / še naprej od **Plutona**, / naprej od sonca: novega / daljnega sonca v Kentavru, / do novih zvezd, novih rimskih cest ... /.../ Menda bomo zmeraj mlajši, / vendar bomo bolj odrasli, / takrat, ko bomo létali / med zvezdami do drugih zvezd. / Takrat ko bomo plavali / med tisoč sonci: med zvézdami.”

To zveni zelo zanosno, tudi zelo optimistično. Vendar pa v Strniševi poeziji prevladuje neko občutje, ki je daleč od utopije; v odnosu do avantgarde je prej blizu nekemu ironičnemu toku, ki je sledil utopičnemu navdušenju. Danes je popularno, da se slovenska umetnost postavlja v kontekst “vzhodne umetnosti”; ob tem imam včasih tudi pomisleke, ampak prav Strniševo fantazijo bi lahko povezali s tistimi fantazijami o letenju, ki so recimo obvladovale imaginacijo mnogih umetnikov v Sovjetski zvezi. (Mimogrede: Strniša je res doživel travmatično “vzhodno” izkušnjo – treba je priznati, da je bila v mladosti njegova osebna izkušnja jugoslovanskega socialističnega sistema izkušnja najbolj neprijazne strani tega sistema; v zaporu je dejansko doživel stalinistične metode.) Način, kako se je Strniševa negibnost – kot veste, skoraj ni šel iz širše okolice Rožne doline – povezovala s potovanji kozmičnih dimenzij, me na neki način od daleč spomni na slavno instalacijo Ilje Kabakova *Človek, ki je iz svojega stanovanja poletel v vesolje*, ki jo najbrž poznate in ki je bila prvič postavljena v umetnikovem moskovskem ateljeju v letu pred Strniševo smrtjo. Mimogrede: Kabakov ima, kot nas prepričuje

Boris Grojs, veliko referenc na biokozmizem. Strniša je pravzaprav tak človek, ki je iz svojega stanovanja poletel v vesolje. Samo da sten ni imel polepljenih z Leninovimi plakati. (Zato pa se ujema nekaj drugega: Kabakov v svoji interpretaciji te instalacije govori o tridelni prostorski shemi, s kakršno Strniša opredeljuje prizorišče svojih *Ljudožercev* in nekaterih svojih pesmi.)

Poskus moskovskega človeka, da bi odpotoval v vesolje – tako domnevajo njegovi sosede, katerih izjave dokumentira Kabakov –, je bil najbrž uspešen, ampak to, kar je za njim ostalo, je predvsem porušenje: velika luknja v stropu. Znak, da je najbrž uspelo, je velika luknja v stropu. In podobno luknjo – tokrat na vrhu steklene šipe v izložbi trgovine z igračkami – najdemo v Strniševi zgodbi za otroke *Kvadrat pa pika*:

Po Luno so odšli pred dobrim mesecem tudi drugi roboti iz te izložbe. Vsi otroci v mestu se spominjajo. Prejšnji dan so roboti in raketa bili tam, drugega dne jih ni bilo več. Za njimi je ostala velika luknja v šipi, visoko zgoraj. Tako luknjo je lahko naredila taka raketa, če se je pognala v šipo, jo razbila in odletela v nebo. Zato otroci vedo: roboti so tiste noči odleteli na Mesec.

Velika luknja v šipi je edini znak, da je uspelo. Obenem – to si zapomnite – pa je polet v vesolje tu dosežen prek trojne vrnitve v otroštvo: v besedilu knjige za otroke v svetu otroških igračk, v katerem si te igračke vesoljski polet predstavljajo kot vrnitev v svoje lastno otroštvo. “Kvadrat pa ne ve, ali bi rajši gledal Luno z Zemlje ali Zemljo z Lune. Kvadrata nobeden ne vpraša. Včasih pa se mu dozdeva, da je bil nekoč on Prvi. To je bilo v njihovem rojstnem kraju. A tega je že davno.” To potovanje v še *neznano* je obenem potovanje *nazaj*. V “*rodni kraj*”. “*Rodni kraj*” pa je v tem primeru Geometrija. (Mimogrede: eno izmed poglavij te knjige ima fantastičen naslov *Iz Geometrije v mlekarino*.)

KVADER: Luno vržem v počen pisker,
pisker pa zakotalim
do Geometrije!
Kar za Luno bomo šli,
pa bomo prišli še mi –

KVADRAT: – bomo spet prišli nazaj
v ta naš mili rodni kraj!

“Avantgardistično” prebitje horizonta je pri Strniši obenem regresija, pot v neko davnino. Regresija po eni strani v infantilizem, po drugi strani v arhaiko mita – ni naključje, da se Strniševa prva knjiga konča z molitvijo barbara k

“veliki gori v temi”. Preseženje omejitev naše *Erkenntnisart*, ki jih Strniša povezuje z udarjanjem z glavo ob zid in tudi s sodobno tehnologijo, se v “vesoljski zavesti” izoblikuje v arhaično pošast; citiram tale opis:

Sama nastaja tu predstava, na prvi pogled fantastična podoba štiridimenzionalnega: prostorsko-časovnega bitja, ki sega s svojim, zaradi geoloških in vesoljskih mer komaj predstavljamim neznanskim telesom hkrati skozi véliki prostor in čas, s sluzastim in luskinastim repom v predkambrijskih, kambrijskih, devonskih morjih Zemljine davne preteklosti, in z glavo iz sámih neštetihi oči med zvezdami in galaksijami v še bolj daljni prihodnosti, in smo današnji posamezniki samo celice tega nadorganizma – samemu sebi v lastnih očeh vsak od nas čisto nepomemben, a sam na sebi zelo pomemben hkrati, zaradi čisto organske povezanosti vseh živih reči v vseh krajih in časih v dialektično celoto vsega živega sveta; ker je to živo bitje ves čas v vseh časih, z vsemi svojimi deli enako živo, v resnici zmeraj, tudi ta hip, prisotno in obstoječe še v pramorju preteklosti in že v vesolju, v prihodnosti.

Ko je Majakovski iz druge roke (od Jakobsona) nekaj slišal o Einsteinu, je v relativnostni teoriji takoj videl uresničenje biokozmističnega sna: da bo znanost začela obujati mrtve. Rešitev preteklosti in nesmrtnost vseh bitij, ki so kdaj živela. Tudi Strniši gre za rešitev preteklosti in za nesmrtnost vseh bitij, ki so kdaj živela. Ampak ne gre za “scientistično” obujanje od mrtvih – gre prej za to, da vse obstaja hkrati, da sploh nič nikoli ni umrlo. Emblematična je znamenita “sestavljena pesem” *Vrba*. Naj navedem prvi del:

Ti ne boš nikoli umrla,
ker tudi vrba ne umre.
– Tu je nekoč stala vrba,
pravi kdo in gre naprej.

Ampak ob neskončni reki,
ki za njim temní, šumi,
v lastni lepi listni kletki
ista vrba še stoji.

To je živa čarovnija
zemlje, vode in neba,
da sekira, ki ubija,
nikdar nič ne pokonča.

To zveni krasno, morda pa niti ni tako zelo nedolžno, kot zveni. To je reafirmacija tiste arhaične religiozne logike, ki jo na primer proslavlja

Bhagavad Gita; *Bhagavad Gita* je veličasten tekst, ampak če njeno logiko apliciramo na moderne čase, pridemo predvsem do tega, kar je res genialno naredil De Sade v *Justini*: en morilec nagovarja Justine k precej nizkotnemu umoru ravno z logiko *Bhagavad Gite*: z logiko, da sekira, ki ubija, tako in tako nikdar nič ne pokonča, zato jo lahko uporabimo brez očitkov vesti. Ne razumite me narobe: Strniši nikakor nočem podtikati kakšnih morilskih tendenc. Mislim pa, da njegov način rešitve problema smrti v *Vrbi* pomeni “o tem nočem nič vedeti”. Na delu je utajitev, *Verleugnung*, psihični mehanizem, ki je, kot veste, na delu v fetišizmu.

S tem pa je pri Strniši povezan prostorsko-časovni koncept, ki je med najbolj sugestivnimi momenti v njegovi poeziji; Strniša mu je dal ogromno poetično moč. Greš po mestu in zaznaš bežen dotik živali, v dlani začutiš rog, po naših sobah stojijo mravljišča, iz zidov šepetajo hrasti, ki so stali nekoč in ki v resnici stojijo še vedno – in ki rušijo bele zidove, čeprav ti ostajajo neporušeni ...

Na kaj nas navsezadnje spomni ta prostorski koncept, kje ga najdemo opisanega? To je v bistvu tisti prostorski koncept, ki ga opiše tista fantastična metafora, ki jo Freud razprede v prvem poglavju *Nelagodja v kulturi*, da bi ponazoril ohranjanje vseh psihičnih vsebin iz različnih obdobij individuovega razvoja v nezavednem, in s katero tudi pojasnjuje in radikalno demistificira “oceansko občutje” kot čustveno oporo religioznosti. Samo da Freud pri tem opisuje mesto – različne gradbene faze starega Rima –, Strniša pa razmerje med mestom in naravo, ki je bila pred mestom. Pri tem je videti, da Strniša opisuje to razmerje prav zato, da bi se lahko potopil v tisto “oceansko občutje”, ki ga Freud demistificira. Ali ni to, na kar meri Strniša s termini, ki naj bi bili termini sodobne znanosti, relativnostne teorije ipd., v zadnji instanci prav regresivno “oceansko občutje”? Ali se Strniševo sklicevanje na znanost in filozofijo ne izteka v hrepenjenje po nekem pristanju, po lebdenju v nezavednem? Prav kombinacijo Kanta in fizike so že tako imenovani empiriokriticisti pred sto leti uporabili v sorodne namene, ki so se sklicevali na nova znanstvena spoznanja, da bi na novo upravičili spiritualizem in obskurantistično religioznost. Poglejte, Strniša leta 1972 izrecno trdi: v primitivnem animizmu je več resnice kot v vsej sodobni filozofiji. In to, v čemer plava zaprto jajce veselja, je, kot sem že omenil, “nadnaravni svet”.

Ampak – ali je res tako preprosto? Ali lahko s Strniševimi pesniškimi napori, da bi prekljuval jajčno lupino končnosti, opravimo tako, da jih reduciramo na takšno identifikacijo? Če beremo Strnišev komentar k *Vrbi*, najdemo prej namig, da je ta “oceanskost” nekaj travmatičnega, pred čemer ni mogoče pobegniti – in že pri sami pesmi moramo biti

pozorni na sintagmo "listna kletka": "Ta zakon vsega živega, ki zmeraj ostaja živo – 'da sekira, ki ubija, / nikdar nič ne pokonča' (Vrba, I) – pa lahko izvira samo iz zvezd, zato se jim ne moreš izmikati in nikamor pobegniti, ker je bil končno tvoj morebitni strah pred priklenjenostjo na zvezde samo votel otroški bavbav[.]" Vsekakor gre za neko nelagodje, za nekaj, kar se ne izteče tako gladko, kot je videti na prvi pogled. Prav "oceanskost" sama se izkaže za kletko. Pri Strniši se mi zdi veličastno, da je njegova "vesoljska zavest" zavest o samotnosti samega vesolja. Menda je rad govoril: "Nima bog brata." Mislim, da tisto, kar dela Strniševo poezijo tako intenzivno, ni v tistem, kar Strniša predlaga kot razrešitve napetosti, ampak v tem, kako se pokaže nevzdržnost teh razrešitev: v notranjih napetostih, ki nastanejo prav tam, kjer naj bi prišlo do neke regresivne pomiritve.

Prej sem omenil, da je Strniša ob knjigi *Oko* strukturo svojega pisanja primerjal s strukturo Bachove fuge. Tu bi vas rad spomnil na še enega pesnika, ki je svoje pisanje primerjal z Bachovo fugo. In ki je s tem pravzaprav prikrival neko zagato. Ezra Pound je o svoji pesnitvi *Cantos*, ko jo je začel pisati, govoril, da bo pri stotem spevu, ko bo napisan, vse, kar je bilo v prejšnjih spevih na videz nepovezano, dobilo strogo strukturo Bachove fuge. Ko je res napisal stoti spev, seveda ni bilo ne duha ne sluha o kakšni Bachovi fugi, od takšne strukture je bil precej bolj oddaljen kot na začetku; na koncu je začel govoriti o svoji pesnitvi kot o zgrešenem projektu, kot o kupu ruševin ... Seveda gotovo ne predvsem iz kompozicijskih razlogov ... Ne vzpostavljam nobenih primerjav med Strnišo in Poundom, ampak tudi pri Strniši se včasih sprašujem, koliko je njegovo poudarjanje stroge strukturacije tudi znamenje neke zagate; včasih se mi vsili vprašanje: je to res stroga strukturacija ali prej prisila ponavljanja, *Wiederholungszwang*? Ki je navzoča v magični hipnotičnosti Strniševega ritma. In ki morda sugerira glasbo, ki je precej drugačna od Bachove. Navedel bom citat iz *Relativnostne pesnitve*, ki se mi zdi zelo simptomatičen, toliko bolj, ker Strniša isto misel zapiše še v nekem drugem eseju:

S tega gledišča je značilno in na zunaj dobro vidno znamenje prehodnega časa tega stoletja takó ekstatično predajanje mladih ritmu, da včasih preraste v burne izgrede, ob poslušanju njihove bučne in največkrat močno ritmične glasbe, kar v bistvu ni drugega kot težnja izgubiti vsakodnevega samega sebe in v trenutkih, ki se utegnejo, ko napočijo, zazdeta, kot da jim ne bo nikdar konca, sebe, kot del vsega živega, v to neskončnost neskončno preraščati s pomočjo takega, v osnovi obnovljenega pradobnega načina preseganja lastnega jaza in s tem in predvsem, seveda, sproščanja vsega

podzavestnega in zavestnega fantastičnega in fantazijskega sveta. To pa je, v tako širokih krogih mladine, lahko prvo, oddaljeno in še otroško oglašanje dobe, ki prihaja, posebno ker teh reči, kot nobene reči, ne gre gledati izločeno in kot bi naenkrat, šele po dolgi vojni, prišle in nastale same od sebe: začelo se je zdavnaj prej, še v času polpreteklosti, za danes res še v milejši obliki, a za tiste dni hudo 'pohujšljivo', z zmagovitim prihodom tanga in jazza in njegovih novih plesnih oblik, charlestona, foxtrota, swinga, in se je v novejšem času nadaljevalo in stopnjevalo z novim navdušenjem nad novimi plesi, kot so rock'n'roll, twist, shake, pri katerih se plesalca že spuščata in se vsak od njiju zase zagnano prepušča samo še ritmu. V zgodovini se duhovnost prihajajočih dob zmeraj javlja še v času odmiranja prejšnjih in na najbolj nebogljene ali otroške načine, tako v primerjavi s poznejšo lastno zrelo dognanostjo kot v primeri s preteklim zrelim časom odhajajoče prejšnje dobe.

Samo mimogrede: v luči navedenega odlomka dobijo Strniševa besedila popevk povsem nov pomen. Niso samo nekakšen privesek Strniševega opusa, ki je pač nastal zaradi denarja, ampak bi jih lahko vzeli kot eno od ključnih izhodišč za interpretacijo njegovega pojmovanja kozmičnosti.

Ampak skoncentrirajmo se na citirani odlomek. To je afirmacija regresivnega "oceanskega občutja" v čisti obliki. Idealna oblika tega, kar Strniša tukaj opiše, je – če odmislimo šamansko bobnanje – današnja rejverska ekstaza. Strniša vidi v tovrstni ekstazi, ki jo obenem povezuje s pojavi, kot so droge, vrnitev k romantiki, posnemanje secesije itd., "nagonsko obliko transcendiranja" proti "miselnosti potrošniške tehnokracije". To je nekaj, kar zveni zelo antikapitalistično – kot da bi poslušali današnje anarhiste – a ta antikapitalistična aspiracija se sprošča ravno v *kapitalistični industriji zabave*. Morda ste v citatu opazili ta pojem: "sproščanje". Domnevam, da ste v zadnjih letih vsi kdaj slišali besedo "sproščenost". Nereflektirana spontana anarhistična aspiracija navsezadnje lahko ostaja popolnoma mirno v buržoaznem horizontu, gre lahko zelo daleč v desno in se prevesi v nekaj, kar ni samo eskapistično, ampak tudi reakcionarno.

To, kar hočem zdaj povedati ob Strniši, pa je nekaj čisto drugega: mislim, da se je Strniša v zadnjem obdobju – po knjigi *Oko* – posebej ukvarjal s tem, da je to, kar doživljamo kot kozmičnost kozmosa, učinek konkretnih situacij, iz katerih strmimo v ta kozmos. Najbolj preprosto rečeno: sneženje, ki ga gledamo skozi okno svoje sobe, ustvarja s kozmičnim občutjem povezano iluzijo, da se ob pogledu nanj dvigamo v nebo, prav zato, ker ga gledamo skozi okno svojega negibnega stanovanja: "Snežen je zrak, in še snežinke, / neslišne, naletavajo. / Če dolgo gleda

ven čez šipe, / hiše zaplavajo v nebo. // Nebo nevidno, čisto nízko, / na dimnikih, za šipami – / nebo takó resnično zimsko, / kot ga nikjer nikoli ni.” Kozmično občutje je vedno tudi kozmično občutje nekega miljeja, v katerem si kozmos predstavljamo, in je navsezadnje vedno družbeno determinirano. Gotovo imate vsi v zavesti razliko med “ameriško” kozmičnostjo *Odiseje 2001* in “sovjetsko” kozmičnostjo *Solarisa* (mislim seveda na *Solaris* Tarkovskega). To, kar nam s fino ironijo tako sijajno pričara “transcendentna burka” *Driada*, pa je recimo specifična ljubljanska kozmičnost; natančneje: specifična kozmičnost ljubljanskega malo-meščanstva.

Zdaj vam bom samo mimogrede – nekoliko zunaj tega konteksta – omenil nekaj, česar mogoče ne poznate. Strniša je imel izredno senzibilnost za vizualno – ves svet se mu je prikazoval kot veriga več tisoč oči – in, kot je znano, je imel tudi izredno senzibilnost za likovno umetnost, kot lahko razberemo iz njegovih pesmi, od *Japonskega lesoreza* naprej. Ampak mogoče ne veste, da je Strniša najprej vstopil v javnost – vsaj pogojno recimo temu vstop v javnost, ker je bilo to pravzaprav nekakšno vmesno območje med javnim in zasebnim – kot risar. Njegov oče je bil Gustav Strniša, pisatelj in pesnik, ki je velik del svojega opusa posvetil otrokom, njegovo najboljšo delo pa so verjetno *Satire*. In Gustav Strniša je med drugo svetovno vojno na roko razmnoževal in prodajal ali delil naokrog knjižice svojih pesmi – ki mu jih je Gregor kot najstnik ilustriral z izredno zanimivimi risbami. Na dveh slikah izmed štirih imamo noč z luno, na eni tudi zvezde. In tu je zanimiva kombinacija: na eni sliki je pod luno nakazan gozd z deklico v narodni noši, na drugi pa je pod nebom z luno in zvezdami spet neka deklica v kmečki hiški – gre za tipičen domačijski imaginarij. Pri tem so polknice z izrezljanimi srčki narisane tako, da bi bile lahko tudi odprtine, ki se odpirajo v noč, srčka na njih pa nebesni telesi. Če dovolj pozorno gledamo, lahko ugotovimo, da je na čisto preprosti risbici pravzaprav dosežen izredno zanimiv prostorski učinek, ki naredi tipični kičasti domačijski imaginarij dvoumen in relativizira prostorsko predstavo, interferira prostor človeškega bivališča s kozmičnim prostorom. Obenem pa vse skupaj učinkuje kot nekakšen emblem.

Strnišo je v času po knjigi *Oko* vse bolj zanimala takšna interferenca kozmičnosti s konkretnimi ambientii. Pri tem mu je uspelo formulirati nekakšno mistično-paranoidno vizijo s skrajno rafiniranimi detajli; naj navedem nekaj verzov, ki se meni osebno zdijo med njegovimi najlepšimi:

Nocoj stojiš na meji časa,
neznani svet na obeh straneh,
ne vabi te, in ne zavrača,
daleč in tih je klic obeh.

Na koncu, po tej meji gluhi,
v oba morda pripelje pot,
morda sta bliže, kot ju čutiš –
četudi ne bo manj težko.

– Ni. Ko pa je v jutranjih sencah
doma brez straha luč prižgal,
je s tihim klikom pregorela
in ugasnila žarnica.

Možakar samotar je hodil pit v bife in “videvali so ga tam vsi, / a le s koticami oči. / Možak pa je tam s sabo pil / pri Beli vrtnici. // Dekle pri Vrtnici ne vé, / da bi bil mož kdaj tu – / a v teh gladkih, kot brez vek, očeh / leži, neobrit, na dnu.” To je čudovito, to je senzibilnost Ozujevega filmskega pogleda ... Če je Strniša v prejšnjih knjigah postavljala nasproti spremenljivo in absolutno, je zdaj absolutno nekaj, kar poblisne na površini spremenljivega. Žarek sonca ugasne na rokah lutke, prst za prstom. V sobah sproti nastaja davnina. Lestenec se spreminja v žival. Žoga pade z neba kot planet. Strniša opiše kozmičnost v pogledu v zrcalo ali v brezvetrju, v katerem za obzorjem šepeta nevihta. Ali pa je ta kozmičnost ujeta v zavesah meščanskega stanovanja:

Oblaček bel, ujet v zavese,
za njim bleščéče mestne strehe –
mesec bo skôro splaval v sobo
skoz široko odprto okno.

Zmeraj bliže sije mesec,
ta hip vstopa skoz zavese –
bo oranžna luč pod stropom,
za to mehko, drago sobo?

Ni že biló: ta noč, ta bela
krhka cvetka iz pepela?
– Kdo se je zbal mesečine,
vstal, zaprl, zagrnil šipe?

Ti verzi so bili objavljeni leta 1975. Pred kratkim sem se precej ukvarjal s Pierom Paolom Pasolinijem in sem prevedel odlomek njegovega zapisa,

nastalega istega leta; v tem zapisu Pasolini govori o svoji otroški izkušnji kozmičnosti prek neke bele zavesе. Pasolini govori o tej zavesi zato, da prek nje tematizira razredno naddoločenost tega občutja kozmičnosti:

Prva podoba mojega življenja je zavesa, bela, prosojna, ki visi, mislim, da nepremično, z nekega okna, ki gleda na nekam žalostno in temno ulico. Ta zavesa me spravlja v grozo in tesnobo: ne kot nekaj grozečega ali strašljivega, ampak kot nekaj kozmičnega. V tej zavesi je povzet in utelešen ves duh hiše, v kateri sem bil rojen. To je bila meščanska hiša v Bologni. Dejansko so podobe, ki konkurirajo z zaveso za kronološki primat: neka soba s pregrajo (v kateri je spala moja babica), dostojno masivno pohištvo, voz na cesti, na katerega sem hotel splezati. Te podobe so manj boleče od podobe zavesе: vseeno pa je tudi v njih zajeto tisto kozmično, v čemer obstaja malomeščanski duh sveta, v katerem sem bil rojen. [...]

To so dejansko jezikovni znaki, ki so mi, čeprav meni osebno priklicujejo v spomin svet meščanskega otroštva, v tistih prvih trenutkih vseeno govorili objektivno, dajali so se mi v razbiranje kot novi in neznani. Nanje se ni nalagala vsebina mojih spominov: njihova vsebina so bili samo oni sami. In to vsebino so mi sporočali. Njihovo sporočanje je bilo torej v bistvu pedagoško. Poučevali so me, kje sem rojen, v kakšnem svetu živim, in predvsem, kako naj si predstavljam svoje rojstvo in svoje življenje. Ker je šlo za neartikuliran, fiksen, nezaobrnjiv pedagoški diskurz, ni mogel ne biti, kakor pravijo danes, drugačen kot avtoritaren in represiven. To, kar mi je povedala in česar me je naučila tista zavesa, ni dopuščalo (in ne dopušča) ugovorov. Z njo nista bila ne mogoča ne dopustna noben dialog in nobeno samovzgojno dejanje. To je razlog, zaradi katerega sem verjel, da je ves svet svet, ki me ga je naučila tista zavesa: verjel sem, da je ves svet dostojen, idealističen, žalosten in skeptičen, nekoliko vulgaren: skratka, malomeščanski.

Pasolini je ta razredni poudarek izpostavil kot marksist. Tako se je vsaj sam opredeljeval. Strniša se, kolikor vem, ni zanimal za marksizem – ampak vseeno se je začela po knjigi *Oko* v njegovem delu pojavljati pozornost na konkretne razredne določitve, ki opredeljujejo različne predstavne načine kozmičnosti, ki se nikakor ne vzpostavljajo v prostoru zunaj ideologije. V svetu, v katerega stopi *Driada*, recimo dominira ljubljanska meščanska familija Pimpek, ki kot taka preživi tudi v samoupravnem socializmu: meščanska rodbina Pimpek je “veliko starejša od ljubljanskega mesta, ki ga bo tudi preživela, večna v mejah in merah sveta”. V eseju *Povzetek* Strniša posebej poudari pomen ironije; tisto, kar transcendirajo, je ravno ironija – vsako zrcalo se malo dela norca, preberemo v *Lučki Regrat*; Strniša na koncu poudarja: transcendentna umetnina je zmeraj ironična umetnina. In v tem smislu moramo brati njegovi knjigi *Škarje* in *Jajce*. Enkrat bo treba narediti resno analizo teh dveh knjig. Tu Strniša ironično

analizira odnos med kozmično perspektivo in perspektivo ljubljanskega malomeščanstva. Kako veličastno bizarno zazveni, ko v skrivnostno kozmičnem kontekstu neki ljubljanski malomeščan pred televizijo zakriči: “Zaprto, obešen bom nekoč! / Preveč pošten sem, preveč tvegam, / ko pišem o višjih cenah mleka.” Drug ljubljanski malomeščan pa se – tik po sprejetju nove Kardeljeve ustave – navdušuje nad kapitalističnim rajem čez mejo: “Te magistrale – moj nov voz! – / vse šestpasovne, pa povsod / vsa mesta, kot iz škatlice, / te vile, hiše, stolpnice! // Te trgovine, ti ljudje, / kako sproščeno tam žive [...]” Ljubljanski malomeščan je zmagal, danes imamo *sproščenost* tudi pri nas – *skupaj* z višjimi cenami mleka ... Strniša sam razlaga sestavljeno pesem *Jajce* kot tematizacijo prihoda štacunarske miselnosti v svet otrok. Ravno takrat, ko v svojem izrekanju zavestno privzame otroško perspektivo, zmore izredno subtilno tematizirati konkretne ideološke učinke, s katerimi se povezuje “kozmični srh”. Eden najlepših primerov so tile verzi:

AVTO

– Ta otrok sploh ne bo zaspal?
– Tvoj otrok je trmast, gospa!
– Ima tvojo trmo, moj mož!
Kot čez grobe odide iz sobe gospod.

– Mama, zunaj je velik dan!
– Trda noč je, hitro spat!
Otrok sam pri sebi dobro ve,
da se je dan šele začel.

– Rdeči avto mi daj, črn vlak!
– Samo, če boš zaspal, ko mrtvak!
Z avtom na prsih zapre oči.
Velikanska senca avta nad njim obvisi.

Končal pa bom z nekim poudarkom, ki vas bo mogoče presenetil. Verjetno vsi veste, da je Strniša v zadnjih letih pisal za otroke; knjigo *Kvadrat pa pika* sem že omenil. Pri nas je običaj, da literaturologi pisanje za otroke pri pomembnih pisateljih in pesnikih a priori obravnavajo kot manj pomemben dodatek k “resnemu” opusu za odrasle; če vzamete v roke Kosovelova zbrana dela, boste našli njegove genialne otroške pesmi natisnjene v dodatku z manjšimi črkami. Moja teza pa je, da bi morali Strniševe knjige za otroke razumeti kot zadnje dejanje njegovega opusa – ne kot neko sekundarno *dopolnilo* njegovega opusa, ampak kot njegovo

dopolnitev. Zadnja knjiga, sestavljena iz novih pesmi, ki jo je izdal, ima naslov *Jajce* – in je podnaslovljena *Slikanica o laži* (1975). Naslednje leto je izšla igra *Driada*, v kateri je Driada zastavila avguštinovsko vprašanje Astronomu: “Si ti prepričan, da si ti / tisti fantek, ki je bil? /.../ Kajpa, če / se ta otrok še igra nekje –” ... Potem pa je Strniša razen na nov način urejenih starih pesmi izdajal le še knjige za otroke. Gre za celo desetletje njegovega življenja. Leta 1977 je izšla knjiga *Kvadrat pa pika* (z ilustracijami Štefana Planinca), v naslednjih letih pa še tri čudovite slikanice: *Potovanje z bršljanom* (z ilustracijami Marjana Amalietija), *Jedca meseca* (z ilustracijami Kostje Gatnika) in v letu smrti *Lučka Regrat* (z ilustracijami Ančke Gošnik Godec). Gre za prozo, ampak če na glas beremo *Jedca meseca*, se oglasi značilni ritem, ki ga poznamo iz Strniševih verzov ... V tem, da ima zadnja knjiga njegovih novih verzov podnaslov slikanica, potem pa zares sledijo slikanice, vidim neko logiko, neko odločitev, celo neko modrost. Strniša je seveda očitno začel pisati za otroke, potem ko je dobil hčerko, Erno Strniša; zdaj lahko že beremo njene tekste; ravnokar sem z velikim veseljem prebral njen članek o Badioujevi koncepciji zla v reviji *Agregat*. Ampak gre tudi za posebno logiko v razvoju njegovega opusa. V *Relativnostni pesnitvi* Strniša poudarja poseben pomen pravljice: poudarja to, da je pravljica “morda najstarejša umetniška zvrst”, ki vodi hkrati naprej in nazaj: “Pravljica, ki je obenem kar najbolj objektivno in morda prav zaradi tega objektivnega načina tudi najbolj domišljjsko pripovedovanje – čim večja domišljija zmeraj sama narekuje tem bolj stvaren jezik –, pa tako hkrati, celo še v okviru realnega časa realnega sveta, že sega preko sebe v času naprej in nazaj: naprej, v ta novejši čas, z novim doživetjem njenega davnega sveta, ki tako na nov način oživlja tudi današnje okolje, in nazaj, v starejši, animistični čas svojega nastanka.” Pisanje za otroke torej obenem realizira obe ključni tendenci Strniševega opusa: utopijo, preboj v kozmični prostor – in regresijo v otroštvo in davnino. Pisanje za otroke je za Strnišo najradikalnejša konsekvenc spoznanja, ki ga izreka Driada – in ki sem ga citiral na začetku: “Jezik ljudi je še otrok.” Ravno to priznanje in sprejetje konsekvenc tega priznanja pa je pri Strniši lahko izhodišče za obljubo neke prihodnosti, v kateri bodo ljudje odrasli med zvezdami.

Andrej Božič

Zastrta razprtost sveta

Strniševa zbirka Oko

Gregor Strniša je svojo peto in obenem najobsežnejšo samostojno pesniško knjigo, zbirko *Oko*, objavil leta 1974. Sestavlja jo vrsta značilnih pesemskih ciklov oziroma pesnitev. Vsaka pesnitev vsebuje pet pesmi, vsaka od teh obsega tri štirivrstičnice. Zvočno podobo pesmi zaznamuje menjavanje asoniranih in rimanih verzov, ki se po osnovni intonaciji večkrat približajo baladnemu, epsko-lirskemu glasu slovenske ljudske pesmi in izvirno obnavljajo stroge tradicionalne ritmično-metrične verzifikacijske sheme, a jih hkrati zavestno "kršijo" in s tem od znotraj razpirajo in rahljajo. Zaradi tesne medsebojne povezanosti pesmi, iz katere celota pesnitve šele prejema svoj polni smisel, tako da se posamezne pesmi ne da brati zunaj konteksta vseh preostalih, lahko preprosto govorimo o eni, petdelni pesmi in v tem sledimo napotilu za razumevanje pesmi teh pesnitev, ki ga je dal pesnik sam. V predgovoru k zadnji zbirki *Vesolje* je Strniša namreč zapisal, da gre v njegovem pesnjenju "za primere, ali vsaj poskuse, današnje lirične balade, torej v bistvu *ene* pesmi ali pesnitve". Na notranjo enost in bistveno enotnost kljub razlikovanosti pesmi znotraj vsake pesnitve na ravni vsebine upesnjenega opozarja Strniševo ponavljanje motivov in tém; prav s ponavljanjem, ponikanjem in vnovičnim vznikanjem iz pesmi v pesem pridobivajo večjo pomensko vrednost in smiselno težnost. V nenehnem preigravanju in diferenciranju, v variiranju različnih pomenov istega v vedno novih, drugačnih osvetlitvah ali drugih povezavah se porajajo smiselna določnost in razločnost celote pesnitve in osmišljenost pesmi kot njenih delov: v tem variiranju in iz njega nastaja enotnost smisla pesnitve. Enotnost, ki ne izključuje plodne pomenske napetosti in razlik med pesmimi ne ukinja; ki, prav nasprotno, razlike kot take sprejema in povzema, jemlje vase. Enotnost, izoblikovana in uobličena v gibanju razlik. Enotnost v razlikah samih, enost v liku razlik.

Motivno-tematska sprepletenost in razplatenost v zbirki *Oko* ne presegata in ne preraščata le posamičnih pesmi pesnitev, temveč segata in se

selita, razraščata celo čez meje pesnitev samih. Naseljujeta zbirko v celoti. Zato jo je kot celoto tudi treba brati in vsako pesem, pesnitev razumeti iz celote. Iz obzorja smisla, razprtega s celoto zbirke, in mesta, ki ga v njej zavzema. Iz smiselnega konteksta celote izrašča in raste vsaka pesem zbirke, jo kot njen nezamenljivi sestavni del s svoje strani osvetljuje, dopolnjuje do celovitosti in izpolnjuje v njeni celostnosti. Strniševa zbirka je mozaična in begotna igra stekanja in tkanja, usklajevanja delov v skladje in skladbo celote. In je igra odsevanja in pobliskovanja celote v njenih delih. Je enovita igra napotevanja delov čezse, v širše sovisje celote in zrcaljenja, preslikovanja celote nazaj vanje. Igra medsebojnega opredeljevanja, kroženja delov in celote. Je igrivo spletanje in razpletanje večplastnega, večpomenskega pletiva pesmi. *Oko* je ena sama, v sebi razslojena in notranje razčlenjena pesnitev. Je ena sama polifona pesem.

Pesnitve zbirke so povezane in spete v večje "pripovedne" sklope, urejene v obsežna pesniška "poglavja" in razporejene v štiri razdelke z naslovi:

PROLEGOMENA,

I. ANALYSIS,

II. DIALEKTIKE in

ESHATOLOGIA.

Zgradbo *Očesa*, strogo sistematično strukturo, v katero je Strniša vpel svojo pesem, utemeljuje in pojasnjuje podnaslov zbirke *Oris transcendentalne logike* in tako poimenuje tisto, kar pesnitvam v njihovi raznovrstnosti, v njihovem mnogoglasju podarja in vtiskuje enotnost. To jih kot osrednja téma, kot vezivo in votek tkanja Strniševe pesmi, uglašuje v eno. Jih zbira in ubira v zbirko. V enovit in celovit, celosten preplet pesniškega upovedovanja.

Podnaslov in struktura zbirke usmerjata razmišljanje o Strniševi pesmi v bližino filozofije Immanuela Kanta, k njegovemu zasnutku transcendentalnega idealizma. Kantovo glavno delo, *Kritika čistega uma*, vsebuje, poleg uvoda, dva dela: transcendentalni nauk o elementih in transcendentalni nauk o metodi. Prvi del obsega transcendentalno estetiko in transcendentalno logiko. Drugo je Kant razdelil na transcendentalno analitiko in dialektiko. Ker *Kritika čistega uma* ni naletela na takšen odziv, kakor je pričakoval njen avtor, je Kant dve leti po njenem prvem izidu objavil še *Prolegomena za vsako prihodnjo metafiziko, ki bi mogla veljati za znanost*, povzetek temeljnih misli *Kritike* in pregledni uvod, uvajalni spis vanjo.

Kolikor zbirka *Oko* s svojim podnaslovom in strukturo napotuje h Kantu in njegovi *Kritiki čistega uma*, vtem ko odseva notranjo razčlenitev

razdelka o transcendentalni logiki na analitiko in dialektiko in kot enega, prvega izmed arhitektonskih elementov celotne zgradbe, obenem sprejema vase *Prolegomeno*, zastavlja najprej nalogo premisleka vprašanja o razmerju med Kantovim transcendentalnim zasnutkom in Strniševo pesmijo. Kaj Kantu pomenijo pojmi transcendentalne logike, analitike in dialektike? Na kaj se nanaša in kaj označuje pridevek “transcendentalno” kot natančnejša opredelitev teh pojmov? In kaj pomenijo (v) Strniševi pesmi in za razumevanje te pesmi? Zakaj Strniša svojo pesem uokviri z njimi? Kaj naj bi znotraj transcendentalne logike pomenila eshatologija, s katero Strniša sklene svojo zbirko in za katero ne v *Kritiki čistega uma* ne v *Prolegomenah* ni posebnega strukturnega mesta in je Kant, kolikor vem, v teh svojih spisih niti ne omenja? Da bi lahko odgovoril na nekatera od izpostavljenih vprašanj, jih v poskusu interpretativnega približanja Strniševi zbirki *Oko* nemara preformuliral in zastavil primerneje, ustrezneje njegovi pesmi sami, naj najprej, ob njihovem vodilu, vsaj v grobo skiciranem, nekoliko shematičnem in zato le zasilnem zarisu nakažem nekaj temeljnih potez in tez Kantovega transcendentalnega spraševanja iz *Kritike čistega uma*.

Transcendentalno spraševanje Kantu pomeni prevpraševanje možnosti apriornega načina spoznavanja predmetov in se kot tako ne ukvarja neposredno z različnimi predmeti spoznanja, temveč sprašuje po samih zmožnostih nanašanja našega spoznanja na predmete, osredotoča se na formalne pogoje, ki a priori določajo različne možnosti spoznavanja. Na apriorne pogoje možnosti spoznanja.

Raziskavi apriornih prvin našega spoznanja je namenjen prvi del *Kritike: Transcendentalni nauk o elementih*. Prva elementa spoznanja, ki opredeljujeta vsako izkustvo, sta čutnost in razum. Na tem pripoznanju temelji razdelitev prvega dela *Kritike* na transcendentalno estetiko in transcendentalno logiko.

Transcendentalna estetika je “znanost o vseh apriornih principih čutnosti”, v njej Kant obravnava prostor in čas kot čisti formi čutnega zora. Kot pogoja čutnosti, apriorni formi, v katerih so nam dane vse reči naših čutov. Vse reči vidimo v časovnoprostorskih razmerjih, čeprav prostora in časa samih ne vidimo. Zor je predstava pojava, kakor se nam kaže, in ne reči, kakršna je sama na sebi. Vendar zori sami ne dajo spoznanja, zanj je nujno potreben še razum. Z razumom in njegovim prispevkom v spoznanju se Kant ukvarja v prvem delu poglavja o transcendentalni logiki, v transcendentalni analitiki.

Transcendentalna logika, znanost “čistega razumskega in umskega spoznanja, s katerim mislimo predmete popolnoma a priori”, je raziskava

pogojev za objektivnost spoznanja, pogojev za resnico. Resnico kot skladnost našega spoznanja s predmetom. Obenem, kolikor določa meje razuma in uma, razsoja transcendentalna logika o videzu, ki nastane s pretenzijo uma po preseganju izkustva. Medtem ko se transcendentalna analitika posveča razumskemu elementu spoznanja, utemeljivji objektivnosti spoznanja in je kot taka logika resnice, obravnava transcendentalna dialektika, drugi del poglavja o transcendentalni logiki, kot logika videza človekov um.

Transcendentalna analitika pomeni "razčlenitev našega celotnega apriornega spoznanja v elemente čistega razumskega spoznanja". Ti elementi so apriorni razumski pojmi oziroma kategorije. Kategorije s posredovanjem upodobitvene moči sintetizirajo raznovrstnost, ki jo dajejo čisti čutni zori, in tako omogočijo spoznanje. So pojmi sinteze, a priori naperjeni na predmete čutnega zora na splošno. Enotnost, ki jo kategorije podeljujejo čutnemu raznoterju, sloni na izvorni sintetični enotnosti apercepcije oziroma samozavedanja. S poenotenjem raznoterja zorov v eni zavesti predmet postane objekt spoznanja, obenem pa si šele z zavestjo te sinteze lahko predstavljamo identiteto in enotnost zavesti same. Kategorije so uporabne samo za empirično rabo razuma, kot pogoji za možnost izkustva veljajo a priori za vse predmete izkustva, same sploh šele omogočajo kakršno koli izkustvo.

Ker so nam v izkustvu vsi predmeti dani kot pojavi, *phaenomena*, do reči, kakor so same na sebi in na splošno, ne morejo seči ne naši čuti ne razum. Fenomen v kantovskem smislu je tisto, kar se nam daje od reči na sebi, *Ding an sich*, medtem ko sama ostaja nedosegljiva za izkustvo in spoznanje. Reči na sebi so *noumena*, *intelligibilia*: lahko (si) jih (za)mislimo, ne moremo pa jih izkusiti ali spoznati. Zato je pojem *noumenon* za Kanta problematičen pojem. Je mejni pojem. Pojem meje čutnosti in spoznanja. Označuje mejo med spoznavnim in nespoznanim. Med immanentnim in transcendentnim. Označuje, navsezadnje, mejo med razumom in umom. Kajti človeški um je tisti, ki si, gnan od svoje lastne presežnostne zahteve, premočno aficiran z vprašanji o končnosti ali neskončnosti sveta, o svobodi, nesmrtnosti duše in Bogu, prizadeva seči tja, kamor mu izkustvo ne more več slediti in kjer ostane brez trdnih tal pod nogami. Kjer nastopi njegova varljiva dialektika.

V poglavju o transcendentalni dialektiki Kant obravnava metafizični videz. Njegov izvir in sedež je um s svojo pretenzijo po preseganju vsega možnega izkustva. Naloga transcendentalne dialektike je, da odkrije videz transcendentnih sklepanj uma in prepreči, da bi nas prevaral, vendar videza samega ne more izbrisati. Metafizični videz je nujna,

naravna in neizbežna iluzija, ki jo lahko kot tako prepoznamo, ne moremo pa je izkoreniniti, in transcendentalna dialektika je, najprej, logika (nastanka) videza in, v drugem koraku, njegova kritika.

Medtem ko se razum s svojimi kategorijami nanaša na čutnost, se um s svojimi pojmi nanaša na razum, da bi, kot zmožnost principov, prepoznavanja posebnega v občem, raznoterim razumskim spoznanjem vtisnil čim večjo enotnost. Umske pojme Kant poimenuje transcendentalne ideje, njihova funkcija je zagotovitev univerzalnosti spoznanja. Poglavitno načelo uma pri njegovem izpeljevanju spoznanj iz principov je: poiskati za neko pogojeno spoznanje tisto nepogojeno. Je ideja absolutno nepogojenega. Vendar nam tisto nepogojeno nikdar ni dano, zato je to načelo uma transcendentno. Naj um še tako vztrajno išče, vselej ostaja le pri relativno nepogojenem. Transcendentalne ideje so le regulativni principi. Vodila, po katerih se v spoznanju vzpenjamo vedno više, k nepogojenemu, ne da bi ga v resnici kadar koli mogli doseči. Vendar je umska razsežnost spoznanja nujna za uporabo razuma. Um pri poskusu generalizacije spoznanja navaja pogoje za dano enotnost razuma, teži k vzpostavitvi poenotenega sistema. Sistema, katerega nedosegljivi cilj je tisto nepogojeno. Brez te zahteve po doseganju nedosegljivega razumska spoznanja nimajo smeri. Um s svojimi transcendentalnimi idejami, ki skušajo transcendirati vse izkustvo, razumu pripravlja njegovo polje. Ali z drugimi besedami: videz, ki v umskih spoznanjih proizvaja zmoto, je neizogibni del resnice. Brez videza ni resnice.

Čeprav je naše spoznanje omejeno le na možno izkustvo, čeprav je treba omejiti pretenzije našega uma glede metafizičnih tém, so umske ideje smernice za napredovanje v spoznanju. Transcendentalne ideje, ki jim v izkustvu ne ustreza noben predmet, kot regulativna vodila k enotnosti spoznanja služijo za njegovo sistematičnost. Toda enotnost uma kot enotnost sistema je le projektirana enotnost. Oddaljen in nedosegljiv cilj.

Po tej kratki, poenostavljeni in še zdaleč ne izčrpni obravnavi Kantovega zasnutka transcendentalne filozofije, po ekskurzu, ki naj bi interpretaciji zbirke *Oko*, sledeč njeni podobnosti s *Kritiko*, podal vsaj prvo in ohlapno napotilo, jo usmeril v pravo smer, lahko znova, na novo povzamem spraševanje o Strniševi pesmi. Skušaj Strniša s svojim "orisom transcendentalne logike" v mediju pesniške govorice ponazoriti kategorije in ideje iz razdelka o transcendentalni logiki *Kritike čistega uma*? Jim, tako rekoč, poiskati pesniške zore? Jih opremiti in dopolniti s pesniškimi podobami? Je zbirka *Oko* samo pisana pesniška upodobitev, slikovita ilustracija Kantove filozofije? Ali je upesnitev pesnikovega pogleda na Kantovo transcendentalno filozofijo? Morda celo kritika *Kritike*? Ali (si)

jemlje Strniša osnovno strukturo in podnaslov, ki jo utemeljuje, samo za izhodišče in okvir, da bi jima pripisal nov, drug pomen, ju izpolnil z drugačno vsebino? Ne izpričuje že vpeljava eshatologije bistvene razlike med Kantovo filozofijo, njegovo omejitvijo možnosti spoznanja na izkustvene predmete, in Strniševo pesmijo? Priklicuje tedaj Strniša, vtem ko se sklicuje na Kanta, obenem z bližino tudi daljavo in oddaljenost (od) njegove filozofije? Opozarja tako vendarle na skrivnostno vez v razmiku filozofije in poezije? Na sosedstvo mišljenja in pesnjenja v hkratnosti bližine in daljave, skrite sorodnosti in nepremostljivih razlik med njima? Kakšno je razmerje med Kantovo filozofijo in Strniševo pesmijo? O čem poje Strniševa pesem v zbirki *Okno* in kaj jo vzgibava k njenemu petju?

Prvi odločilnejši namig za odgovor na zastavljena vprašanja in za interpretacijo zbirke *Okno* lahko poiščemo pri pesniku samem, v njegovih razmišljanjih o svojem lastnem pesništvu in zapisih o naravi literarne umetnosti na splošno. V priložnostnem intervjuju ob izidu, intervjuju z naslovom "Pesnik je podoben zidarju", za časnik *Dnevnik*, je Strniša, pojasnjujoč vzgibe za nastanek zbirke in njeno osnovno zamisel, izrecno omenil Kanta in za "transcendentalno" opredelil tisto, "kar označuje meje naših spoznavnih možnosti". Obenem takoj zatem doda, da umetnost "v tem pogledu presega filozofijo", in na novinarjevo vprašanje o vsebinskih razsežnostih *Očesa* odgovori takole: "Gre mi za prikaz celovitega sveta, tako s čuti in razumom spoznavnega kot onega drugega, ki na ta način ni spoznaven, pa prav tako ali še bolj resnično obstaja".

Navedka o zbirki kot prikazu celovitega sveta, ki obsega tako tisto, kar lahko spoznamo s čuti in razumom, kot tisto presežnostno, kar je onkraj njihovega dosega, in o filozofijo presegajočem značaju umetnosti napotujeta na tisto Strniševo misel, iz katere je v nedokončanem eseju *Relativnostna pesnitev* izpeljal svoje razumevanje besedne umetnosti in s katero je retrospektivno, v predgovoru k *Vesolju*, zajel in vanjo povzel bistvo svojega celotnega pesniškega opusa. Napotujeta na zamisel, ki jo je Strniša poimenoval vesoljska oziroma svetovna zavest.

Vesoljska zavest je, najprej, zavedanje prostora in časa lastnega sveta, je zavedanje podobe sveta. A je hkrati več: je "zavedanje, da je takó Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdanj samo del vsega vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove". Vesoljska zavest je zavest o prostorski in časovni majhnosti posameznika, vsega živega in neživega sveta in Zemlje same v vesoljskih merah, a je hkrati tista sideralna leča, skoz katero se kažejo enotnost, povezanost in

pomembnost vseh in vsake stvari v vesolju. Beseda “vesolje” zato Strniši ne pomeni le astronomskega svetovja, sveta astrofizike, temveč velja enako za svet neživih stvari in predmetov in svet živih bitij na Zemlji, v njenem prostoru in v času njihove preteklosti *in* prihodnosti, velja za svet vsakega posameznega bitja, bodisi dobesedno, v anatomsko-fiziološkem smislu, bodisi v prenesenem pomenu človekovega notranjega sveta. Vsi ti svetovi so deli istega brezmejnega svetovja, njegove različne površine, od katerih je že vsaka posamezna veliko prevelika za človeka.

Sledeč Strniševi opredelitvi vesoljske zavesti kot zavesti o podobi sveta in o povezanosti vseh stvari v celoto svetovja in navedkom o zbirki *Oko* iz intervjuja lahko svoji interpretaciji zbirke že dam določnejšo smer. Kakšna je podoba sveta v zbirki *Oko* kot prikazu sveta v njegovi celovitosti? In če naslov zbirke zaslišimo v soslišju z njenim podnaslovom in Strniševimi mislimi o zbirki in o vesoljski zavesti: kakšno je razmerje med očesom in svetom? Kaj Strniši pomeni oko?

PROLEGOMENA Strniševega *Očesa* so, kakor so Kantova *Prolegomena* uvajalna študija v *Kritiko čistega uma* in kakor pove že naslov razdelka sam, uvodne in uvajalne besede: besede uvoda kot pesniškega predgovora (prologa) k zbirki. Sestavljajo jih *Opombe*, pesem *Elementa* in pesnitev *Organon*. V *Opombah* so vnaprej razložene besede “češerika”, “kraken” in “rok”, ki se pojavijo najprej v obeh pesmih PROLEGOMEN in nato še v drugih razdelkih in so tako ključnega pomena za razumevanje (celote) zbirke. Kot edina samostojna pesem v zbirki, edina, ki ni neposredno vpeta v petdelno pesnitev, *Elementa* izstopa iz celotne strukture. V svoji sámostojnosti izstopajoča stopa naprej, pred druge pesmi, a jih obenem napoveduje. Je *introitus*, vstopni spev v zbirko. *Elementa* je predstavitev prvin, iz katerih Strniša zgradi svojo pesem v zbirki *Oko*. Je prvi zasnutek, zasnutje celotne zbirke. Medtem ko z njo Strniša vpelje elemente zbirke, jih v pesnitvi *Organon* nadalje razsloji v njihovi mnogostranosti in medsebojni povezanosti. Vse stvari in vsa bitja, o katerih poje ta pesnitev – opice, mačke, psi, ljudje, črvi in ptice –, nastopijo v osrednjem razdelku zbirke ANALYSIS. V treh “poglavjih” tega razdelka Strniša povzame, naprej razvija in dograjuje svojo pesem o njih. ANALYSIS sestavljajo: *Visibilia*, *Mirabilia* in *Invisibilia*. Vendar vidne, čud(ež)no-čudovite in nevidne stvari niso samostojni, razločeni svetovi zase, temveč so med seboj tesno prepletene, povezane druga z drugo. So tri obličja, uobličjenja istega, celovitega sveta, kakor kaže že njihova sopostavitev v *Organonu*. ANALYSIS je razplastitev sveta na tri plasti v njihovi medsebojni sprepletenosti in pesnitev *Organon* uvitje tém, katerih prvo zasnutje je pesem *Elementa* in nadaljnje razvitje zbirka kot celota, v eno.

Svet, kakor ga upesnjuje Strniša v zbirki *Oko*, je razpet in ujet med ogromno hobotnico in velikansko ujedo, med krakena in roka. Iz globine morja sega gubasta in sluzasta roka, neznanska dlan. Ta dlan, roka sveta, je kraken. Kraken, ki je obenem oko sveta. S plitvega neba sega krilato in gladko, neznansko oko sveta. To oko je rok. Rok, ki je obenem dlan sveta. Kraken in rok sta daljni dlani, očesi, ki skušata zaobjeti svet.

Kraken, orjaška in pošastna hobotnica, nemí v globinah morja in iz njih, kot oko sveta, pogleduje in gleda in, kot roka sveta, sega in posega na Zemljo. Sega in posega prek črvov, s polži in deževniki. Vsi ti so deli krakena, so tisočeri prsti njegovih dlani, njegovih lovč. Toda: kraken sam ostaja in se zadržuje v (nam) nedostopnih globinah, zastira brezdanjo globino morskega dna, ne da bi bil sam viden. Tisto, kar od njega edino lahko vidimo, so črvi kot njegovi videči prsti. Črvi so vidno nevidnega. Znano neznan(sk)ega. Znani in vidni prsti neznanega, neznanskega in nevidnega očesa sveta. V drugi pesmi pesnitve *Kraken* iz razdelka DIALEKTIKE Strniša o krakenu zapoje takole: "Na spodnje nebo prisesan, / je kraken staro oko sveta. Oko sveta, ki gleda z rokó – kraken ima tisoč rok. // Tisoč prstov na dlaneh: eni držijo s pari klešč – / s kačo, s kapljo strupa v zobeh, z gosenico lačno preskuša svet." Njegove tisočere oči zrejo od povsod in njegovi tisočeri prsti segajo v vse, je zmeraj in povsod. Sam na sebi neopredeljeni, v svojem bistvu neopredeljivi kraken, nevidni in neznani kraken, neviden in neznan sam, kakršen je, viden in znan po svojih posameznih delih, po svojih tisočernih dlaneh, pomnoženih in potisočerjenih prstih in očeh, naseljuje globine morja in, vtem ko s svojimi lovčami posega na Zemljo, naseljuje tudi Zemljo, naseljuje svet. Njegovo poseganje iz morja na Zemljo je naseljevanje sveta.

Rok, velikanska in pravljíčna ujeda, preži v višinah neba in z njih, kot oko sveta, pogleduje in gleda in, kot dlan sveta, sega in posega na Zemljo. Sega in posega s kljuni kosov in ujed, s kljuni ptic. Ptice so njegovi deli, so tisočeri nohti neznanske dlani. Njihove oči so ostre, ostre kakor nohti, ostrejše od naših oči. Njihove oči, vzpete nad zemljo, vidijo drugače kot mi in vidijo več, razprt jim je celotni horizont sveta. Kakor kraken v globinah morja ostaja in se zadržuje tudi rok v (nam) nedostopnih višinah, zastira brezdanje prostranstvo neba, ne da bi sam bil viden. Edino, kar od njega lahko zagledajo naše oči, so ptice kot njegove grabežljive in polaščevalne, zlovešče oči. Ptiči so vidno nevidnega. Znano neznan(sk)ega. Znane in vidne oči neznane, neznanske in nevidne dlani. In kakor kraken je rok sam na sebi neopredeljen in neopredeljiv: nevidni in neznani ptič, neviden in neznan sam, kakršen je, viden in znan po svojih posameznih delih, po svojih tisočernih očeh, pomnoženih in

potisočerjenih očeh in nohtih, nevarna ujeda, ki naseljuje višine neba in, vtem ko s svojimi videčimi nohti posega na Zemljo, naseljuje tudi Zemljo, naseljuje svet. Njegovo poseganje z neba na Zemljo je naseljevanje sveta.

Kraken naseljuje morje, rok nebo, obenem oba posegata na Zemljo. Njuno poseganje na Zemljo, seganje krakena kot očesa sveta z njegovimi tisočerimi rokami iz globin morja, seganje roka kot dlani sveta z njegovimi tisočerimi očmi z višin neba, je naseljevanje sveta. Strniševa pesem v zbirki *Oko* je pesem sveta. Pesem veselja kot naseljenega sveta.

Svet je razprt med nebom in morjem. Je, v medsebojni vzporednosti neba in morja, ta razprtost in razprostranjenost, odprtost sama. Toda: kolikor svet naseljujeta kraken in rok, neznanski očesi in daljni dlani, dlani in očesi iz nam nedostopnih daljav, to odprtost že tudi zastirata in zapirata. Svet kot "senčna slika" in kot "večna magična svetilka" – kakor o njem zapoje pesem *Elementa* – se svita in sveti, pobliskuje v sopripadnosti in hkratnosti razpiranja in zastiranja. V senčni igri svetlobe in teme. Perspektivni igri vidnega in nevidnega. V srečevanju znanega in neznanega: srečevanju znanega v neznanem, neznanega v znanem. Neznana, ki obdaja znano, posega vanj in ga tako spreminja. V tej igri dvojnosti, v priklicevanju dialektične igre sveta je bistvo štirih pesnitev iz razdelka DIALEKTIKE, pesnitev *Kraken*, *Uroki*, *Smrt* in *Svet*.

Dialektiko sveta kot igro nenehnega medsebojnega prepletanja, spletnja znanega z neznanim, Strniša ponazarja s srečevanjem krakena in roka, z njunim nenehnim "ubijanjem" in "požiranjem". Medtem ko kraken posega v svet od spodaj, iz morja, rok posega vanj od zgoraj, z neba. Srečujeta se sredi sveta, na Zemlji. Vtem ko posegata na Zemljo, jo dosejata in s tem tudi nas zasegata v igro sveta, se kraken in rok srečujeta na Zemlji. Zemlja je sredina in sreda sveta, prizorišče prizorov njunega srečevanja, ki ga uprizarja tretja pesem *Organona* in perspektivno preobrne tretja pesem *Krakena*. Sredi razločenja sveta, razprostrta med morjem in nebom, je Zemlja njegova vmesnost. Vmesnost, s katere se nam, ljudem, razpirata pogled v višino, v nebo, in v globino, v morje. S katere se nam razpira v svoji razprtosti zastrto obzorje sveta. Zemlja je kraj, s katerega se nam odpira pogled na pokrajino sveta.

Svet, stisnjen med krakena in roka, med roko sveta, ki so ji črvi oči, in očesom sveta, ki so mu ptice nohti, med očesom sveta, katerega prsti so črvi, in roko sveta, ki gleda z očmi jat, stisnjen med neznanski in neznani dlani, neznanski in neznani očesi, je nedomačni svet. V sredi, v vmesnosti nedomačnega in tujega sveta, živi opica, kot pravi peta pesem pesnitve *Svet* iz razdelka DIALEKTIKE: "Med kačami in pticami / živi opičji mladič. / Pod njim zelena deželja kač, / nad njim petje ptičjih jat." Kolikor

Organon govori o opicah kot gozdnih ljudeh, se ti verzi nanašajo tudi na nas. Iz prebivanja v vmesnosti sveta, ki jo naseljujemo mi in vse stvari in bitja, v vmesnosti sveta, v katerega nenehno posegajo poželjivi prsti in grabežljive oči krakena in roka, izhaja smrtni strah kot strah pred smrtjo. Strniša smrt v pesnitvi *Smrt* upesnjuje s postavo tujca, kot tujost samo. Strah pred tem povsem drugim in drugačnim, strah pred tistim tujim in neznan(sk)im, česar ni mogoče opisati, strah, ki nam ne grozi od nobene določene reči sveta, a vendar strah, v katerem nam je tesno in nas stiska zaradi nas samih za nas same, je tesnoba. Tesnoba kot strah pred tujostjo in neznanostjo, nedoločenostjo in nedoločljivostjo smrti. Ko nas "zvrto-glavi" tesnoba, v njej vse ponikne, za nas poniknejo svet in vse reči sveta, obenem pa z njo vznikne zavest o samosti in samotnosti, o samoti prebivanja v svetu. O samoti, pred katero lahko bežimo, ne zmoremo pa ji ubežati. Samoti, ki je drugemu ne moremo priznati. Tesnoba in iz nje izvirajoča samota prebivanja v vmesnosti sveta sta temeljni določili naše zemeljskosti. Našega minljivega in končnega, smrtnega prebivanja na Zemlji, razpetega med nebom in morjem.

Med opicami je, kakor poje drugi del dvodelne pesnitve *Opice* z naslovom *Orangutan*, edino orangutan "premagal smrtni strah". Premagati smrtni strah, obvladati, vsaj za trenutek, tesnobo, ki nas že v naslednjem trenutku lahko znova prevzame, pomeni sprejeti in vzeti samoto nase. Priznati jo samemu sebi, vzeti nase svoje lastno končno in zemeljsko bistvo. Orangutan ima, v neznanskih laktih, v očeh, "najgloblji mir, največjo moč". A ta mir in ta moč sta spokojna moč in žareči mir. Sta moč nemoči in mir vznemirjenosti. Priznati si samoto namreč pomeni priznati si svojo lastno nemoč, nepomirljivost prebivanja. Toda: iz premaganega ali vsaj obvladanega smrtnega strahu obenem izhaja žalost: "kogar ni strah mrliške groze, / pride iz vode k njemu žalost". Žalost je žalost zaradi tesnobne zavesti o smrtnosti in zemeljskosti, o bistveni nemoči našega prebivanja.

Sprejeti nase zemeljskost prebivanja v zastrti razprtosti in razprostranjenosti sveta pomeni sprejeti Zemljo kot kraj tega prebivanja, kot vmesni kraj, ki ga, premagujoč tesnobo in samoto iz dneva v dan, premerjajoč razsežja sveta, edino lahko naseljujemo in naselimo. Zemlja kot sred(in)a sveta, vmesnost v razločenju sveta, je naš dom. Dom v tem nedomačnem, neznanskem svetu. Zemlja je mera in meja, ki je zadana našemu prebivanju.

Po prebivajočih v vmesnosti sveta, posegajo lovke krakena in kljuni roka. Kakor pravi zadnja pesem *Organona*: črvi kot topi prsti enih oči in ptiči kot ostre oči ene dlani. Kraken in rok sta eno. Sta dve, čeprav različni in razlikujoči se izpostavi enega očesa, ene dlani. Nevidnega

očesa, nečutne dlani. Očesa, ki nas gleda, a ga mi nikdar ne bomo videli. Dlani, ki posega po nas in nas zasega v igro sveta, a je mi nikdar ne bomo občutili. Čeprav se neko drugo in drugačno oko, tretje oko, češerika kot transcendentalna instanca, instanca transcendentalnosti v nas, odvrtača od sveta v poskusu presejanja omejenosti in meja sveta, se nam dostop do tega popolnoma drugega, povsem različnega, ker smo smrtna bitja, bitja, porojena iz smrti, izmika. Kot bitjem tesnobe nam je zadano prebivati v zastrti razprtosti sveta.

Je prav v tem, v sprejetju zemeljskosti, tesnobe in samotnosti našega prebivanja, v sprejetju zastrte razprtosti sveta in v priznanju nemožnosti soočenja z očesom sveta, bistvo Strniševe "eshatologije"? Označuje "eshatologija" pri Strniši ne toliko nauk o koncu prostora in časa, o koncu sveta in zadnjih smotnih človekovega življenja, temveč sprejetje končnosti našega prebivanja? Osrednja postava pesnitve *Roka*, edine pesnitve v razdelku ESHATOLOGIA, je namreč prav orangutan, opica, ki je premagala smrtni strah, sprejela zastrto razprtost sveta.

Strniševa pesem v zbirki *Oko* je pesem sveta, veselja kot naseljenega sveta, sveta v njegovi zastrti razprtosti. V odprtosti, ki jo zastirata pošastni bitji (iz) tesnobe: kraken in rok. V svet posegajoči izpostavi neznanega in nevidnega očesa, neznane in nevidne dlani.

Čeprav Strniša uporabi kantovske termine, da bi z njimi uokviril svojo pesem, jim s svojim "orisom transcendentalne logike" podeli drug in drugačen pomen, drugo in drugačno vsebino. Čeprav izhaja iz Kantovega zasnutka transcendentalne filozofije in čeprav, vsaj na načelni ravni, privoli v njegovo omejitev spoznanja na možno izkustvo, na čute in razum, v to omejitev ne verjame, v svoji pesmi skuša izrisati tudi tisto presežnostno, transcendentno kot vselej v svet posegajoče. Kot nevidno, ki mu bistvenostno pripada vse vidno. Kot neznan, ki mu bistvenostno pripada vse znano. Kot nevidno. Kot neznan.

Vid Snoj

Moderna mitopoeza Boža Voduška in Gregorja Strniše

Nihče ne ve, od kdaj je mit. V grško literaturo je prišel, prenašajoč se z ustnim izročilom, iz predzgodovinskega časa.

Poznejše razločevanje nas opozarja, da je *mýthos* pripovedujoči ali, natančneje, v vezani besedi zgodbo pripovedujoči govor, govor pesnikov pradavnine, ki se mu je v antiki nasproti postavil *lógos*, nevezani zapisani govor, še zlasti seveda v svoji diskurzivni, argumentativni obliki, kakršno je dobil v spisih filozofov.

Antični mit je torej, paradokсно, mit *ante litteram*, ki je bil, še preden je bila antika kot doba zgodovinskega bivanja Grkov in Rimljanov. Je govor, zgodba o bogovih in ljudeh iz prazgodovine, ki stoji na začetku grške literature in je – to vemo – postala njeno jedro. Prežela je grško epsko, lirsko in tragiško pesništvo ter v njem dosegla svojo klasično obliko. Odtlej v evropski literaturi krožijo in se razlagajo zgodbe o Odiseju, Prometeju, Ojdipu, Antigoni in tako naprej.

In tako naprej – tu si seveda moram privoščiti skok čez klasične oblike mita in njihovo usodo v evropski literaturi, s katero navadno razumemo (in v njenem okviru obravnavamo) literature vélikih evropskih narodov, v razmeroma pozen čas in predvsem v manj znano pokrajino te literature. Skok, vsekakor, vendar na sledi antičnemu mitu: moja teza je, da je bila v slovensko pesništvo, se pravi liriko, po drugi svetovni vojni prav prek njega vpeljana ali, bolje, spet vpeljana in s tem dokončno uveljavljena modernost. Kako je to mogoče? Kako je mogoče, da je nekaj tako starega, kot je antični mit, postalo prinašalec modernosti?

Če si modernost sploh lahko prisvoji antični mit, si ga kvečjemu kot sebi nasprotno drugo. Vendar naj najprej postrežem z nekaj zgodovinskimi oziroma literarnozgodovinskimi okoliščinami, ki so v slovenski vednosti bolj ali manj znane in sprejete.

Inter arma silent Musae. Med vojno je v slovenskem pesništvu zavladal Muzin molk. Pa ne da bi umolknilo vsako pesnjenje, ampak ni bilo v pesniškem oziru relevantnega pesništva. Slovensko pesništvo se je razen redkih pesmi, ki v tem času niso bile objavljene in jih je literarno zgodovinarje lahko registriralo šele pozneje, vrnilo k svoji stari narodnoobrambni funkciji. Ta pojav je seveda znan tudi v drugih literaturah, namreč da ko začne peti orožje, pesništvo postane obrambno orožje. V slovenski literaturi – literaturi majhnega naroda, ki je pesništvo v svojem trdem in nelagodnem zgodovinskem bivanju potreboval za samoohranjanje – pa je narodno brambovstvo stara hipoteza. Ostareli Oton Župančič, tedaj najuglednejši slovenski pesnik, je na začetku vojne nase in na svoje pesniške kolege naslovil besede, ki imajo sicer obliko vprašanja, vendar hkrati smisel in moč imperativa: “Veš, poet, svoj dolg?” – in pozval k “pesmi za današnjo rabo”.¹ Pod egido zadnjega vélikega predstavnika “slovenske moderne” s konca 19. oziroma začetka 20. stoletja, ki je zvečine sicer še bolj gojila novo romantiko, kot da bi vpeljevala modernost, so se pesniki vračali k najelementarnejši pesniški tradiciji, izpovedi domoljubja v ritmični in zvenci obliki, oziroma v najboljšem primeru k temu, kar se je v zavesti ljudstva udomačilo kot tradicija “moderne”. Tako rekoč v vseh preprosto ubranih verzih, celo v tožbi za padlimi, se je oglašalo spodbujanje ogroženega naroda.

Druga svetovna vojna je tudi čas komunistične revolucije na Slovenskem. Scenarij je dobro znan: potem ko je revolucija zmagala, je bilo pesništvo postavljeno v službo graditve socializma. Od njega se je zahteval mobilizatorični optimizem in tako kot drugje po Vzhodni Evropi je nastajala tako imenovana “graditeljska” ali “kramparska poezija” (v Rusiji bolj znana kot *proizvodstvennaia poezia*).

Spremembo sta potem razmeroma hitro prinesla prelom jugoslovanske partije z Informbirojem leta 1948 in začetek “socialistične demokratizacije” okrog leta 1950, s katero se je končal grobi diktat partije – se pravi stalinizem – na področju kulture in umetnosti ter bile vpeljane posrednejše in bolj pretanjene oblike njunega usmerjanja in nadziranja. V ozračju, ki je v kulturi dopuščalo tisto, kar ni neposredno ogrožalo partijskega monopola na oblasti, je tedaj na Slovenskem v javnost stopila generacija pesnikov, ki so se skupaj s še nekaterimi starejšimi izpred vojne odvrnili od družbenega angažmaja. Ta odvrnitev je postala deklarativna v skupinski pesniški zbirki *Pesmi štirih* (1953), v kateri je vsak

¹ Prim. pesmi *Veš, poet, svoj dolg?* in *Pojte za menoj*, obe objavljeni 6. septembra 1941 v Slovenskem poročevalcu.

izmed četverice mladih pesnikov razdelku svojih pesmi postavil na čelo načelne izjave o pesništvu. Vendar je bila to novost kvečjemu v kulturno-političnem pogledu; odvrnitev od družbenega angažmaja v “intimizem” in “primarni lirizem”, kot sta to poimenovali literarna kritika in literarno zgodovinopisje, v pesniškem oziru ni prinesla ničesar novega: vrnitev k elementarni izpovedi, v najboljšem primeru vezani na “slovensko moderno” in še dlje nazaj na romantiko, obnovitev kvaziromantičnega razcepa med lepo dušo in grdo stvarnostjo ... Z modernostjo ni imela nobenega opravka.

Kako je pravzaprav z njo, z modernostjo? Kako pride?

Modernost se uveljavi, in morda je zanjo značilen neki poseben način uveljavitve – *impozicija*. Ko Paul Valéry govori o pojavljanju modernosti pri Baudelairu, ki ga je Hugo Friedrich v svoji še zmeraj referenčni knjigi *Struktura moderne lirike* (1956) ustoličil za prvega modernega pesnika, uporablja v tem oziru pomenljiv glagol, glagol *imposer*.² Modernost *s'impose*, pravi torej Valéry, uveljavi se s silo, če lahko izpeljujem naprej – vendar ni nujno, čeprav bi v pesništvu to pričakovali, da zmeraj v eksperimentiranju z jezikom, v katerem potem ne moremo, da ne bi videli zraven delanja sile jeziku. Na to, da modernost ni nujno dekonstrukcijski oziroma destruktivski eksperiment z jezikom, nas pri Baudelairu opozarja tradicionalna vezanost pesniške besede, ohranjena kitična oblika in aleksandrinec, znotraj katerih se godi vsa inovacija. Modernost se – in pomembneje – uveljavi še v marsičem drugem. Impozicija modernosti implicira predvsem neko pozicioniranje, neko postavitev, ki vsekakor ni brez sile. Modernost *se postavi*, postavi pa se v dvojnem v: v prelomu s prejšnjim in hkrati v lastni samozatrditvi. To, kar je bilo še ravnokar tipajoča zasebna intuicija, se vzpostavi kot nova univerzalna resnica.

Kako pa se modernost uveljavi v slovenskem pesništvu? Naj na to vprašanje odgovorim po ovinku.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja sta na Slovenskem druga za drugo izšli dve antologiji: leta 1983 *Slovenska lirika 1950–1980* in leto pozneje *Sodobna slovenska poezija*. Prvo je sestavil najuglednejši še živeči slovenski komparativist Janko Kos, med drugim tudi avtor pomembne *Primerjalne zgodovine slovenske literature* (1987), drugo najvidnejši slovenski filozof fenomenološke smeri Tine Hribar. Obe antologiji se začenjata z Božem Voduškom (1905–1978). Drugače rečeno: v obeh antologijah kot začetnik modernega pesništva na Slovenskem po

² Prim. Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, v: isti, *Oeuvres*, 1. zv., ur. Jean Hytier, Pariz: Gallimard, 1957, str. 598.

drugi svetovni vojni nastopa Vodušek, čeprav je objavil vsega osem pesmi, ki so v času objave za povrhu ostale neopažene. Razlog za takšno postavitev Voduška, ki popravlja prejšnje prezrtje, lepo podaja predvsem Hribarjevo napotilo na njegovo predvojno pesem *Izpoved* (1931). V njej se horizont Voduškovega predvojnega pesništva, kot pravi Hribar v komentarju k svojemu izboru, najrazvidneje in hkrati tako, da pripravlja njegovo povojno pesništvo, razpne kot "horizont sveta brez Boga".³

Pesem *Izpoved* se kaže kot izrazito moderna lirska izpoved. Podaja duhovno izkušnjo odsotnosti Boga, ki ni več, recimo, psalmistova izkušnja zastrtja Božjega obličja ali mistikova izkušnja "temne noči", nobena prehodna stopnja v dinamiki živega posameznikovega razmerja do Boga, ampak v modernem zaobratu tradicionalne duhovnosti postane nič manj kakor univerzalno, svetovno dejstvo. Nosilec izpovedi namreč ni jaz, ampak se izpoved univerzalizira prek "kolektivnega subjekta" mi. V pesmi se štirikrat ponovita besedi "doseči nemogoče", v katerih se izraža strast tega mi, naša strast, in sicer kot poskus doseči Boga oziroma kot napad nanj. Potem, v sklepni dvovrstični kitici, sledi:

– Naenkrat so prenehale goreti
sonce in zvezde in vse luči sveta.⁴

Tu moramo biti pozorni na pomišljaj. Pretanjena sintaksa tega ločila na odsotnost Boga veže nenadno zatemnitev vsega sveta, hkrati pa abruptno prelamlja s topografijo tradicionalne duhovnosti: moderna inverzija prek vpeljave kolektivnega mi spremeni občutenje začasne individualne izgube Boga v univerzalno izgubo Boga v svetu.

Zatemnitev sveta v tej pesmi zgovorno napoveduje pesniško zbirko *Odčarani svet* (1939), v kateri Vodušek, prevajalec in sploh osrednji pesniški promotor Baudelaira v predvojnem slovenskem pesništvu, v različnih likih razvija vztrajno in mučno baudelairovsko preiskovanje srca v svetu brez Boga. V peščici njegovih povojnih pesmi pa se potem pojavi antični mit – in z njim spet modernost.

Toda kako se modernost sploh lahko uveljavi prek antičnega mita? Spomnimo se: Herder v slovitem spisu *O novi rabi mitologije* opozarja na to, da je bila grška mitologija, ki ne pozna teološke strogosti in dogmatične avtoritete krščanstva, že antičnim pesnikom na razpolago za svobodno rabo, in prav takšno rabo mitologije – rabo, ki v mit inkorporira

³ Tine Hribar, *Sodobna slovenska poezija*, v: isti (ur.), *Sodobna slovenska poezija*, Maribor: Obzorja, 1984, str. 175.

⁴ Božo Vodušek, *Izpoved*, v: isti, *Pesmi*, ur. Janko Kos, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980, str. 103.

sodobno tematiko – priporoča tudi svojim pesniškim sodobnikom.⁵ Po drugi strani Friedrich v prej omenjeni knjigi sicer ne govori o mitologiji, ampak o tisti poetološki dispoziciji, tistem nastavku modernosti, v kate-rega, če dobro pomislimo, vendarle lahko sede tudi antični mit – o depersonalizaciji ali razosebljanju. Takole pravi: “Z Baudelairom se pričinja razosebljanje moderne lirike, vsaj v tem smislu, da lirski beseda ne izhaja več iz enotnosti pesništva in empirične osebe ...”⁶ Hotena neosebna namreč poraja različne like, v katerih se prelamlja tradicionalna zaveza med pesnikovo “empirično osebo” in govorcem pesmi, nepreslednost, ki lirski govor vzpostavlja kot neposredno izpoved pesnika samega in za lirski čas kot čas izpovedujoče se notranjosti dela sedanjost. Takšen lik je lahko izmišljena oseba iz sodobnosti, pri Eliotu, morda najglasnejšem zagovorniku depersonalizacije v pesništvu, recimo Prufrock ali Sweeney, vendar, kot kažejo številni zgledi od Baudelaira naprej, lahko prihaja tudi iz *antičnega mita*. Moderno pesništvo se v postopkih depersonalizacije nujno fikcionalizira in epizira, pri tem pa modernost v mitski lik zareže *cezuro*, s katero ta postane šifra moderne eksistence.

Moderna mitopoeza si like antičnega mita torej prisvaja tako, da iz njih dela *per-sonae*, “maske”, skozi katere prehajajo mnogoteri glasovi iskane nove istovetnosti. Natanko na to naletimo tudi v Voduškovih vnovični vpeljavi modernosti v slovensko pesništvo prek antičnega mita, zato je ta pesnik s svojim Odisejem in Prometejem moja prva izbira.

Moja druga izbira je Gregor Strniša (1930–1987), bralec Voduška, vendar ne le njegovih predvojnih, ampak tudi povojnih pesmi, še ko te v literarni kritiki in literarnem zgodovinopisju niso imele nobenega odmeva. Ta moja izbira pa spet ni le “subjektivna”: lik Minotavra v Strniševem pesništvu, ki tako kot Voduškov premerja “horizont sveta brez Boga”, velja na primer Janku Kosu “za najdoslednejšo opesnitev metafizičnega nihilizma v slovenski poeziji”⁷.

Vodušku in Strniši, ki glede na to, da je pesmi začel objavljati v petdesetih letih prejšnjega stoletja, spada v drugo generacijo povojnih slovenskih pesnikov, je poleg moderne rabe antičnega mita skupno to, da njuno pesništvo ne pozna brezobzirnega eksperimentiranja z jezikom: odprave kitice, razvezave verza, razpustitve skladnje, osamosvojitve

⁵ Prim. Johann Gottfried Herder, *Vom neueren Gebrauch der Mythologie*, v: isti, *Sämtliche Werke*, 1. zv., ur. Bernhard Suphan, Hildesheim: Olms, 1967, str. 426–449.

⁶ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, prevedel Darko Dolinar, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972, str. 39.

⁷ Janko Kos, *Recepcija antičnih mitov v slovenski literaturi*, Poligrafi (2003), št. 31–32, str. 163.

besede. Vodušek je vse svoje povojne pesmi, razen ene same, napisal v štirivrstičnih kiticah z rimo, Strniša pa je že v *Odiseju*, svoji drugi pesniški zbirki, razvil svojsko ciklično pesnitev, sestavljeno iz petih pesmi, izmed katerih ima vsaka po tri štirivrstične kitice z asonanco.

Po drugi strani se oba pesnika v literarni kritiki, pa tudi v literarnem zgodovinopisju, povezujeta z eksistencializmom. Njuno pesništvo se zmeraj znova označuje kot “eksistencialno” in, določneje, celo kot “eksistencialistično”, pa ne samo v sodobnih orientacijskih manevrih literarne kritike, ki navadno ugiba, kam bi uvrstila kak literarni pojav, ampak tudi v poznejši refleksiji literarnega zgodovinopisja, ki ljubi klasifikacijo in periodizacijo. Vendar se sam ne bi rad spuščal v razpravljanje o tem, kaj je eksistencializem v literaturi, kdaj se je pojavil v slovenski literaturi in kdaj v pesništvu – če eksistencializem v pesništvu, za razloček od pripovedništva in dramatike, sploh obstaja v pravem pomenu. Morda je v literaturi le nekakšna “ideologija”, sklop tém, ki ni nevtralen, pa ne le zato, ker temelji na izboru (in predpostavlja “zainteresirano zavest”), ampak ker k njemu že spada naklonski kot, pod katerim se motrijo izbrane teme.

Rad bi torej opozoril *le na domnevni eksistencializem v recepciji* Voduškovega in Strniševega pesništva, in če literarno zgodovinopisje pustim ob strani – v tem oziru gotovo ni manj problematično, je pa manj zanimivo –, se pokaže, da se predvsem recepciji tedanje literarne kritike pozna pritisk vladajoče marksistične ideologije. Vodilni slovenski partijski ideolog v kulturi Boris Zihelr je eksistencializem uvrstil med najnevarnejše “v modnih smereh sodobne filozofsko-umetniške dekadence”⁸, vendar ga tudi kulturniška opozicija, katere medij so bile od petdesetih let predvsem nekatere literarne revije, ni sprejemala brez zadržkov. Opozicijski intelektualci, zbrani pri Reviji 57 (1957–1958) in potem pri Perspektivah (1960–1964), ki sta bili ukinjeni, so ga predvsem skušali zblížati z marksizmom, se pravi združiti sartrovsko oziroma camusovsko tujstvo in heideggerjevsko vrženost v svet z alienacijo mladega Marxa, in tako je, recimo, tudi literarna kritika, naj je bila naravnana opozicijsko ali ne, za temeljno sestavino v pesništvu Gregorja Strniše, ki je svoje pesemske cikle objavljal v obeh revijah, prepoznavala alieniranost ter ga označevala celo z izrazoma “alienativna” ali “alienirana poezija”.⁹

⁸ Boris Zihelr, *Eksistencializem in njegove družbene korenine*, Naša sodobnost (1953), št. 2–3, str. 130.

⁹ Prim. na primer Boris Paternu, *Strnišev “Odisej”*, Problemi (1962/63), str. 973, in *Sodobna slovenska lirika*, v: isti, *Pogledi na slovensko književnost*, 2. zv., Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974, str. 257 (predavanje iz leta 1964); Vital Klabus, *Poezija Gregorja Strniše*, Perspektive (1963/64), št. 36–37, str. 758; Niko Grafenauer, *Izjemna pesniška vizija sveta*, Sodobnost (1964), št. 2, str. 175–176; Marjan Kramberger, “*Odisej*” ali *avtonomija umetnosti*, Dialogi (1965), št. 1–2, str. 48.

Marksizem je v opozicijskem mešanju z eksistencializmom navsezadnje vendarle ohranil temeljni ton: z eksistencialistično nadihnjeno alienacijo so opozicijski intelektualci diagnosticirali obstoječe stanje po birokratizaciji revolucije, ki jim je hkrati vzbujalo željo po permanentni revoluciji, "alienativna poezija" pa je bila zanje sprejemljiva predvsem kot resnica o "družbenem trenutku".

S tem zapiram poglavje iz recepcije in se od težav z eksistencializmom vračam k modernosti, o kateri se mi zdi v zvezi z Voduškovim in Strniševim pesništvom vsekakor primerneje govoriti. Naj torej iz njunega pesništva navedem in z drobnimi opažanji pospremim nekaj zgledov za uveljavitev modernosti prek antičnega mita.

Vodušek je kot zadnjo izmed svojih osmih povojnih pesmi objavil pesem z naslovom *Odisejski motiv*.¹⁰ Že naslov nakazuje neko distanco. Izraz "motiv" v literarni in umetnostnih vedah označuje vsebinsko stalnico, ki se ponavlja v vrsti del, in tudi v naslovu Voduškove pesmi napeljuje na ponovitev, namreč na ponovitev Odisejevega potovanja. Vendar je v to ponovitev že vpisana razlika, odmik, ki ga sugerira beseda "odisejski", kajti "odisejski" ne pomeni kratko malo "Odisejev", ampak "tak kot Odisejev", "kakor Odisejev".

Voduškov odisejski popotnik še zdaleč ni tak kot Homerjev Odisej. Vodušek ga ne pesni kot povratnika domov, na Itako, ampak kot nekoga, ki gre v neznano. Tako pravzaprav ostaja na sledi Danteju, ki je, kot pravi W. B. Stanford, radikalno preobrnil lik po domu hrepenečega Odiseja v evropski literaturi, s tem ko mu je dal zapluti mimo Heraklovih stebrov onstran meja znanega sveta: "Ta [Homerjev] centripetalni, na dom vezani lik je Dante zamenjal s posebljenjem centrifugalne sile."¹¹ Tudi Voduškov popotnik je centrifugalen, sredobežen lik, v resnici ubežnik: njegovo potovanje je beg, "robinzonski beg" (v. 3) stran od *oikumené*, "obljudenega sveta", v zavetje divjega samotnega otoka. Vendar Vodušek dantejskemu izročilu o Odiseju dodaja pomembno potezo modernosti, tiste modernosti, ki nima nobene zveze s projekcijami absolutne novosti, kakršne so gojile umetniške avantgarde in družbene revolucije 20. stoletja. Prišlek na neobljudeni otok ni novi človek v vzpostavljanju novega sveta – iz smrti starega človeka porojeni človek, o katerem so sanje nesmrtnosti sanjali avantgardisti in revolucionarji –, ampak je, če to branje kontekstualiziram z drugimi Voduškovimi pesmimi, *zdajšnji*,

¹⁰ Gl. Nova sodobnost (1956), št. 4, str. 299–300; knjižna objava: Božo Vodušek, *Pesmi*, ur. Janko Kos, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980, str. 134–135.

¹¹ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Dallas, Texas: Spring Publications, 1992 (1. izdaja 1954), str. 181.

vendar prekaljeni človek, ki je šel skoz ogenj strasti v svetu brez Boga in zdaj pozdravlja “*ново zemljo*” (v. 16), novi “*pogumni svet*” (v. 33). Predzadnja kitica ogovarja ta svet in hkrati opisuje prišlekov položaj v njem takole:

S tvojim pogumom prost
dvomov in spraševanj
bo slavil življenja skrivnost
in čakal brez pričakovanj.

Leto prej kot *Odisejski motiv* je Vodušek objavil pesem z naslovom *Ko smo Prometeji neugnani*.¹² Spomnimo se: po Heziodu je Prometej za človeka bogovom ukradel ogenj, po Ajshilu ga je naučil različnih veščin, prek katerih se je v svojem živalskem bivanju počlovečil, po Ovidiju ga je celo po božji podobi ustvaril iz zemlje in vode – in v novoveškem izročilu, pri Shaftesburyju in Goetheju, postal “*drugi stvarnik*” za Stvarnikom. Pri Vodušku pa se mitski lik že v naslovu pomnoži: Prometej smo vsi. Pesem se začena takole:

Ko smo Prometeji neugnani
z neba si ukradli ogenj rdeči,
od njega zdaj smo sami vžgani,
gore v nas zublji plameneči.

Spet berem kontekstualno: Prometej smo mi vsi, moderni ljudje, v *horizontu brezbožnega sveta*. Kraja ognja z neba, ki smo jo zagrešili vsi, gre z roko v roki z izgubo Boga v svetu.

Pri tem bi rad opozoril, da se “*ogenj*” v tej pesmi pojavlja kot pesniška beseda, ki se je ne da razložiti enoznačno oziroma se je ne da prevesti v diskurzivni jezik z eno samo besedo. Vsekakor ni nobeno hladno sredstvo kultivacije, ampak je po eni strani to, kar nas vžiga v naši najgloblji notranjosti – strast, naša najnotranjša strast, sla po življenju. Po drugi strani pa je, kot je paradokсно razvidno iz naslednjih dveh verzov, tudi tisto, kar nas “*razsvetljuje*”, v čemer torej gledamo iz sebe navzven:

Od tal do zvezdnatega oboka
ves svet se nam blešči v požaru ...

¹² Gl. Nova Sodobnost (1955), št. 10, str. 880–881; knjižna objava: Božo Vodušek, *Pesmi*, str. 129–130.

Povsod je ogenj, tudi “v zelenju lava se pretaka” (v. 11), pa vendar je ogenj, ki ga vidimo okrog sebe, prav tisti ogenj, v katerem iz sebe gledamo sami: “en ogenj, ena sama / sla neukročena” (v. 19–20). Svetovni požar izhaja iz nas samih. Svet naše sle po življenju, ki je bila božja last, je svet v ognju, naša prometejska stvaritev. In v tem ognju se, kot sugerira sklep pesmi, samopouživamo.

Prehajam k svoji drugi izbiri, Strniši, najprej k ciklični pesnitvi iz petih pesmi *Odisej*, ki je nastala nekaj let po Voduškovi zadnji objavljeni pesmi *Odisejski motiv* in s katero se konča Strniševa druga pesniška zbirka *Odisej*.¹³

Strnišev *Odisej* je v nasprotju z Voduškovim odisejskim popotnikom že prišel, je že na otoku. Strniša vpeljuje svojo pesnitev s citatom iz Homerja, ki se v prevodu Antona Sovreta, prvem celotnem prevodu *Odiseje* v slovenščino iz leta 1951 in edinem doslej, glasi: “enkrat še videl bi rad vsaj dim nad Itako rodno”. V Homerjevem epu *Odisej* preživlja dneve sede na obrežju otoka nimfe Kalipso, s tem da njegovega hrepenenja po domu ne moreta premagati ne uživanje nimfine božanske ljubezni ne njena obljuba nesmrtnosti. Nasprotno v Strniševi pesnitvi sedi na obrežju povsem samotnega, neobljudenega otoka.

Do sèm vse v redu. Rad pa bi opozoril na neko komaj opazno *prekinitev* v zapleteni, s prevodom posredovani intertekstualnosti stare in nove pesnitve. Sovrè, v čigar prevodu Strniša citira Homerja, Homerjevemu “dvigajočemu se dimu” (*kapnós apothrónskón*, *Od.* 1, 58) v resnici dodaja “nad Itako rodno”. To je sicer primerna prevodna dopesnitev, vendar se v Strniševi pesnitvi sami, v njenem besedilu, povsem izgubi. V njej namreč ni niti enkrat omenjena Itaka in ni niti besedice o Odisejevem hrepenenju po njej.

Citat, postavljen na začetek dela, pogosto ubere temeljni ton, ki potem preveva besedilo, v Strniševi pesnitvi pa hrepenenjski ton uvodnega citata nekako obvisi pred besedilom, ne da bi vstopil vanj. Strnišev *Odisej* se, namesto da bi v hrepenenju šel naproti temu, kar (morda) prihaja, zazira v preteklost in k smrti. V drugi pesmi se spominja potovanja k domovanju mrtvih in v tretji otoka Siren; edina pot, na katero se podaja, ne da bi dejansko mogel kamor koli, je pot spominjanja. Sede na obali je z zemeljsko težo svojega bitja ujet “med deželo školjk in deželo ptic” (peta pesem, v. 6). Zemlja, na kateri je, je stisnjena med vodo in zrak, med vodo nemih školjk in zrak pojočih ptic, s tem da zgoraj in

¹³ Gl. *Perspektive* (1962/63), št. 25, str. 494–495; knjižna objava: Gregor Strniša, *Odisej*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963, str. 81–87.

spodaj, zračna višina in morska globina, v simbolni konfiguraciji pesmi postaneta zadaj in spredaj (v. 2–4):

Za njim so nemirne jate pisanih ptic,
v valovih pred njim leži črna skala,
pokrita od težkih školjk gubastih oblik.

V tej konfiguraciji se v nasprotju s sedečim Odisejem, ki je stisnjen tako rekoč od vseh strani, gibljeta morje in čas. V prvi pesmi je s ponavljanjem v rahlih variacijah poudarjeno predvsem gibanje morja (“morje se dviga in pada”), v peti gibanje časa (“pomlad prihaja in odhaja”). Vsakokratni glagolski par gibanje morja in časa v pesmi sicer zmeraj znova pospeši v primerjavi s tistim v naravi, vendar to gibanje ni nikdar nikamor naprej, ampak se zmeraj znova vrača. Obdana z njim se pežantna statika Odisejevega lika samo še poseda.

Končujem z nekaj zgodnejšo Strniševo pesnitvijo *Inferno*, ki je sestavljena iz dveh ciklov po pet pesmi in postavljena na sredo pesniške zbirke *Odisej*.¹⁴ Ta dvociklična pesnitev je pesem o smrti. Naslov prvega cikla je *Pustinja*, naslov drugega *Gora*, in v obeh se govori o poti nekoga neimenovanega čez pustinjo dneve in dneve vse do gore in še naprej vanjo.

Gora je v arhaičnih kulturah končni kraj zemlje, kraj, na katerem se v očesu mitskega človeka zemlja stika z nebom: bivališče bogov, kraj češčenja in, kot vez med zemljo in nebom, mesto vzpona v nebo. V Strniševi moderni mitopoezi pa je sicer tudi končni zemeljski kraj, vendar se ta ne odpira za dvig v nebeško višavo, ampak za spust v zemeljsko globino: “z vrhoma, ki sta usločena kot bikova rogova” (peta pesem, v. 6) ima zunanji videz “bikove lobanje” (šesta pesem, v. 11) in hkrati notranjo strukturo blodnjaka, ki s svojimi spuščajočimi se jamami spominja na Dantejev pekel, z Minotavrom v svoji najgloblji sredi.

Pri vstopu v goro začne nekoga neimenovanega označevati zaimsek “kdor”. Neimenovani se pomnoži, vendar je ta množica tokrat maloštevilna; pripada ji le malokdo, ki je zmožel naporno pot čez pustinjo in stopil v goro. Toda le kdor ne zaide v slepih hodnikih gore in se ne “zgubi v prividih” (osma pesem, v. 7), le kdor “pride do votlega srca blodnjaka” (deveta pesem, v. 6) in gre naprej, še naprej v votlino tega srca, še naprej skoznjo – le ta potem tudi res nekaj zasliši, v daljavi zasliši nekaj takega kot brušenje roga. Ko pa bi moral kaj zagledati, *ne*

¹⁴ Gl. *Perspektive* (1961/62), št. 17, str. 769–772; knjižna objava: Gregor Strniša, *Odisej*, str. 44–55.

vidi ničesar. Edino, ki gleda in vidi, je Minotavrovo oko: “oko, ki te zagleda, in ga ti ne vidiš” (deseta pesem, v. 8). Zadnja kitica se glasi:

V te kraje pride samo malokdo.
Noben pa se še ni vrnil iz gore.
Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro,
druge nasadi Minotaver na rogove.

Ne le večina, ki, živeč iz dneva v dan, nevede zapada smrti, ampak tudi maloštevilni, ki se bojujejo, tudi tisti, ki si izbori, da bi se soočil s smrtjo, smrti navsezadnje ne uzre. Strniša v metafori Minotavrovega očesa, ki vidi, ne da bi bilo videno, pesni nemožnost soočenja s smrtjo in s tem, ker brez soočenja, brez srepega iz oči v oči ni dvoboja, *nemožnost premagati smrt*.

Modernost se ne slepi s svojo novostjo: za soočenje s smrtjo človek nima očesa.

Morda je Strniševa moderna prisvojitve mita o Minotavru prav zato, če ponovim prej navedeno sodbo, “najdoslednejša opesnitev metafizičnega nihilizma v slovenski poeziji”.

Uroš Zupan

Svet kot volja in predstava

Od žajfnice proti melodrami

“Potrebujem več prostora!” – se je zabliskalo skozi brezbarvno tišino, kot bi glavni junak (mogoče junakinja) izpljunil brleč neonski napis. Bilo je pričakovano –

prazno mesto. Sončna svetloba se je že mesece dolgo kopičila po kotih in spreminjala v prah. Dež ni bil več tista nežna glasba, naslon za telesa, ki utrujena od nenehne

bližine začnejo iskati oporo v zraku.
“Je tvoj najljubši ruski roman še vedno *Ana Karenina*? Francoski *Gospa Bovary*? Ali kaj bolj pogrošnega –

ogledalo počasi rjaveči pločevini in ljudem, ki izginjajo v stranskih ulicah, ko se zaradi naglice izginjanja dotikajo lastnih hrbtov?” Gledali smo in bili smo gledani.

Brali smo in bili smo brani.
Življenje, iz katerega je bilo narejeno popoldansko čtivo, ki naj bi poučevalo in zabavalo, je bilo naše. Teklo je pod zamrznjeno

skorjo, v ozadju stavkov. Podajali smo
si jih brezbrizno, kot bi v zatemnjeni dvorani
izvajali slabo naučene plesne slike. Na primer:
“Woody Woodpecker je najbolj seksi

junak našega časa, a kaj, ko je tudi on
le podložnik v nestalnosti, ki nam je bila
poklonjena kot obleke, ki so že
zdavnaj prišle iz mode,

čeprav se še vedno nosijo.”
Trepet in vzdihji so padali v temo,
v zakulisje preprosto opremljenih
kuhinj, medtem ko smo mi padali

na kolena v upanju,
da se bomo ponovno vzpeli
in rasli skozi bleščeče sfere,
za katere smo mislili (še vedno mislimo

in mislijo tudi drugi), da se v njih vse začneja.
A ostali smo, kjer smo zastali.
Veter je obračal na gosto potiskane strani
broširanih izdaj klasikov, ki so

počasi rumenele. Prostor, v katerem je nekdo
potreboval več prostora, se je širil.
In vse izgovorjene besede, ki smo jih slišali,
so bile nekoč davno odtrgane od naših ust.

“Kaj naj zdaj storim?” – “Tukaj podpiši.”

Pred uporabo pretresi

To je skoraj pesem. Tvoje pisanje:
tudi skoraj pesem. Mogoče je pesem
nekaj, kar napišemo, ko prenehamo misliti,
da pišemo pesem in preprosto pišemo

nekomu – nekaj. *Skupaj sva ljubila toliko*
stvari, ki jih je težko ljubiti ločeno.
Kje je moja ljubezen? V besedah,
ki jih izgovarjam, kot bi pod vodo

spuščal zračne mehurčke? Ali v tvojih
besedah, ki sem jih prijemal, kot bi
v temi prijemal zavrtinčeno,
nemirno moko? V mojem hotenju,

da bi premaknil telo, razpolovil
prostor in prehodil gledališče senc?
Ali v tvojem hotenju, da bi me prisilil,
da sem pozoren, ne da bi od mene zahteval

pozornost? Vse skupaj se po navadi
konča z vprašanjem. Komu? Tebi?
Mogoče nenaslovljenemu, ki sedi
v sobi in bere nekaj, kar vidi kot pesem.

Goethe je *Popotnikovo nočno pesem*
napisal v gostilni. W. C. W. *This Is Just*
To Say kot odgovor na sporočilo svoje
žene. Kako ju prepoznamo?

Po polnočnem vonju.
Po nevidnem vprašaju na koncu.
Po utripanju zraka, ki se stresa,
tudi ko zmanjka črk.

Skoraj žetev

I.

Prve avgustovske
megle
zanesljivo napovedujejo

opustošenje,
ki bo sledilo.
Koruza

je visoka.
V očeh
mojega otroka

se sveti
kot načrtno
zasajen pragozd.

II.

Zjutraj
se prvotni prebivalci
izginjajoče

Dežele za drevesi
še vedno
skrivajo

za drevesi
in ptiči
s čivkanjem

že branijo prazne,
skoraj sinje
zaplata

zračnih prostorov,
ki se bodo
še

prikazale,
ali pa tudi
ne.

III.

Vsi smo vedno
stari toliko,
kolikor smo stari

točno v tem
trenutku.
Zreli avgust.

Nepremični, zreli avgust.
Po znani poti
peljem otroka v vrtec.

Rosa se podpisuje
na temno zelene
liste.

Kože plašnih srn
se sprijemajo
s sivimi debli.

Notranjost sliv,
ki jih bomo jedli popoldne,
je že sladka in mesnata.

IV.

Suh pajek
ždi v mreži,
oblikovani

kot natančna
preslikava
počasne glasbe.

Vsak geometrijski lik
med nitmi
je vnaprej

izmišljene barve
in vendar prazen.
Zunaj listje

trepeta, kot
bi zrak šklepetal
z zobmi.

Ni še hladno.
Pajkova mreža je mirna
in tiha bližina

septembra zase
neimenljiva.
Stopa nam naproti

brez vmešavanja
abstrakcij
in muh.

Svet kot volja in predstava

Beno poslušá Coldplay in Nataša poslušá Coldplay. Gwyneth Paltrow poslušá Coldplay, ker njen mož poje v Coldplay. Njuna hčérka Apple mora poslušati Coldplay, ker je njen oče šef pri Coldplay. Vsi novi starši radi poslušamo Coldplay. Seveda smo obesili kariere na klin za kakšnih pet let kot Julia Roberts, ki je pred kratkim rodila dvojčke. Seveda smo obesili kariere na klin za kakšna tri leta kot Liv Tyler, ki je rodila samo enega otroka. Mogoče pa smo že tik pred penzijo kot Claudia Schiffer, ki je rodila drugega otroka. *Time Magazine* in *New Yorker* bosta prazna in žalostna brez nas. *Vanity Fair* bo žalosten brez nas. Prav tako *Time Out*, *Le Monde*, *New York Times*, *TLS* in tudi resnejši *Die Zeit*. Paparazzi nas ne čakajo več pred javnimi stranišči in kliniko Betty Ford. Zasede postavljajo pred vrteci in porodnišnicami. Danny Moder je že enega na gobec. Royston Langdon je že dva na gobec. Gwyneth Paltrow je že nekajkrat pokazala srednji prst. Nihče ni mogel verjeti. Claudia Schiffer je glasno preklinjala v pristni bavarščini. Nihče je ni razumel. Uroš Zupan je spustil enega v spalnico in mu dovolil, da je iz vseh kotov poslikal previjalno mizo. (*The Sun* bo objavil ekskluzivno reportažo.) Vsi so postali neznansko zavistni. Marcel Duchamp je na precej uspeli spiritistični seansi pisoar nadomestil s palčkom zavijalčkom. Zgodovina moderne umetnosti in zgodovina porodništva sta se v hipu korenito spremenili. Coldplay igra samo še sentiše in angažirane pesmi o dojenju, v katerih se skriva intuitivni in čustveni pogled v notranje bistvo sveta. Catherine Zeta-Jones je bila takoj po drugem porodu že v top formi. Liv Tyler je bila že med prvim porodom v top formi.

Beno precej prdi in bolj slabo spi, ko je v top formi. Ti si najlepša mama, tudi ko nisi v top formi in ko se jeziš. V Los Angelesu je tema nad Mulholland Drivom pacifiška. V Londonu podzemske vozijo brezhibno in Temza mirno teče dalje. V Parizu je ura točno toliko kot v spodnjih Črnučah, to je vedno težko verjeti. *Bulevar somraka* pred našim blokom se danes spreminja v pozlačeno cesto in vodi direktno v Baby Center.

Radivoj Pahor

Poskus vrnitve

Od daleč sem te gledal,
sinje mesto:
v svečavi mokrih lun si se smehljalo,
šumelo v murvah,
sládko brbotalo
in sem verjel, da mi ne boš nezvesto.

Od blizu sem te videl,
mesto sinje:
z boleštvjo v prsih poješ o svobodi,
drhtiš v valovju
in se daješ usodi,
objemaš svet in trpko kraško brinje.

Od tukaj so
lepote vznemirljive:
ljubkuješ med oboki drzne sanje
in se ne braniš lepe bognje Žive!

Od onkraj slišim
mrzlo britev časa:
še iščeš med ozvezdji svoje panje,
zgubljeni sin slovenskega Parnása?

Lepa Vida

V gliněni rob srcá
sem vtisnil dlan,
poljubil njeno mrzlo kraško reko
in se odpravil
kakor romar v Meko
ob svete kamne svojih skritih sanj.

Kako si plah,
glineni vrč samote!
V saminah tihe in v tišinah same
prebujáš upe
v tesnem kotu jame,
na dnu nesrečne Vidine lepote ...

Gliněni plašč
odéla je zvestoba!
Čigav si, romar k njeni mrzli reki?
Le Vidin zdrš je slišal onkraj roba.

Brezšumni val
se je dotaknil lica,
kot lesk večera se rodí v oseki ...
In tja pod nébes je zletela ptica.

V prešerni noči

Od rož do vaze
so poti neugnane,
v prešerni noči biblično mikavne:
dobiš odpustke
za smeri neznane,
kjer se godijo igrice zabavne.

Nihče ne vpraša,
koliko kaj stane.
Pač ni tak dan, da bi koprive jedli!
Vsak pameten
pomisli na banane
in vse, kar sodi zraven – bi prisedli?

Hudó je nam,
ki smo sedaj na svetu,
ko ženski panj medí tako sproščeno,
da je preskromno peti zanj v sonetu!

Naj torej rože
sprejmejo vse vaze,
saj vemo, da na koncu, ko bo jutri,
za suhim cvetjem skrijemo obraze.

Še smrti ni

Samevaš v meni
kot zavržen kamen,
kot molk svetlobe in brezup svarila.
Še iščeš zgodbo,
ki se ni zgodila,
in greješ prsi, kjer je ugasnil plamen?

Mordà le slutiš
krhko vez bližine:
pod lubjem tisoč let sva se iskala!
Ob mrzli reki
klovna sva postala,
v bolesti sama – kot obèt, ki mine.

Kako neznosni
so kristjanski klici!
Preblizu sonca, kjer bi radi umrli,
predaleč v krošnjah, da bi se ozrli.

Kako brezbrežna
so nebeška vrata!
Še smrti ni ... Le dva labodja svata
iz kmečkih glav, posekanih v Gorici.

Dama bianca

Katero pesem
slajšo bi od njene
zapel boginji na prepadni steni?
Si upal z njo,
da val ljubeči ženi
povrne sólze, rádosti zgubljàne?

Od prasketlobe
do slikarjev časa
je kratka pot, a dolgo potovanje ...
Še ljubiš jo,
ki ti je vèzla sanje
od prebujènja do gluhôte Krasa?

Z valóvi val
se vrača med spomine:
na kraški zemlji, z rujem obsijani,
je zrasel v temni bor – iz bolečine!

Pričakam te,
ko se svetloba skrìje.
Na tistem kraju, ob otožni skali,
še slišim kdaj devinske elegije ...

Biljana

Nocoj še sme
v zelene soške brajde
večerni mesec, ko polzi z oblakov.
Si najin deški glas,
šepet korakov?
Mordà je smrt, ki ljubega ne najde ...

Ne najde sólze,
kamor se pregnana
v jetniški mah poskrila je svetloba.
Si najin tih grobar,
srca zvestoba?
Čez griče v belo noč medlí Biljana.

Medlí Biljana
v biblijski golgoti:
v zadušni čas ob ljubem boš ihtela
še onkraj kresa, ki temní v lepoti.

Temní v lepoti
njen samotni genij:
ko v senčni brajdi muzam boš zapela,
zapoј še njemu, le srce – zakleni!

Dve vodi

Dve reki sva,
dve ljubi, dva objema,
povsod sva dvojni: daješ in dobivaš.
Nevidna sla
v brezpotjih sva obema
varljiva maska: vse poveš in skrivaš.

Sovodnji sva,
dvojina brez tančice:
v škrlatnem pesku bova z roso tkali
lepljivo slast
in grozo rajske ptice,
z vodómci bova drobno sled iskali ...

Sovodnji sva
in v dvojni spev rojeni.
Še pod večer, v glineno slutnjo ujeti,
dve sestri sva, a v njej obe zgubljeni.

Dve reki sva
in ples valov je najin dom.
Čez bele grúdi sva nemir obéta
in večni dvom: dve ljubi, dva objema
– noč tatov!

Sesljan

V čarobni spev noči
si me ovila,
ko v kraških čupah dišal je zaliv,
in poletél sem,
mlad galeb igriv,
v valove tvojih ust, ki so ljubíla.

S poletnih lun
si glad selila vame,
v razprtih krošnjah tiho koprneča,
in sem si vzela,
kjer se rojeva sreča,
njen zlati lesk, ki si ga skrila zame.

Od tistih dni,
ki se jih svit dotika
z osutim lubjem tople slane vode,
ostajaš v meni plaha trepetlika.

Prihajava,
čeprav vse bolj ranljiva
in vse manj sprta s slepo igro usode.
Vonj kraških čup še vabi iz zaliva ...

Timava

Od črnih mej,
akacij, lip šumečih,
v štivánske bore, hraste in zidáve
je votla reka
iz poganjkov spečih
priklícala v moj stih gazí sanjáve.

Z otožnim glasom
vabijo svetišča
v mitréj izjokat grenko zapuščino.
Morník ohlaja
tôplo slast ognjišča,
ko s kraških trstov luščim bolečino.

Popotni tam še najdeš
kal modrósti:
njen žarki lesk in tempelj iz davnine
živita zvesta kratkim dnem prostósti.

Od belih kamnov
do sidrišč v pisavi,
kjer raste mah in se dobrika luna,
ostajam z njo v brežinah ob Timávi.

Ločje

V norosti čas
in mučnih preizkušenj
in nežnih lovč brez vaših privoljenj
se na večer
priplazita z brezpotij
moj zvesti rabelj in polblazni sel:

veníški glas,
ki sam nekje minéva,
in deški mah, ki se boji bližin ...
Njun temni brat
me spremlja, ko bežim
pred mrzlim jutrom v krhko ločje speva.

Zaman si rišem
drobna zrna sreče
v oblak prelestni z opuščênih staj ...
Le plaho prošnjo mi srce šepeče:

v zelene lipe, oljke,
v svet tam dôli,
bi pletel svitke z roba kraških lun
in ljúbil bi, kar je biló – nikoli.

Doberdob

S temačnih grabnov
se v brezumje časa
med vaške kale vračajo duhovi.
Poljane spijo,
v zemlji spe grobovi,
še v domju skupaj na oborkih Krasa.

Čez njive straši
ples ognjene ptice –
svinčena smrt, ki legla je med vrste
pobitih mož ...
V lesene, prazne krste
jih s strmih lazov slišim do Gorice.

Kako je tam,
kjer spite v mrzli jami,
v zasutem rovu, v skali, pod ledino?
Še kratek sen – in pridemo za vami!

Ostal boš sam,
grobár na tuji gmajni,
in klical boš svoj grôbni klic v dolino
in lajnal boš na svoji mrtvi lajni ...

Brevir srca

Je tvoja roka,
ki se v moji skrije
in kakor sla ponikne med obzorja?
Potího krade
tèmni sólzi mórja
njen kačji smeh in pije njeno vino.

Brevir srca
pa duše ne spočije:
zorí v preludij in vezivo speva,
skelí v zavetju
simoníje dneva,
drhtí v kristalni krogli herezíje ...

O, lepa starka,
kómu spiraš rano!
Ostajam suženj tvoje dolge sence,
ki noč in dan pošilja sle za mano.

Tako sem sebi
nerešljiva uganka:
dovolj od blizu vidim daleč vase,
a kaj bo jutri, ve samo – ciganka.

Saša Vuga

Britev, 1

(iz romanesknega triptiha)

Edvardu Kocbeku

Pod prašno uro z rimskimi številkami

“Ko da se izgubljam vase – pa ne vem: Ali se bom še kdaj našel?”

Luč je grebla rov skozi noč. Z ovinkov se je strmo trgalo v temo prepad. Za klancem je sedela skala. Na skali je živahno vzdrhtel možic z nekakšno helebardo, v hlačah iz rjavega poceni žameta, kot uharica spihan v obrveh. Zamahoval je s škatlasto svetilko, ko da ropota s kadilnico. Potožil, da je čer o prvem svitu prirjovel s hriba dol. In naj ne rineta naprej: “Nazaj je zmeraj bolj udobno!” Zanesljivo bolj – doktor Kaplja ga je meril v siju žarometov. Zmignil. Se počasi vrnil za krmilo. Starec, zbit v kup ukrivljenih kosti, je primrmral do vrat povedat, da je svoje dni vardeval vas pred ognjem. Legel po silvestrovem zaspat. “Ob dveh je zagorelo na treh koncih! Zjutraj je v kolobarju sred snega smrdelo le še po zažganih kocih, mokrih sajah, krikih vran – še danes, če zarignem, se mi pokadi iz pljuč!”

Molče sta obrnila, zdražena kot zajec, ki se je pred njima v iskrnih ridah reševal s poti. Kmalu odklenila. Vrgla blatne čevlje s praga v kot. Sedla k mizici, v prijazno trde kmečke naslanjače. Doktor Kaplja je zacincal:

“Ti, ne vem. Jaz – ko da ne vem naprej?”

Maver je priložil pest v čeljust. Zmomljal:

“Poskusi pa nazaj.”

“Ah! Prav – nazaj?”

Kaplja je, koščen in slok, imel usnjata, ozka lica. Cezarsko lobanjo z gladkim čelom pod uvelim čopom las – ta mu je, vse bolj razredčen, skrival žlebasto udrtino, krogla mu je tam odžgala za pol palca kože in kosti. “Odkar sem sam, me strah in trpka bolečina kdaj odpravita na pot.

V krogih. Vsakič do nikamor.” Kajpak, srečal jih je, nekaj žensk, po tistih dveh osmrtnicah: Kot hijene so se mu od vsepovsod približale. Ga klicale v nočeh. Se silile na zmenke. Drvele s časopisom v rokàh postajaj ob vhod – ena, z glasom, ki je vonjal po kubanskem rumu, ga je sedem polnoči zapeljevala s petjem barkarol po telefonu, črna, rahlo kotlovinasto rdečih lic: “Dogovorjeno znamenje bo stenski koledar s prašičkoma! Bodite, doktor, kar se da naravni: Ko da ste docela tjàvdan naleteli pred kavarno name!” Potlej ga je nalomilo. Kraj pogrebščine. V Stari Gorici. Umrl je Furlan, sošolec, špecerist, v dalj in šir zadelan s tolščo, z voljnim vencem ovčje belih kodrov nad zabuhlim uhljem – Maver je mečkal prtiček. Zibal misel. Pa se nagnil h Kaplji. Mu pokazal v steklen okvir s pokojnikom, pred šopkom aspidíster: “Žlahtna žara, na pogrebu prej, okrašena z arabeskami! Ampak – v kako liliputanski pisker lahko streseš tolikšnega velikana!” Kaplja se je komaj kaj ozrl. Se limonasto posmihnil kot od šale z brado. Na železniški postaji padel v *generalko*: Mahoma ga je pod prašno uro z rimskimi številkami obšla slabost. S komolcem je omahnil na polico s časopisi. Jo podrl v krike trafikantke – za minuto se mu je ustavilo srce. “Bilo je blaženo. Sladko! Ugašanje. Izginjanje. Ko da počasi, smešno, shuljen, stopam v zrak! A da sem nekako zavpil? Se brž prebudil iz te smrti za pokušino? Za *zadnjo vajo* je bilo lepo. Do danes, Maver, pravzaprav – najbolj lepo!”

Mamo že odnaša reka

Maver, pil je v kratkih, šobastih požirkih, se je skremžil.

Mesečeva pajčevina mu je zviškoma prepredala obraz:

“Skrajaj je življenje večno. Spotoma začne začudeno veneti. Kot otreslo zimsko jabolko. Odpirajo se brazde. Grinte, pudrane s prašino vprašanj. S črvojédino obžalovanj. Že sta tu nadležna starost. Kmalu – smrt.”

Po rezko nepričakovanem Aninem slovesu, za kosilom je pospravila, pomila. Odložila vinske vrčke z lovskimi podobiciami v kuhinjski predal. S Kapljeve pisalne mize poiskala list papirja in pero. Mu napisala vsakdanje, mirno, kot *poljube z Bleda*, le da je vrstice upogibalo na desno stran:

“Imeli smo se radi, imejte se naprej. Ne iščite me, mamo je spodnesla reka. Od vojne sèm drug drugemu obljubljam gradiče nad oblaki, že marsikdo živi v njih, stanujemo pa v predvojnih ropotarnicah. A zebe? A v deželi ni toplote? Kdaj bo proč vsa ta jesen? Moj ključ je pod predpražnikom. Ne marajte – trpljenje naših dni je kažipot brez cilja. Vse svoje slike sem zažgala, če je še katera kje, jo dajte vi. Ni pomoči, morate

me po vsi sili, prosim, pozabiti. Mamó že odnaša reka! Prosim vas: Imejte se radi.”

Po Aninem izgínjenju sta jo poldrugi mesec v jutranjih mračinah Kaplja levo, Maver desno iskala kilometer gor, nazaj, tik reke. Strgala v robidju, v groblji vsak dva para ribiških angleških škornjev. Trčila v obrežnem ščavju ob tri kure, psa. V razpadlo kravo. V pijanca, z mopedom se je pripeljal z brega dol. Pod vodo ga je s trdimi okleščki zgrabil štor – Kaplja je naročil dve osmrtnici. Poskusil čez grenčino narediti križ. Križ se ni naredil: Kdaj ponoči, je zaupal Mavru, ko je od sparín v koči sunil oknici vsaksebi, je ob grme, na streljaj, vstal trop grajskih lovcev – žmerili so. Mrdali. Mrmráli. Se scedili ko temà v temo skoz črn madež. Vrbe so pometale za njimi. Vse do svita potlej se je noč, dobrotno tiha, risala prek zvezd v hrib.

Odkar se je Ana Helena utrníla, vanjo sta bila zaljubljena oba, vzljubila je pa Kapljo – vranjelasa, ostra, vzravnana kot kraljica v grških igrah, z brzostrelko prek zavezniške letalske bluže razburljivo lepa, z vrsto zob, *bolj belih kot so prvi zvončki v snegu*, za zapečki so zavisti pošušljavale o samomoru neuslišanca in o zapitem novomašniku, pozabljenem v hribovsko župnijo, hčerki sta nosili, Ana in Helena, Anino ime, čeprav sta, revni, rasli kot bršlin po zidu, ki ga je svoj čas žlahtnila vrtnica vzpenjavka – Kaplja je zaropotal. Do narti pahníl prste v lesene natikače: “Globoko v klavnijo se spotakneš, če postaneš, sam, za vse nezanimiv.” Maver je vrtel kozarec. Ga trdo položil: “Ah! Čeprav na samem, nisi zlasti danes nikdar sam!” Nasmíhal se je. Si z dlanmi otrl lica: “Sicer pa mojstrsko ustvarjaš dimasto zaveso krog te svoje nemoči.” Kaplja je odkimal. Se zazrl v pod:

“Hoja drugih mimo drugih. In vsak skriva, ko tatovi vrečo – breme.”

“V deželah, doktor, kjer ni žalosti, so žalostni, v solzàh le krokodili.”

K stropu se je kot na transparentih vil, ob obešalniku, napis:

Srbe da na vrbe? Moj odgovor: Nema vrba, kolko ima Srba!

Po spominih zaudarjam

“Ljubi Jezus vsemogočni – a me bodo ubili?”

“Kaj zdaj to!” je Maver planil v Kapljev klic.

Spod stropnih desk je blago dihalo trhlenje.

Kaplja je ogrnil suknjič. Se začudil k Mavru:

“Nékdo – ko da vrta vame. Mi sledi. Kani mi zavdati. Kdo? Ne vem. Vem samo, kako iz dneva v dni vse globlje, dlje bežim. Kam? Strah se mi je s krepeljci zakávljal v pleča kot kragulj v kunca: Kamor grem, ga nosim. V

strah se kdaj prismukne vest z otročjimi, neumnimi očitki. Jah, prekleto! Zanimivo: Strah je lahko vsakršen – le zadovoljen, le vesel nikdàr.”

Spoznala sta se, Kaplja z Mavrom, zmočena, zvečer na jésen, ko je minometni drobec strgal Ani čez hrbèt – zatekli so se v hrib. V smrajasto, sesedlo hišo. Vanjo se je usipal dež, igličje z macesnov, vrišč ujed. Sever je lopotal z gnilim žlebom. Dva sta Mavru spod pristreška poiskala trsk in pet polen. Eden je vrtil kolešček na vžigalniku, trd, na kolenih, ko da moli, naj vendàr vžge. V molitveniku so iztrgali za pest strani. Jih premečkali. Podtahnili v sračje gnezdo sred ognjišča – starka je na desni strani pograda bolehala. Na levi je ugašal gospodar. Klel, naj pogasijo, *a mi hočeš privaliti še kaj hujšega za vrat!* Kaplja mu je dal požirek žganja. Starki aspirin. Ju potrepljal. Pokril prek ust. Potlej so se v blede zublje pletli starkin rožni venec. Gospodarjeve spirale smrtnih stokov, dihanj, hitro jih je tanjšalo v brezzobe hropce. Anini utrujeni, potrpežljivi, pa nestrpni vzdihni – ko je Maver v to ledeno noč zapel neznano, toplo pesem, plapolavo kot kos volne na strašilu v ajdi. Zjutraj je zamrl ogenj. Se potišal gospodar. Veter je vzdolž strtih stekel v oknu stresel po steži dol jato vran, kristalen dan – Maver je spet zavrtel kozarec. Se obrnil k luči: “Po spominih zaudarjam.”

Zleknil se je. Sprožil suhe noge daleč skupaj predse, nič drugače ni včasih začumèl v zatišju gorskih izb, z dlanjo do tal, obákraj, držal prst na parabelumu z odpetim petelinom – se zahehetal: Kot bela rovka iz krtine mu je iz natrgane volnenke smuknil palec, dlakast, plosk, uvel. Poplesal, brcnil je. Se spet pogreznil v črnkasto nogavico – Kaplja se je vpraševal:

“Da se mi toži po preteklosti? Ker se je vse bolj kilavo spominjam?”

Otroci dolgih vrst popačenj

Mavrova Kristina, jah: Opita, v tretjem mesecu, z ovinka jo je vrglo v zid na mostu – topolino je prevrglo čez in dol. Do jutra je na dnu kot smešna ščuka z lučmi vznemirjal mreene. V svitu so prišli gasilci. Maver v kratki halji, v copatah, z velikansko ruto krog vratu. Dopoldne je priropotal žerjav – Maver je sedèl v mrtvašnici. Nerodno vstal. Odgrnil rjuho. Jo pogledal prek rdečih nohtov na nogàh, nago, iz Mantegneve smeri: *Moja Mrtva Kristina!* K ograjnim vratcem so prikoračali škornji dveh miličnikov. Odrevenelo se je sklonil. Jo kradoma poljubil v desno, v levo nart, natanko tja, kamor slikar zatolče kot kovač v konja Kristusu žebèlj. Jo sunkoma zagrnil. Po vojaško, čez obraz – jeseni potlej pa odkril, za hujšo

zagrenjenost, pri pospravljanju, pod bósenko šatuljo, pisemce. Kristina ga je sred soparnega poletja, čudno nečitljiva od vsega, sččkala Vitji, morda Mitji: *Ne pohodi me – sem se že sama!* Pa ozobčano, bledično sliko, še vonjivo po frizerskem páčuliju: Napeta od strasti sta tolkla tango na poletni sindikalni veselici. Na plesišče so iz latnika rdeli krépasti lampijoni. Dvakrat je iskal Kristininega mígavca, obakrat v uri najbolj jedkih bolečin, z naperjeno efénko v zadnjem žepku – nič: Življenje je kot klopotanje v mlinu šlo naprej.

V jesenskih dèžjih, potlej, ko si je že cev potiskal v usta, za pokušino, je samokres odnesel gor. In ga v Kristinini galoši skrila za strešni tram.

Mavru je obraz obraščala postarana milina.

Vrnil se je v stol. Se nagnil k okenski polici:

“Najina praznina, doktor, zalita z mesečino – nekakšen nič na nič.”

Na mizi se je gubal žameten prtič, umazan s kavno usedlino. Z grintami robidničeve marmelade. Maver je potožil: “Malnar! Molnar, Mlinarič, trije bombački – pa Turjak! Dečki, ki se nas še ni dotaknil brivski aparat!”

Ko da ga je hëbnil, zdramil, se je Kaplja zganil:

“Kdo da se vas ni dotaknil?”

“Britev, pravim – ni se nas.”

Drevo pred oknom je, razkrečeno v zašiljenih vejah, grozilo iz teme.

“Ko drobceni balonci – napihnjeni s krvjo!”

Kaplja je požmeril mimo Mavrovega prsta.

“Češnja, pravim, tam! Zahrbtna! Zvabi te s cingljava iskrostjo hrustavk. V zeleno, hladno zamračènost listov – počí veja, ki na njej čepiš kot kurji tat, pa se na tleh zdrugečiš v ohromelca. Oh, je usod, ki jih vsako leto pokonča! Če bi na svetega Antona Črešnjevca, recimo, zborovalo češnjevo pohabljenstvo: Bila bi plima iz vozičkov, gluhih nog, strtih hrbtenic!”

Kapljev *cik – cik* nohta v mizo ga je razvnel.

Odrinil je sir, oljke, gnjat z ovsenim kruhom:

“Pravim, vse predpoldne mi je Malnar kazal mamino fotografijo! Podrhteval. Kašljal je. Jecljal, ko da ga zebe. Prvič sem takrat razbral, kako marsikateri, ki bo sunjen v boj, zasluti smrt. Potlej je bilo podobnega preveč. In ob vsakem sem se spomnil mamine podobe.”

Kaplja se je rahlo zmrdnil. Mu pokinkal: “Vem.”

“Vem, veš.” Maver je pogledoval kot v daljnogled, uperjen v takratne dni: “Dali so mi potno torbo, polno bomb sifonaric, narezank, paradajzaric. Privlekli dolgo lestev od skednjà. Jo prislonili k oknu – pa smo šli!”

“Vem,” je rekel Kaplja.

“Vem, veš. Malnar je še tam – mene pa je pijan belogardist v pilotski kapi, iz obstrešnih špranj je pohrkaval z laško brzostrelko, sfrcnil dol.”

“Vem,” je rekel Kaplja.

“Vem, veš,” je Maver migal: “Štirje so me, zgrbljeni, zvalili v plahto. Nesli mene, in odnesli svojo prašno, vročo, znojno glavo spod mogočnega, nevarnega turjaškega zidu. Dim od boja nam je materino mleko brisal z ust – Malnar, ta pa je na ruši sred raztrganih kopriv ostal, kar smo bili.”

“Kaj ostal?”

“Ah, otrok.”

Zrak je votlo vonjal po vojaškem naftalinu, postanih georginah, kavi.

“Najin rod – generacija tod in tam, saj: Otroci dolgih vrst popačenj.”

“Komaj kam zakličem, že je tu preteklost! Se že oklepa mojih nog!”

“Nog? Pusti jo preteklostim. Preveč nečednega so zakopali vanjo.”

“Ne, Kaplja, ne! Sicer bo, ko da sem izgubil vse – še lastno senco!”

Ljubi Jezus vsemogočni

Rdeči čopki na omarnih ključih so se zibali od Mavrovih besed. Špet je vstal, zataval. Se z dlanmi oprl k oknu. Se z očmi zabadal ven, v temò:

“Moje zvegano življenje, to je, to je, si vse bolj verjamem, je roman! Za gričem kod si bom najel trhljeno kmečko izbo. Preužitkarsko. Z razgledom na obrežno jelševje v megli. Se vozil tja zaklepat na zapah, ko mi bo praznost najbolj za petámi, jah, *Mavrova Kristina: Opita, v tretjem mesecu* – bilo je svetlega, tistega dne, reka pa ihtava, razpljuskana, smaragdno zobčasta faronika! Preprosto: Kaníla je pogoltniti spakljivo, domišljavo zagorelko, uradnico Kristino. Ko je zavrnilo, sem skočil, zdirjal v zgornji, v zdolnji vrt, preplezal zid z bodljivo žico, s previsne skale spolznil pod vrtnice, jo poiskal v globini, v piruetah čipk, mehurčkov, jo potisnil gor, z grdim udarcem sem jo, oberoč s pestmi, spravil ob zavest, jo zgrabil v konjski rep, jo zvelkel k bregu, na polico pod čermi, prekrito z gorkim flumom, s kamenčki, bolj belimi ko drobci belih školjk, bila je naga, izkiparjena kot Eva, s pravljlično kaktejo črnkastih dlak vrh nog: A naj pozabim, Kaplja?”

Ga Kaplja ni poslušal – je pa pogledal vanj. Gládil je dlani. Si rekel:

“V jutrih. V Parizu, težek, temen mraz. Moral sem po usmrajeni ulici gor, mimo kramarja z jestvinami, pritlikavega, kegljastega Splitčana s povešenim trebuhom. Otekli gležnji so mu vdirali v lakaste, pošite čevlje. Pri njem sem kupil malico. Ko jo je z žabastimi ročicami zlagal v oljnati papir, je njegov grlasti, puranji glas kavdrál krog naju – vsakič je nazadnje sprožil vame prste kot igračkast parazol: *Ih, zakaj imamo usta, nohte, dlan kot opica?* Zazeval. Čakal je. Pokazal plot umazanih, slabo

vpetih zob: *Zakaj imam, kot pes tam zunaj, jezik?* Otipal si je jezik. Se tipal v uhelj, nos. Se tapkal po lobanji. V podbradke: *Sem gospod človek – a mogoče nisem?*”

Spet je, ko da je nazaj od glasnega nekod, potihoma povzel:

“Seveda, britev. Ni se jih še mogla dotakniti – mene tudi ne.”

Maver se je gugal v oknicah, obstal. Zategnil, naveličano poskočen:

“Sonce lije, dežek sije, žito žene, dragi Kaplja – kaj? Nam ni lepo?”

Umik v pokoj ga je zvijal v molk. Ure daleč je predremal pred zaslonom. Bolščal skoz obarvane neumnosti v svoj premrli svet. Si spustil kdaj zvečer deklino k postelji. Ji potlej, ljubezniv, odklepal spod balkona v bele črte, ki so jih v mrakoto vpletali zastori. Ulična svetilka. Sneg – zašáril do spominov. Jih tènko tehtal. Zrešetal. Jih za pokušnjo skladal na papir. Pa z grenko grozo, spet ponižan, ugotovil, da ne zmore *niti petnajst skromno čednih stavkov v maternem jeziku* – odtlej si je pri radiu anonimno plačeval Sibeliusov *Valse triste*: Da bi drugi vedeli, kako mu, nepoznancu, gre.

Daleč kod se je iz lin težko jemala pozna ura.

“Ljubi Jezus vsemogočni – a me bodo ubili?”

“Jah! Že spet,” je Maver sunil v Kapljev klic.

Nemirno je s pogledom česal čezenj. Kaplja se je tiho, vdano zbiral:

“Rekel bi: Kdo sem, ki silim k razsodnikom? Sem kaj ustvaril, kdaj? Metulja, belouško, grozd? Črva vsaj? Nič! Sem kvečjemu ustvarjen, torej vsemù dolžnik. Kaj, a dolžnik? Z veseljem! Klanjam se! Vendar – komù?”

Na lutkarskih vrveh

Primerilo se je, ko je pripeljal z duhamornega zdravniškega posveta na Dolenjskem: Jedlo se je. Kislo pilo. Se držalo na modrost – žaromet je paral skoz katranske plahte, prebodene s kapljami jesenskega dežjã. Na lepem, tam, z ovinka, tik akacije, ob razpotni tabli, zgrbljena pod krpo gubastega najlona, nekakšna dva – ko da klečita za vbogajme? Vijeta roke za milost: Naj ustavi! Naj pomore! Mar ne vidi, v kakšnem sta! Ko je zavrl in odprl, se je večji, v zobe kot pustni drakula, zagnal. Mu z ovnovsko nakrčeno lobanjo butnil v usta – zletel je h krmilu, sekal s peto, onega zadel pod bávtaro, spodbodel svoj vreščavi ford. Na suknjo mu je stekla kaša iz krvi, zob, slin. Otiral se je s palcem. Divje gonil. Jezik mu je pijano prhal z ustnic ven. Od snoči sta na begu dva razbojnika s Hrvaškega, so mu zaupali na policiji – Kaplji je po tej *Dolenjski križem* šlo: Včasih se mu je na màh cinobrasto zmeglilo. Niti šolska ne drugačne

medicine niso pravšnje znale na pomoč. Skrival se je za ljudmi. Postajal nenavzočen, trepetlikav. Se izgubljal na polnočne tihotapske marše tjavdan pod opletanje snežink.

“Se mar v Kaplji kaj vžiga?” je pomislil Maver. “Ah, kaj vem, gasi!”

“Godlja, Maver, več navdušenja kot strojnih pušk, več ljubezni, znanja malo, Nemci pa: Prihajali so urejeno. Stanovitno, pomniš, igle v šivalnem stroju, tu je tega zbodlo, hkrati onega.”

“Mhm, aprila je zvrnilo našega očeta.”

“Redčilo je v ljudi. Zamiralo je sonce.”

“Godlja, Kaplja, saj. Zato si pravim, da ne smem tožiti domobranca za ogabno hlapčevanje okupatorjem. Ali obesiti na partizana, kar se je po vojni vnemalo pri nas: Tretji roki sta ju zlobno sukali na lutkarskih vrveh!”

“Človek, slišim, se spreminja. Sicer da vse ostaja kar se da, kot je.”

“Oh, Kaplja! Črni roki sta ju satansko pregibali na lutkarskih vrveh!”

“Sanje – sproti se nam oddaljujejo. Samo zato, da bi ostale sanje?”

Maver je zajécal. Vzdihsnil. Strgal bigo iz načete štruce. Jo zmečkal:

“Kakšen sladolekast, pomarančast sneg je naletaval o treh kraljih!”

Kaplji se je čez utrujene, odmaknjene oči svetila stárost. Zmignil je:

“In smrt – pa ga ne bo, da bi mi ob njej po bratovsko podržal roko.”

Veke so se mu odstirale. Zastirale, pripravljene sprejeti redko solzo:

“Koža se mi svaljka kot prebita pnevmatika, sesedam se. Kupil sem satenasto kravato, vsak teden romam na pogreb, tam včasih kot svoj čas neumno zastrmim – ko so jeseni v dežju rignili čez pot potoki ali so debela pokala spod mesečin v mraz, me je presunjalo: Kako grobo je mamam in očetom v groblji, Maver, kdaj bova slekla zdraženost iz onih vojnih dni?”

Skremženih, priprtih ust se je nasmehnil:

“Britev, jah – ta se nas ni smela še lotiti!”

Nosi svoj obraz pod pázduho

Obnju je vsiljivo cvrčal vonj po gorskem jégliču, natrganem v deževnem jutru – kepasto dišavno svečo je živahno tanjšalo v papagajski kljun.

“Vame lije čas. Čutim ga, kako mi gre po žilah noter gor. Ko bo prispel, kamor ga je napotilo, bo čez veseloigro, krščeno za *Klemen Kaplja*, zdrsnil zastor. V nedeljo, Maver, prilival sem ostrožniku pod oljnato podobico Ane Helene: Gledala je kot od zmeraj predirljivo, zviška vame – bilo mi je, ko da ji zlivam, sprenevedast, mrzle pljuske na razgaljeni hrbèt! Ko je odšla, *kot grejo v jutrih rose z jerebik*, sem si razklenil

stisnjene zobe z modrostjo grajskih pridigarjev: *Še po slabih letinah morate sejati! Pustite kugo, lakoto in kar gre sèm Gospodu! Dal ju je. Nazaj potegnil. Zbogom!*”

Ko je odšla, je Maver vnémarno sledil: Če je odšla – pa kam odšla?

In kdo je dal na pošto pismo brez podpisa, spisano na škrbast stroj:

“Da bi videl, ali je mrlič zadosti mrtev, ga moram lahčno zarezati v peto – rajnki, si učil, ne krvavi. *Zadosti sivega sva si drug drugemu nanesla. Jutra tod so mavrično ciklamna. Človeki pa karikatura samih sebe. A je drugod različno? Reka mlačna, kuščarsko zelena od spreminjastih brežin. Ne iščiva se, dragi, ljubeznivi moj – že skraja sva bila samo za nárazen. Prinašala sva si narobe dni. Puščobnost, ki je sproti gnila v nič. Imeli smo se radi: Kot vsakokrat, ko mislimo, da se imamo radi – ta reč nazadnje obvisi na berglah. Pomnim listje na temnikastih asfaltnih tleh. Iz takih vzorcev so babici krojili krila. Sred prsi je nosila broško: Pozlačeno sovo. Zmeraj je vzdigovala prst, ko da prenaša pred seboj lojeno svečo. Če rečem babica, uzrem to svečo, žolte liste, vlažno zateptane čez asfalt, ujamem sovje hukanje v jesensko noč – zmeraj si mi zdaj zavidal, zdaj očital domišljijo. Odkar naju več ni, je ni. Je le grmičasta ravan, ciganski sejem, gosli, cimbele. In vprašanje, ki me vse bolj redkoma obtrka: Kaj za vraga naju je zaneslo vkup? Potegni čez komedijo vodo. Mirno hodi skoz te najine drugačne dni. Imej to pismo za vstajenje mrtvega. Ne vem, čemù ga je sestavil někdo, ki ga ni. Zunaj, gledam, gre krdelce kurentov. Vsak nosi svoj obraz pod pázduho. In s kravjim zvoncem potrkuje nama v slovo.”*

Kdo se je tako natančno pa zares ponorčeval iz Kaplje? Z onim PS:

“Pridno sta pregledovala breg obakraj – si lahko našteješ tri razločke med kadavrom krave, ki sta jo našla, in utopljenko, te pa nista našla?”

Utruženo si je zagátal prsta v prste.

Z oknic je odskočil pramen sveče.

“Kdo, natančno pa zares, menda.”

Sin, odpuščam ti

Prek počrnele bele stene so se sence zvirale kot krilca lačnih bogomolk. Stopil je sèm, tja, prevrnil celofansko vrečko na kredenci, zvrhano z *mrliškiimi kostmi*, piškoti, delanimi z jajčnimi beljaki s čokoladnim prahom – ko da bi se Kaplji sred besed skalilo. Doktor je otrpnil. Zajecjljal. Povzel:

“Sneg, hrustljiv, kristalast, čakal sem lisico, luna je sumljivo zažarela: Vsaka bukev si je slekla senco. Jo polegla poleg dol. Na màh pa je kot

netopirjast strah vzkrlil žvižg. Zabučal v jeko. Sprožil metež – bežal sem. Nič videl, taval. Se izgubljal. Butal v debla. Grebel iz robid. Slep od hudega, sem se znašel pred hišo. Stala je vrh rébri, stara. V kolobarju sliv. Ko da preži, kam se bo zvrnila dol. Zgnetel sem se pod obokan vhod v kozjo stajo. Žmeril v podivjanost belih, zledenelih os – kamor je udarila, ob skrilje, v trhel les, je trknilo. Po glavi so mi, pomnim, popfrlévale neumne misli, kot: *Se jeseni res začenjajo popoldne?* V grapah je rohnelo. Zavijalo skoz gozd. Zamet krog sliv je rastel kot voda o povodnji – oziral sem se k bajti: Kot v mrtvašnici, temà. Na lepem prileti od okna dol nekakšno črno breme. Spominjalo bi, mehko, na gosenico. Udre se v sneg. Vidim – starček. Vzdignem ga. Brbral je, cvilil. Smrdel približno ko dihur. S koloni sunem k vratom. Ga povlečem noter – na klópi ob ognjišču snaha, sin. V očeh, nabreknjenih od hribovskega žganja, kot vitriol. Ne ganeta se. Gledata. Pod kotlom je nemirno mrl plitev plamen. Zvrnem starca, pol lobanje mu je že prekrila kri, na pograd v kotu. Grem, da bi odšel, pa se na kupu smrajastih soldaških kocev stari čudno kobaca. Ko da bi rad pokleknil. In vrisne s tenkčenim, vzdihljávim glasom: *Sin, odpuščam ti! Podobno sem naredil s tvojim dedom – le da je tisto noč zapadlo manj snega, pa je naš dobri ata storil smrt!* Obrnil se je. Me iskal od vrat: *Vi, tovariš, bodite no tako prijazni, prinesite noter še moj drugi čevelj!* Šel sem, ko da sem zašel v hudobno pravljico. Šele pred svitom spet našel, ne vem kako, zjecljan, domov.”

Maver je ogrnil irhast, lakajskemu podoben plašč.

Izza ovinkov gor je pešal smeh – ves kot rjojenje.

Večni kot voda, minljivi kot pena

Včasih, če je mir v njiju vzbrnel kot v ostru zimi burja zvrh električnih drogov, sta zamrmrala: *Maver, Kaplja, skupaj sva močnejša v teh nočeh, ko po deželi jadrajo na ostarelih kormoranih sence duš* – z vonjive sveče se je širila temà. Kaplja je, s komolci narazen, s čeljustjo na zapestni uri, poprijel: “Kako je siromakom gluhonemcem, ko si ne morejo nikdàr ničesar reči – beseda kida strah. Skrbi za okna, da je od njih prepih! Opravlja spoved, kako jim je?” Maver je pritegnil klop, se razpotegnil. Rekel, da bi Kaplji vendarle kaj rekel: “Saj, Slovenci! Kot vojaki so bili trpežni, če jih je španski kralj leta dolgo vsako leto poslal nakupit za pol polka!” Doktor se mu je skrivaj nakremžil: “Si opazil stavek? Časopisje ga poltretji teden že vsiljuje: *Morda je možen novi čas – nikakor pa ne novi človek!*” Maver je pokimal, kratko, nenavzoč: “Kajpada sem ga.”

Kaplja se je, blag, namuzal: “Nisi! Sam sem ti ga, zdajle, jaz, izfabriciral!” Maver je pol sprenevédao, pol tog obstal: “Jah? Bil sem drugod – v plundrastem božičnem jutru, ko smo jim padli v hrbèt pa so jih Lahi zapustili, se potajili v železniški predor, in so jo belčki ucvirali kot zajci.” Kaplja se je zganil. Oko položil h klopi. Si potihoma zaupal: “Dokler zajci ne bodo zmogli svojih zgodovinarjev, bo zelena bratovščina še naprej slavila lovce.” Odmahnil je, ko da je koga prizadel. Si stisnjenih oči zaklical: “Človek kralj! Razpet med hostijo v inkrustiranem neapeljskem ciboriju in kupom smraj v straniščni školjki!”

Vedro, s pegicami smeha krog in krog po nesmejavih licih zanergàl:

“A se tudi tebi kaže najina pogovorna matematika to milo noč takó: $22 plus 7 je 13 minus 18 je 27 minus 4 je 10 plus 11 je 66 – enako 105?$ ”

Maver je v sunku sédel, gledal. Si objel kolena.

“Večni kot voda, minljivi kot pena – a ne, Maver? Vse tišči v zmedo. V potop. Moj prepeličar mi kdaj vrže pod oči grenak pogled. Vsakokrat si ga stolmačim: *Kaj delaš, gospodar, kaj vendar delaš! Zakaj je ta naš svet tako svinjak – ena sama norija, trpljenje!* Molčim. Načnem konzervo nemške pasje hrane, mu ta svoj odgovor zabelim s pljunkom olja. In grem.”

Maver je spet legel. V némarno zalistal v žepni telefonček. Kimal:

“Bolj pri roki je starost, bolj se opažam kot na smrt obsojen, talec.”

Kaplja je zasopel – pa iskal pod strop, v kolačkaste senčne prikazni:

“Kako je prav, da se vsakih sedem let, sem kdaj že v *Ljudski pravici* bral profesorja Pjotra S. Bašmáčkina, človek spremeni – da v teh sedmih letih nekako splezni. Odmirajo mu celice. In s celicami čustva, razum, notranji svet. Morála. Celó barve. Na kratko: Se, feniks, prerojeva. Sproti, je pisalo, postaja drug. Kar je bilo, mre! Kot kačji lev – da gre to tudi v pozabo? Kot čez pol stoletja hudobije, ki so se godile, ah: *V imenu česa?* Marsičesa. Ko več ne skelijo posabljáne, ožgane, ledene mumije kraj Berezine – je tam sploh bil zločin? Ko se šentjernejska noč pozabi. In se sholar pri odgovoru zmoti za borih 431 let? Koga še bolijo hekatombe v *Iliadi?*”

Poslednji se ni vrnil Jurko

Ščipalkasto si je, s kazalcem, s palcem podržaval glavo:

“Jernej Cekuta, po domače nič kot, pomisli – *Kaplanov!*”

“Kdo?”

“*Jernej Cekuta, kaplan.* Sva skupaj prebedela zadnjo noč. Njegovo. Pozabljam doživljaje. Velikokrat celo igralce v njih. Vse – ta pa se iz

mraka kdaj prijazno prismeji! Ujamem zraven sebe dihanje. Ga že uzrem tam pod svetilko, med lovskimi trofejami: Prsten obraz. Nečimrno gladko izbriha lica. Kratkoviden – ob kanji in čekanih kapitalnega prašiča. Čekani, glej jih, z letnico 2004 na jelóvem ploščku! V grdobiji drugega se večkrat, Maver, trudim razločiti senco mojih krivd. Včasih gre in spet – ne gre! Kaplanov Jernej me je, v na zunaj taki noči, nehote ravnal. Zato sem vse doslej kljub vsemù bil vsaj na videz kar – *načelen*. Je pa bila takratna noč od te, nocojšnje, najine bolj daleč, kot je severni tečaj vsaksebi mimo južnega.”

Počasi mu je Kaplja, ko da je našel, kar je iskal, odprl v zgodbo:

“Imel je potno, mehko dlan kot brez kosti. In do krvi ožrte nohte.”

S pladnja dolgovratih steklenic je v pohlevni smraji od kaminskih saj izbral vablljivo, napadalno kutinovo žganje. Z okna dol je pod postlala mesečina. Bilo je je za dve rumenkasti frotirki – Kaplja je odčepil. Si nalil, pil:

“Je šlo na štiri zjutraj. Ko sem odstrl vrečevino z okna, sem uzrl zoro. Opazil eno stražo – smrkala je kraj oreha, blodna od vsega. Videla nikamor. Čete je poleglo v prazna hleva. Po senikih. V skednjù. Sanitejcu sem pomagal pri prebiranju blaga – opoldne smo zabili v cesto grenadirski avto, čedno naložen. Pa mi Pavlinček, medicinec, angelski pod plavolaso grivo, kar na màh zašepeta: *Za bóga milega! Ne zgani se!* Je kaj zaslutil? Slišal nič – odškrnil, prežal je. Se vrgel skoz meglice. Ven. Se grebel v breg. Se zvrnil vznak. Jecnil, že ga ni bilo: Spustili so mu štiri krogle v trebuh. V srce. Jo brž pobrisali. Zaropotalo je od vsepovsod. Vzbrencalo kot v osirju. Pod orehom je, zaklan kot ovca, v krvavih kmečkih cunjah, glavo mu je prevrnilo na hrbèt, čepel stražar – grdo ga je bilo pogledati.”

Obstal. Dodal je, da je izza mègle zraslo sonce.

Osrebrilo vrano na gnojišču. Roso v pajčevinju.

Da so jih že štirikrat zalezli v hosti. Za ovinki. Ob stezi. Jih tiho *snemali*. *Pospravljali* – poslednji se ni vrnil Jurko, tudi bolničar. Zamujal se je z mitinga. Se vračal sam. Nemara ga je kdo celo nalil: Našli so ga na kupu kálovnic, porezanega kot na norem fantovskem pretepu. Zabodenega v nozdrv. Z enim uhljem. V prsih mu je kot na martrah zevala široka rana.

“Ljudje so nam bili vse bolj strupeni.”

Nihče ni več odzdravljajal na pozdrav.

“Zmrdnjeno so se pobirali krog nas!”

Če so kam šli, čeprav le na umivanje k potoku, je četrti prve tri v gosji vrsti ščitil z lahko strojnico – sovraštvu domačinov je ušel čevljar, ki ga je nekdo vabil z vrečo laških šolnov. Ne tod, prihulil se je odondod: Zlezal na drevo. Kot opica trpel sred rogovil – sta naslutila, da ju voha ali

kaj? V mračini je čevljar zapazil dve nagrbljeni postavi, kako se tihotapita od sliv in proč. Previdno je odprl v zapuščeno kajžo. K vreči, zvrnjeni čez klop – naphala sta jo z rušo, z oblanci. In s kožo že sprhnelih crkotin.

“Menda: Zasliševali so. Prežali. Razpenjali pasti. Zastonj!”

Sájava, na pol privita petrolejka

Paulinček in stražar pa sta bila nekakšen pljuska čez rob – zvečer, daleč kod je poklenkaval zvon, dišalo je po belih žitih, po življenju, kraj neba je ljubeznivo mrl ptičji spev, zahod je splameneval v rožnih mrenah, tonil, je Kaplja stopil v izbo, sred vprašanja: “Doklēj bomo po trije šli pred strojnico?” Nabralo se jih je pol ducata. In dva obveščevalca. Luč v niši je mrlikala, bledela, tudi niša: Ožila se je. Obraščala s temò – na vosek so pribili svečo. Spet našgali. Majhno triglavko je komandir nosil kar se da priliznjeno k lasem, sicer bi jo med gibanjem zapravil – zrak je zaudarjal. Rumenel od splesnjenega laškega tobaka. Kadili so vsi. Še nekadilka. Sopli, hropli. Rigali. Si s palcem drezali k očem. Jih meli. Kleli. Vmes iskali krivce za razmere, ki jim krog vratu vežejo vse trše zanke – dva so že oprtali na onadva. S tretjim pa naj se, sumljivo zoprnim, preskusi rosni Kaplja.

“Uganil si, s Cekuto – s Kaplanovim kaplanom!”

Ponoči ga je zivalo v godljaste, neumne sanje.

In ga od prvih sončnih žarkov, Kapljo, zbolelo.

Pusta stavba kraj zdivjanih vrtnih gred, župnišče, na oškrbljenem balkonu, oknih, na policah vlažna od plevela v napoklih piskrih – tri pedi nad vhodom je nemela sončna ura brez kazalca, venčana z naborkom iz izluženih pismenk 18*Tacite moventur horae*18.¹ Na koricah je brez kljuna kikirikal glinast petelinček polrazprtih repetnic, ko da bo sprhnil v zrak. “Dva belogardista sta zatrjevala, na zaslišanju, da so ga zadnjič opazili treznega v zakristiji 10. avgusta 1942. Kmalu potlej ga je žalost oklatila v smrt.”

Maver je zamišljeno poslušal sred klopi:

“Počasi, Kaplja! Malo več povej: Koga?”

Monsinjora Miško, drobnega, kašljávega primorskega pribežnika. Od razočaranja nad klavrnijo, ki so vanjo zaigrali domovino, si je kahal mulo. Nič več jedel. Pil – in se do dna zapil: Samomor s tropinovcem, z drožénko. Nesli so ga v grob. In je bilo, ko da tovorijo v krsti župnikovo štolo, par prepranih hlač, naočnike, lahko je šlo. Miškova poguba je

¹Ura tiho teče, 1818.

spraznila prostor za kaplana. Cekuta je prišel, ko da ga ni: V temàh, ko je drevesa krog vasi povezalo v mračne butare in so se prašna stekla v oknicah popikala od zvezd. Šele v nedeljo je soseda opazila, da leze na podstreho in skrivaj nazaj sájava, na pol privita petrolejka.

Meseci so se osipali. Kot s koledarja.

Cekuta se je, blag, nevsiljiv, domáčil.

“Čakal sem. Potrkal. Spet – s pestjo!”

O velikonočju s črnim cvetjem lastovk

Odrplo se mu je namazano. Zavelo po lišajih. Po plesnobi – kaplan je stal kot zguban angel v hodnični srajci, z naramnicami do kolen, plah, zažmurkan v Kapljo, v svoje prste – milil jih je. Praskal z britvico po dlakah. Prst za prstom čedil v dlan. Mu zamrmral, kako se ne spodobi, *vsaj zame ne*, če bi v kocinastih rokàh držal pred oltarjem hostijo, ki je naš Gospod.

Kaplja je debelo gledal. Na strgalcu je pisalo *Gillette – Patent No. 19*.

“Naj vas tikam? Vikam?” je kaplan odložil britevco na klop ob vratih.

“Eeh,” je Kaplja zmignil, sramežljiv. Si božal dlačice pod usti: “Eh!”

Polsvetloba v nizki, dolgi veži je blažila. Sivo steno, zaljšano s podobami svetnikov, s kitkami rdečkaste čebule, je grizljal soliter. Na kamnitih ploščah je tu, tam rjavela packa z blatnih pet. Cekuta je mrmral, ko da ne ve drugače kam, kako so v davnih dneh temu župnišču hrvaški martolózi uropali pet vrčev prvovrstnega cvetličnega medu. Pergamenten kodeks z bogoslužno in asketično vsebino. In poljudni Morimóndov spis o tem, kaj delajo mladeniči z mladenkami, ko mislijo, da se je božji vid ponoči spravil spat. Se nagnil daleč ven čez prag. Kot s prižnice zamaknjeno zakrožil o velikonočju s črnim cvetjem lastovk vrh lazurnega neba, ki da je čas kolačev in potic:

“Se pa počenja bolj kot zmeraj tod pri nas naglavni greh!”

Kaplja se mu je nasmehnil. Ga zavil v zadrego.

Kaplan si je nadel naramnico: “A grémo noter?”

Kaplja se je stisnil tèsno mimo njega: “Gremo!”

Pred oknom se je belo bočila gomila kamenja, okronanega s trnjem.

“Jah, Cekuta – za slabo gimnazijo starejši od mene. Uležanih, spodaj otečenih lic. Mežnarsko prostaških ustnic, vrezanih čez pol obraza. Z valovitimi lasmi. Z očmi ni upal daleč proč, tiščal jih je v tla. Ali kot martrniki ob oltarju v kapelici obličje vzdigoval v obok. S tistimi le nekaj leti več me je tu, tam skrivšema ošinjal z gori dol – sem ga zato spočetka vikal?”

Cekuta je poglédil lilast lonček z milnico:

“In če smem vprašati: Kaj te je prineslo?”

“Smete,” sem odvrnil, zresnjen: “Noge.”

“Ah – in še vprašanje: Hišna preiskava?”

Potrdil sem. Iz prsnega žepka na srajci vzal papir. Mu ga na pol razgrnil. Ga spet spravil – molčal je. Preplašeno pogledal vame. Kimal. Stal. Se manjšal, ko da se mu je zvrh pleč do križa položila težka skrinja. Vdano pahnil prste v zrak, pohitel z neenakomerno, vendar odločno hojo prvi. Mi pred vhodom v pisarno vrgel prek ramen: “Kaj skriva, kar bo – smrt?” Me skoraj vlekel noter. Grlasto vzklikal, da ni v nobenih vratih ključa: Naj vstopim! Kamor me je volja! Prosil, naj mu le čim manj razsteljem. Ko pa bom opravil – iz ozke mizice pod žarnico na goli žici je potegnil knjigo. Jo vnémarno zataknil v suknjič: “Ko pa boš opravil, pridi. Grem čez vrt. Brat brevir.” Z nohtom je škrebljal v platnico, ta mu je rdeče postrlevala iz žepa. Naglo je priprl za seboj – prešla me je tihota, zatohla od gosposke črvojédine. Razločni redki, rahli zvoki so se mi drugačili v misli. Misli je hromila stenska ura, gubáničasta, zmazana od muh – tiktak se je zasajal vame stanovitno. Kot injekcijska igla. Zmeraj globlje. Prostori v župnišču pa: Puščobni, bledi, prazni. Ko da jim je Bog predlanskim kdaj na vrat na nos prebegnil daleč proč. Za mizo v zidu luknja – kot kropilnik. Z vzdano cevjo vrtne škropilke. Noter je Cekuta, med *ora et labora*,² odtakal vodo ven.

Nisem si verjel. Zato sem se zaganjal.

Naredil iz kleti k podstrešju premetánko – kot sem upal, da jo znam.

Čez dobri uri sem vzdrhtelih rok postal pri oknu. Onkraj tam, pod lopo, je zasígan možek žagal klana debelca na kozi. Kaj naj rečem komandirju? Kaj bo meni rekel on? Nič več ne bo, kot mi je do včeraj bil. Cekuta se je v krogih dréncal krog župnišča. Me brž uganil votlega. Odkrito se je, rešeno zahihitál: “Končal?” Zaprl barvasto trakovje v brevir. Dodal, da bi mi rad ponudil kaj, *pa nimam nič*. In se, cincàv, zmencal nizdol, skoz vas.

Obšlo me je, da bo na koncu žalostno.

Sončne srage na Cekutovem brevirju

Spet sem prestal neumno, znojno noč.

Spet je od zgodnjih sončnih žarkov zabilelo. Zaslanjal sem oči z roko. Glasno rompljal s kovano kljuko. Spet je Cekuta stopil predme, v platneni

²Moli in delaj.

srajci. Z naramnicami pod hrbtòm. Zažmurkan. Plah pa ne. Si strgal z britvijo po členu. Pomižal za pozdrav – vanj sem uperil predatírani papir, podpisan s komandirjevim tesarskim svinčnikom. Kaplan mi je vsakdanje, suho vrtal skoz utrujeni pogled. Pokazal po hodniku gor: “Da bi le to lahko vsaj karkoli spremenilo!” Nekakšna rosna, iskra vrabčja beseda je cvrlela z vej. Grobo sem, jezast, odrezav, zagodrnjal: “Bo spremenilo, bo – vsaj, vsaj poštni zemljevid!” Kraj križnega oboka je zastal. Zviškoma začuden, sprenevédast. “Kaj?” Se posmehljal. “Jah! Zemljevid?” Obrite prste oberoč obrisal v hlače – premeril sem ga, spet: Je res tako zmedlélega glasu, da si med pridigami starke pritikajo z dlanmi šimpanzje uhlje?

Drugič sem se v dveh dneh s podstrešja spustil do kleti pregledovat v dolgčas – tik pòldneva sva naletela drug na drugega. V pisarni: On urejen, spočit. Jaz prašen, siv prek las od vlažnih pajčevin in crklih pajkov. Iz mizice je rdel, ko da se kam ponuja, nečimrn od pisanih pasíc, brevir. Cekuta se je že obrnil vanj, ko je od veže sèm pricopotalo žensko v bárkastih, razšitih čevljih: V škrbasti, prsteni, svoj čas položeni kozíci mu je prinesla jest. V kanglici za mleko je na palcu zibala prežgano juho. V kuhinji mu je narezala četrt komolca ovsenjaka – mirno sem se sklonil k mizici. Z otožnostjo pobrskal v liste, svilnate, na moč primerne za svaljkanje tobaka. Pa trznil, sopnil. Se kradoma ogledal. Brevir jadrno zatihotapil v žep – takrat se mu je, Maver, podobno skoraj tudi meni, podrló.

Kot na povelje sem odhitel skoz plevel na vrtu. Ven.

Razburjeno pridrl k izbi, smrajasti od naftalina bersaljerskih pumparic, plesnivega tobaka, postanega znojá. Odprl v oster žarek, prerisan kot s cerkvenih slik je padal z okna dol povprek v zvozlane komandirjeve roke, brevir – tam je bilo, črnikasto kot mušje nogice, pod vinskim grozdom na polprazni strani, več kot veliko več vsegà. V kolobarju smo pesti upirali ob mizo. Glavé so nam kot lutkam kinkale nizdol. Čez čas je komandir z razpoklim nohtom piknil k pikicam in krogcem, križkom, ošiljeno, natanko vrisanim: “Aha – cirilica!” Odkimal sem. Kot krap hlatal po zraku: “Nak! Stara grščina! Jezik je naš – črke so tuje: Breg *dnevna*, Sóbranek *nočna*, Kal *mrtva straža*! Klanec in Klošč *strojnični gnezdi*! Ozebek *stezà občasnih patrolj*!” Posebno je kaplan občrtal kuhinjo za skèdnjem. Razločno se je videlo, kako je brisal z gumico: Kot se nam je na vási prilagajal položaj.

Nemeli smo v sončne srage na Cekutovem brevirju.

Komandir se je poraženo prestopil v težkih škornjih:

“Iz te vojne prideš ali z Brdavsovo betico. Ali pa – brez svoje!”

Ah, pozabil sem – bil je Martin, v ramena kot orgelska omara.

Prekladal je brevir iz rok v dlan kot živo žabo. Ga tipal. Naperil žepni nožek. S klino pocefral svilasto stranico – zadaj se je skrivala podobica od neke nove maše. Pod jagnjetom in kelihom pa, snétjasto, kot karavana črnih maveljc, komaj vidno, seznam: Šest imen, med njimi *Stari birt* in stárosta sokolov Smerkolj, učitelj Mirče Pajk in mati Marija. S tremi otroki.

Nekdo se je, v zadregi, obstrelil s kisko šalo:

“Kdor nima sovražnikov, ne bo prišel daleč!”

Ko zveš, pregónjen, zbit kot koža na ciganskem bobnu, da je v slami, ki si se zakopal vanjo, kača, te hkrati skoljeta obup in bes – komandir si je obrezal ostri noht. Zlomil nož. Ga vrgel v žep:

“Skegljalo se mu je! Odr! ga bom ko dihurja!”

Šaljivko, oni, nas je spet modril: “Beda, ki jo poznaš, je boljša ko tista, ki je ne poznaš!” Ozrli smo se vanj: Nos, masten od znojenja. Bliskal se mu je kot razmehčana, v stopljeni sladkor potopljena smokva. Na mäh se mi je čudno zavrtelo: Ko da je potegnil veter – v kostanju je zavelo na jesén. Listje je rožljalo. Vrane so zakrakale zvrh skal. Oblaki, sivkasto so šli kot za pretep. Zaprl sem oči. Jih stisnil. Previdno me je spet, skoz lilast pajčolan, posedlo h komandirju. K njim za mizo. Pred brevir – kot gramofon so stresali vsak polno vrečo praznih besedi. Šaljivec, v poležanih grahastih laseh kot stara ovca, spet in spet si je s kazalcem drezal v roževinaste naočnike, z mesarsko vrvco privezane krog tilnika, se je spotegnil:

“Kaplan je v trajanju ene avemarije zagrešil za ducat litanij grdobij!”

Možata Luka si je v porjavelih prstih zvijala tobak:

“Odkar si to kaplánče brije brke, se mi vidi – nag!”

Komandir pa, vstajal je: “Cekute moramo jemati kot naravni pojav.”

Le obsijana pot od zibelke do zvezd

In spet, menda – nespečna, dolga noč. Pa zarja, prevetrena z brizgi sončnih žarkov. S klici kanj. Z naspanim ptičjim cvrkotánjem po razraslih zelenikah in kalinkah – zdaj so šli trije: Napeti Kaplja spredaj, z dlanjo na kratki konjeniški mavzerici. Nosil jo je po razvadi lovcev. Kot goli polži so se mu v hrbèt sovražno slinile oči z dna izb in vež. Ponoči je župnišče na skrivaj, spod hlevske lope in z vozirja v ropotarnici, prevzela straža – Cekuta je pobito ždel v pisarni. Okrtačen v čevlje. Zastrmljèn v steno, tam je někdo z grobo gojzarsko vezalko zvezal zlomljeno nogo na božji martri h križu. Z rokami na kolenih. Pogledal je od spodaj gor. Po pasje. Krvavkasto prsten. Ugasnjenih oči. Z nasmehom pijanca:

“Vso noč sem čakal, te slutil v temi – kaj si?”

“Gotovo prinašalec zoprnih novic. In ti?”

“Jaz, jaz? Sem čist kot reka po nevihti!”

“Ahja! Reke so takrat ponajveč blatne.”

Kaplan, debelo je pogledoval, ko da se mu je Kaplja prišel sanjat. V mavričnih svetlobah se je krog oči lišajasto udiral. “Ljubi Jezus vse-mogočni – ali me bodo ubili?” Začel se je presedati. Se zlamljati naprej, nazaj. Sunkoma se je zadržal. Se zalomil h Kaplji:

“Bo kdo potegnil črto pod ves ta križ?”

Pa so mu rekli mednje. Ven, čez vrt. Cekuta je sivel:

“Znašel sem se prehitro. Zdaj – se ne znajdem več.”

Ko je pripiral vhod, je Kaplja uzrl kraj klopi Cekutovo strgalce *Gillette – Patent No. 19*. Scincalo ga je. Z orjaškim ključem si je zribal tistih bore puhcev pod nosnicami. Pomislil, da kaplan tega ne bo nikoli več potreboval. Britev shranil v žep – vas, na zunaj prazna, hladna kot mrtvašnica, se je veselo barvala od čmrljev, muh, čebel, ko je Cekuta, bled, zatárnal: “S hudodelstvi si lahko prislužimo šafót ali – svetinjo!” Kaplja ga je radovedno meril. Si prikimal: “Včasih pač oboje hkrati.” Pod bradavičavo, nekajstoletno lipo, Kapljo je vsakič spomnila na črn škorenj, zavit v krčne žile, se je Cekuta opotekel, križal. Stresel dlan v zrak:

“Smrt – le obsijana pot od zibelke do zvezd je!”

V izbi potlej, v slabi uri, kot zmeraj jih je žéjalo po hitrici, je brez otepanja priznal, kako jim tedensko pošilja lističe posadki v dolnjo vas – cerkovníkovi osemletni pastorki, ta je nosila teti kruh in joto, jih je z bucikami spenjal pod obleko. Ali vrival v katransko goste kitke.

“V marsičem pa ga bo to kar neusmiljeno pohabilo!” je Kaplja z vrat lovil v šaljivčeve besede.

Sodba je bila, kot se je včasih čudno rad izražal komandir, *na glavo*.

“Dobro zdravilo je zmeraj grenko!” je pavliha zbral osvaljkani papir.

Cekuto so zaprli v kozjo stajo. Vrh durc je luč trosilo izdolbeno srce.

Jah, tisto stišano poletno nedeljsko jutro – lepo kot sonce po dežju.

Kot namazan s kisló smetano

Opoldne, južni vetrc je obiral cvetje z lip, je iz gozdarske senčne ceste dol vzniknila odbrana četa. Prvi je, tršat, jajčasto uvitih nog v nemških okovankah, zarežán, revsnil na harmoniko pritlikavi Rohnè, strojničar. Ob njem je na fižolovki vzdigoval izluženo zastavo kot banderce svetega Florijana na proščenjih, trd, slovesno smešen, jagenjčkast v svitkastih

laseh, Bržádla. Kaplja mu je z okna ven pomahal z brivskim čopičem – tik zadaj jih je šlo za jedro petnajstnijo zalih, smehastih, skoraj do zob oboroženih, nič kocinastih, nič strganih: Ko da prihajajo do zadnjega nič kot od brivca.

V sredi je ubrano tokotála mlada mula, osedlana s težko strojnico. Z malhama streliva. Z nabreklo vrečo – na platnu je široko ždel napis *kruh*.

Kaplja se je zgrbil k revnemu zrcalu. S čopičem podrsal v lusko mila – četo so imeli za *razkazovalno*: Nam naj bi dajala kaj duha, onim pa čim več strahu. Romala je v krogih. Vsakič je zastavo nosil drug, s harmoniko mehàl kdo drug od štirih. Jopiče so si menjavali. Si s pljunki čedili obutev. Kamor so prišli, je zaudarilo po vnemi, plesu – s palcem in s kazalcem se je praznično prijel za nos. Držal dih. Si prvikrat nanosil milnico pod uhlje.

Od obrednosti mu je v rokàh nadležno zadrhtelo.

Čakal je – se videl kot namazan s kisló smetano.

Koračnico je s klanca utrnílo iz vasi, ko je pridirjala, omarasta v kosteh, gusarska v naglavni črni ruti na debele bele pike, zvezani tik nad očmi, z enim zobom na razkačeni črnini ust, mogočna starka:

“Žnidaršič! Oj – Žnidaršič! Požrli so mi svinjsko pičo!”

Kot v maškarah se je krivila. Zaletavala. Kričala je. Udarjala z gorjačasto pestjo – pridrlí da so pod zastavo. S harmoniko, nizdol. Do zadnjega krompirčiča spraznili kotel za prašiče, hladil se je na štirih kamnih kraj svinjaka. Ga polizali do dna: *Pa je šla današnja krma!*

“Do zadnjih kolerabic in kot blisk – krompirčkov!”

Kaplja je pomislil na obaltno vrečo *kruh* ob sedlu laške mule. Se nasmihal – trzníl od srbljivih bolečinic. Z lic mu je škripálo, ko da z ihto para prhel robec. Pačil se je. V grobih gibih bril. Po kunčje migal z ustnico, *ah, saj smo res bili, kot nas je zrisal oni monsignor v Črnih bukvah – tolovaji!*

Nadaljevanje v prihodnji številki

Sergej Kapus

Odprto delo

V znameniti študiji Umberta Eca so odprta dela zasnovana kot konstelacije, v katerih strukturalni odnos znakov ni fiksno določen in dokončan, tako da lahko recipient izbira njihove smeri in povezave.¹ Poetika odprtega dela, ki jo je razbiral v produkciji glasbene neoavantgarde, pri Stockhausnu, v televizijski estetiki, Joyceovemu romanu *Finnegannovo prebujenje* ali v slikarstvu informela, je uveljavljala strukturalno nedokončanost in organizacijsko večsmernost, ki je umetnost odmikala od premočrtnosti in definitivnega modusa. Za Eca informel ni bil slikovna praksa, ki bi razpolagala z urejeno, zaokroženo in pregledno koordinacijo znakov, z vnaprej razvidno organizacijo smeri in položajev, ampak je zajemal nepredvidljivost, operacije naključja in nedoločenosti, ki so bila namerno odprte za svobodno sugestijo gledalca. Informel mu je pomenil odprto strukturo, ki jo je razumel kot konstelacijo elementov, ki so ustrezali spremenljivim recipročnim relacijam. Zato je za Eca odprto delo predlog nekega polja “interpretativnih možnosti”, tako da je recipient “veden v neki niz nenehno variabilnih branj”.² Recipient “sodeluje pri ustvarjanju dela”³, gledalec je postavljen na mesto “dejavnega središča mreže neizčrpnih odnosov, izmed katerih restavrira svojo obliko, ne da bi ga pri tem določala kaka nujnost, ki bi mu pripisovala definitivne načine organizacije dela.”⁴

Roland Barthes je odprto delo tematiziral na ravni teoretske refleksije tekstualnosti. Toda tekst se z vidika semiotike ne nanaša samo na jezikovna besedila. “Tekst je prostor, v katerem ni nobena govorica na

¹ Umberto Eco: *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 140.

² Ibid., str. 136.

³ Ibid., str. 43.

⁴ Ibid., str. 35.

boljšem od druge govornice,” je zapisal Barthes.⁵ Tekst ni omejen samo na pisni jezik, ampak se pojavlja v vseh označevalnih praksah. Za Barthesa je komunikacijski pojav, interaktivna, heterogena in pomensko odprta struktura. Z izjemno prodorno teorijo intertekstualnosti, s katero se je Barthes navezal na teoretsko misel Kristeve, je poudaril necelost, razsrediščenost in procesualnost teksta ter njegovo odvisnost od intersubjektivnih razmerij in dejanj.⁶ Tekst je označevalna praksa, proizvodnja, ki dekonstruira jezik komuniciranja in ga hkrati rekonstruira. Opravlja prerazporeditev jezika, ki je obsežen, brez dna ali površine. Tematizira omrežje, pri katerem se meja izgublja in pri katerem gre za nelinearno, rizomatsko, odprto in nezaključeno obdelavo.

Slikovni prostor kot tekstualnost zato ni prostor okvira, varovalne zapore, dokončnosti ali zaključene mizanscene, ampak, če uporabim Barthesove oznake, stereografski prostor kombinacijske igre, ki nima mej, neskončno odlaganje označenca, diseminacija.⁷ Tekstualnosti nikakor ne gre enačiti s predmetom, z delom kot proizvodom. “Nekaj ‘teksta’ je lahko v kakem zelo starem umetniškem delu”, trdi Barthes, “in nič v marsikaterem produktu sodobne literature.”⁸ Teorija tekstualnosti zato dopušča umestitev kategorij odprtega dela tudi v klasična dela. Denimo v znamenito diskusijo o Corotevih krajinah na Salonu leta 1845, ko je Baudelaire tematiziral razliko med sliko, ki je *finiširana*, končana, zgla-jena, izdelana do podrobnosti, ter sliko, ki je *kompletna*, izpolnjena, čeprav je lahko surova, groba, neizbrušena, spontana in z odprto strukturo. “Velika razlika je med delom, ki je *kompletno*, in delom, ki je *finiširano*”, pravi Baudelaire. “Na splošno, kar je kompletno, ni finišeirano in stvar je lahko visoko finišeirana, pa sploh ni kompletne.”⁹ Baudelairova teza pomeni, da slikarski finiše ni in ne more biti pogoj oziroma kriterij za umetnost, s tem pa na neki ravni razveljavlja tradicionalno predstavo o umetnini kot zaokroženem in dovršenem predmetu.

Kako lahko v ta kontekst odprtega dela umestimo slikarstvo Toma Podgornika? Slikarstvo, ki ga je razvil sredi sedemdesetih let, je zaznamovala navezava na širok razpon strategij, ki izhajajo iz ameriške modernistične tradicije od slikarjev abstraktnega ekspresionizma do Johna Seeryja. Vpliv teh strategij Podgornikovo produkcijo povsem jasno ločuje od slovenskih modernističnih slik petdesetih in šestdesetih let. Toda

⁵ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, prev. Zdenko Vrdlovec. Problemi – Razprave, Ljubljana, 1972, št. 110, str. 79.

⁶ Marko Juvan: *Intertekstualnost*, DZS, Ljubljana, 2000.

⁷ Roland Barthes: *Theory of the Text*. V: Robert Young, *Untying the text*, London, 1981.

⁸ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, op. cit., str. 76.

⁹ Linda Nochlin: *Realism*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Mddx., 1990, str. 139.

njegov kritični razmislek o mediju in njegovih potencialih ga ostro loči tudi od kriterijev analitičnega ali fundamentalnega slikarstva. Razmislek o formatu, ploskosti in materialnosti barvnih nanosov, evidenci potez in barv, ki jih je uporabil zaporedoma v procesu slikanja, se očitno nanaša na precej širši spekter modernističnih prijemov in na bistveno obsežnejši pikturalni repertoar, hkrati pa njegove slike niso določene s trdnejšo sistematizacijo in kodifikacijo, ki sta značilnosti analitičnega ali fundamentalnega slikarstva.

Podgornik je zasnoval svoje slikarstvo kot predstavitev barvnih stopnjevanj, ki sega od sestave barvno nasičenih ploskev, razvidne demonstracije barvnega kontrasta in širokih gravitacijsko uravnanih barvnih potez do drobnih tonskih premikov, kromatično variiranih nanosov in dematerializirane barvne substance. Sprememba v enem delu Podgornikove slike vodi do sprememb v vseh drugih delih slikovnega polja in zato v procesu slikanja zahteva rekonstrukcijo celote. Zaporedje potez tako pomeni dejstvo, katerega meje nikoli ni mogoče natanko predvideti, in s tem pogojuje status odprtega, nedokončanega dela, to pa seveda ne pomeni, da podobe niso zaključene kot slikarski izdelki.

V informacijski teoriji, ki ji je v omenjeni študiji sledil tudi Eco, je ponavljanje brez posebne informacijske vrednosti, hkrati pa pomeni tudi red, urejenost. Informativna vrednost umetniškega dela je v skladu s to teorijo odvisna od količine nepredvidljivosti in neurejenosti. Toda Podgornikovo ponavljanje slikovnih elementov ni preprosto ponavljanje istega. Ne gre za navadno in nesmiselno ponavljanje brez pomena, ampak za načelo, ki izvira iz stalnega vračanja k sliki in nepretrganega primerjanja, ki omogoča, da se pri ponavljanjih elementih vedno znova uveljavi njihova razlika. Podgornik uporabi slikovne analogije in paralelizem, da lahko izpelje odnos ekvivalentnosti, ne pa enakosti ali istosti. Na eni strani se na podlagi podobnosti uveljavljajo razlike, na drugi pa različni slikovni nanosi razkrivajo svojo podobnost. V informacijski teoriji ponavljanje pomeni vir redundance oziroma odvečnosti sporočila, ki s povečano predvidljivostjo povzroča upadanje informativnosti. Poseben vir redundance in določene stopnje ponavljanja so gramatikalna in sintaktična pravila. Toda ker ni sporočila, ki ne bi bilo zgrajeno na podlagi določenih pravil, tudi ni sporočila, ki bi bilo brez redundance. Odprto delo je utemeljeno s protislovnim razmerjem, ki formira načeli urejenosti ali ponavljanja le tako, da ju hkrati izpodbija in krši. Toda Podgornikove slike se kljub visoki stopnji urejenosti in ponavljanju ne iztekajo v redundantnost, ki bi pomenila upadanje informativnosti. Paradokсно

načelo ekvivalence, ki zahteva repeticijo in ki različne nanose spreminja v enake, namreč hkrati zahteva tudi maksimalno rušenje repeticije, saj načelo ekvivalence spreminja tudi podobne elemente v različne. Odnos ekvivalence torej pomeni, da področje izraza ni shematizirano, saj smisel in pomen nista že vnaprej določena. Ker stopajo v sliki vsi elementi v odnos ekvivalence, nastajajo v polju slike nenavadne in zapletene zveze in opozicije elementov, ki niso avtomatizirane in ki jih ne moremo izčrpati z enim samim branjem.

Podgornikovo ponavljanje slikovnih znakov po eni strani institucionalizira kod, po drugi pa hkratno generiranje razlik, razgrinjanje znakov z drugimi znaki in vcepljanje znakov v nove kontekstualne relacije vseskozi spodbijajo samoumevnost kodiranja. Ker je kod ves čas zlit s transgresijo potez, odprtostjo barvnih nanosov in s prečenjem mej, je tudi sam vseskozi v nastajanju. Kodiranje zato ni razumljeno kot abstrakten model ali neodvisen okvir izjavljanja, ki bi vnaprej določeval podobo, ampak kot nekaj, kar se samo ves čas premešča. Znotraj poetike odprtega dela je opozicionalnost med kodom in konkretno podobo dekonstruirana. Kodiranje ni razumljeno kot temeljna, izvorna entiteta, ki bi obstajala sama po sebi, ki bi bila neodvisna od del in pred njimi, tako da bi bila dela le nekaj drugotnega in izpeljanega. Kod zato ne more več igrati vloge vzroka ali končne reference slikarskega dela in se v resnici šele sestavlja. Ker slikar razveljavlja opozicionalnost med kodom in slikovno izpeljavo, delo ni razumljeno kot zamejen korpus, ampak kot odprto razmerje, mreža relacij. In prav mreženje, tkanje relacij, spodkopava enotnost in zaokroženost slike, njeno avtonomijo.

V perspektivi koncepcij, ki so nastale v zgodnjem postrukturalizmu in so za sodobno umetnost izjemno pomembne, odprto delo priča o gramatikalni razdruženosti propozicij, ki niso inkorporirane v enotni kontekst. To pa pomeni, da jih ni mogoče upravičiti s sintaktičnimi formami, saj te zadevajo le homogenizirane sisteme. Odprto delo je transgresivno, nezaključeno, necelo, heterogeno in pluralno. Prekoračuje okvir in tematizira drseči prostor, razsežnost, ki na vseh koncih preči meje slikovnosti. Ustvarja učinke razsrediščenosti, relationalnosti in prehodnosti. Implicira izkušnjo meje in prečenja, tematizira kontingenčen uprizoritveni okvir in prekoračuje stabilnost prostorske sintakse. Ni berljivo s transhistoričnim nizom ponovljivih pravil. Odpira registre nepredvidljivosti in nepreglednosti, ni izračunljivo, zato na neki ravni opis sintaktične kode odpove. In v tem je historično, odvisno od konteksta in zato enkratno in neponovljivo. Odpira raven, ki ne more biti standardizirana, saj je ni mogoče gramatikalno modelirati.

Tekst "bralca spodbuja k praktičnemu sodelovanju", pravi Barthes.¹⁰ Celostnega branja Podgornikovih podob, ki sledi kritični analizi slikarskih sredstev, ploskosti nosilca, evidenci barvnih plasti in snovnosti nanosov, ni mogoče preprosto izluščiti iz posameznih elementov. Razvidnost strukturnih elementov, za katerih pomenski status je značilno, da jih ni mogoče še bolj razčleniti, sama po sebi še ne definira enotnosti in koherence podobe. V slikah *Brez naslova* iz sredine sedemdesetih let Podgornik tudi ni operiral s strukturalno matrico, ki bi utirila pretok barvnih potez in predhodno homogenizirala površino. Členjenje enot v terminih frontalnosti in netransparentnosti nosilca je postalo samo iniciator koordinacije prostora, ne da bi ga ovirala gramatika, ki bi zasnovala zakonita, vezana in predvidljiva razmerja enot.

Podgornikova slikovna analiza ni bila opredeljena le z zahtevo po takšni modulaciji nanosov, ki bi dematerializirala barvno substanco in s katero bi v zadnji instanci dosegel, da bi se barvno sevanje odlepilo od snovi in učinkovalo pred slikovno površino v prostoru gledalca. Nasprotno, Podgornik je vseskozi koncentriran na proces neposredne identifikacije slikarskega materiala, na podobo, ki zdržema nastaja kot posledica zamaha, dotika slikarskega orodja. Vseskozi je mogoče videti, kako je posamezna poteza regulirana, kakšna je njena pot po slikovni površini in v kakšnem zaporedju si barvni nanosi sledijo. Radiacija barvnih nanosov kaže bodisi na razvidno substanco, fizično navzočnost, ki je urejena z odnosom do težnosti, bodisi na dematerializirani status, ki se izmika določilom težnosti. In prav na podlagi izredno širokega razpona aplikacije barve in briljantno izpeljane stratifikacije barvnih sredstev in učinkov se je Podgornik pozneje, s sliko *Brez naslova* iz leta 1978, lahko osredotočil na postavko, v kateri je barvna radiacija kot agens, ki kaže stopnjo in raven pojavnosti, tematizirana kot temeljna, simbolno obremenjena struktura formulativnega polja. V Podgornikovih podobah dematerializiran status barvne substance očitno vseskozi potrebuje svoj antipod, razvidno barvno snov, ki določa povsem drugačno stopnjo in lego pojavnosti. Šele v tej prehodnosti in relacionalnosti ravni je Podgornik dejansko lahko opredeljeval in preverjal tudi intencionalnost barvnega zapisa. In zdržema je navzoča široka, gravitacijsko uravnana poteza, ki je locirana tik nad spodnjo horizontalo slikovnega polja in učinkuje kot avtorjev prepoznavni nanos, fizična prezenca, signatura. V Podgornikovem slikarstvu je torej značilna lega, v kateri je evocirano prehajanje skrajno razmaknjenih sublimnih in z materialnim statusom ter fizično

¹⁰ Roland Barthes: *Od umetniškega dela do teksta*, op. cit., str. 79.

razsežnostjo zaznamovanih ravni. Agens, ki nastopa kot ključ ustvarjanja modusov in skrajnih razlik, je stopnja iluminacije, presvetlitev.

Podgornikov slikarski postopek zaznamuje antinomija, ki jo sproža perpleksija bralnih smeri diferenciranih planov enega samega, barvno intenzivno variiranega, a kljub temu homogeno vibrirajočega polja. Rezultat modulacije barvnih nanosov, ki poteka prek akcentuacije in razlik med barvnimi odtenki in vrednostmi, a je hkrati podvržena kodifikaciji homogenega polja, je kromatični efekt, soroden impresionistično zlomljeni barvi. V sliki *Brez naslova* iz leta 1978 je slikar formuliral center podobe, toda center, ki ni zaznamovan s tradicionalno iluzionistično prebojnostjo, ampak potrjuje frontalnost slikovne površine. Očitna je investicija, s katero svetloba nastopa kot vrednostno izredno visoko obremenjeni katalizator, saj je tematiziran kot medij pojavljanja, medij utelešanja in hkrati transcendiranja snovi. Gre torej za ujemanje med fizikalno optično vrednostjo svetlobe in grupacijo pojmov, ki je v strukturo slike dodatno, vendar hkrati projicirana prek konvencij tradicije in izkušnje. Podgornikova slika namreč evocira predstavo, v kateri je materialna vrednost radiacije dobila pomen temeljnega katalizatorja. Struktura svetlobe dopušča investicijo neposrednega opozorila na samo pozicijo izvora, nastanka, kreacije. Svetloba je v strukturi podobe pojmovana kot temeljni vir razodetja, transfer akcije, katarze, skratka, kot bistvena konstituenta pojavnosti. Podgornikova podoba je torej konstituirana tako, da je reduciranje tradicionalnih razsežnosti slikovnega polja stopnjevano do vzpostavitev predstave svetlobne radiacije, v kateri je svetloba sama skozi evidenco sistema njenih prenosnikov hkrati postala osnovna diferenciacijska shema in transcendenčni pojem.

Podgornikova zastavitev tavnološkosti slikarstva kot slikarstva v resnici nikdar ni bila zasnovana kot semiotika slike, ki bi po zgedu lingvistike preklapljanje snovi v slikarski medij skušala razviti v analogno strukturalno verigo, ki bi jo sestavljali temeljni in sestavljeni elementi. Tavnološkost je bila v njegovem slikarstvu zasnovana kot zahtevna izpostavitev materialnih značilnosti slike in kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma. In prav status odprtega dela in kritična raziskava slikarskih potencialov sta tista parametra, ki sta utemeljevala Podgornikove odločitve in razmislek o slikarstvu kot še vedno smiselni praksi po konceptualni umetnosti.

Iz zornega kota evolutivnosti optične substance lahko zato tudi ob Podgornikovem slikarstvu sedemdesetih let govorimo o kritični reviziji tistih postavk, ki so pogojevale rigidno in stagnantno stanje modernističnega slikarstva. Zdi se namreč, da je uporaba vnaprej vzpostavljenih

struktur številne slikarje formalizma sedemdesetih let privedla do aprioristično zasnovane celostne organizacije podobe in do zgrešenega rezultata, da je, če so zakonita, vezana in predvidljiva razmerja enot, zaključen in predvidljiv tudi sistem sam kot celota. To je hkrati pomenilo tudi nevtralnost, dejansko nespecificiranost in uniformiranost slikovnega polja, v katerem je bila obenem izolirana izhodiščna vizualna struktura in ji je bila tako zaprta pot v kontinuumu predstavnosti. Toda evolutivnost naslikanega ni dosegljiva le s poenostavljenimi skupki vnaprej določenih, vizualno nezavezujočih enot oziroma s shemo, modelom, ampak jo zaznamuje raven izmika, raven pripoznavanja praznin in razpok, ki se pojavljajo znotraj sistema. Podgornika zavezuje status odprtega, nedokončanega dela, ki ga ni mogoče zajeti ali razbrati s strukturalno matrico in ki vseskozi ohranja tudi evidenco nezaključenosti ter nepredvidljivosti sistema kot celote. Preklapljanje posameznih sestavin Podgornikove podobe ne podlega unifikacijskemu kriteriju in ne sledi predpostavljenim koordinatam, ki bi gledalca vklepale v fiksni model. Konceptija odprtega dela razgrajuje logiko linearne, nepretrganega poteka, spodbija status enotnih, homogenih prikazov in vnaša v slikovnost vrzeli, prelome in reze. Fascinacija spojev in raznovrstnih podatkov slike je hkrati mesto, ki nenehno evocira pretrganost, presledek, razdaljo. Odprto delo razgrajuje homogen medij kronološkega časa. Različni deli slike se tako ne gibljejo enosmerno in le v eni plasti, ampak so prešiti z zelo različnimi časovnimi, med seboj prepletajočimi se vrednostmi.

Znotraj horizonta odprtega dela regulativnemu načelu slike ni mogoče pripisati apodiktčne veljavnosti. Razvrstitvena načela slikarstva seveda niso dana kot prototip in neizpodbitna izhodišča. Toda slikarstvo visokega modernizma je v primerih, ko je členitev slikovnega polja usmerjalo samo na optično raven kot nekakšno samozadostno strukturo, v kateri naj bi bila konkretnost določenega kadra tavnološko razumljiva le iz nje same, le z vidika relacij med materialnimi slikarskimi postavkami, dejansko izgubljalo možnost, da bi izpostavljene primarne funkcije slikarskih snovi in sledi hipostazirale imaginativno razprtost podobe. S stališča struktur, ki niso označujoče samo z vidika relacij med materialnimi postavkami, so pa temeljnega pomena za konstitucijo podobe, se zdi zahteva po tavnološki identifikaciji slikovne površine in barvne snovi docela iluzorna, razen če je bila razumljena samo kot kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma, svojevrstna refleksija zgodovine. In prav tu se morda razodeva nevarnost stagnacije, slepa pega formalizma sedemdesetih let. Če je bilo kadriranje podobe predvideno le v terminih optične substance na sebi kot nekakšnega idealnega modela, nereverzibilne strukture, je

podobi umanjkala raven evolucije naslikanega oziroma predstava o gibanju, ki konstituira časovno dimenzijo podobe in je podoba skrepenela v otrpel diagram. Umanjkalo je torej prav tisto eksperimentalno tkivo, znotraj katerega so analitični rezi šele dostopni in berljivi kot označujoča substanca. Slikarska neučinkovitost se je pokazala v trenutku, ko je sistemski ideal, denimo neki slovnični obrazec, spodbil evolutivno raven podobe. S tem pa so v slikah nastajali neizogibni zastoji, ki pa so omejevali govorico samo in slikarstvu odvzemali njegovo regenerativno zmožnost ter ga potisnili v sfero preproste ideološke legitimacije.

Poetika odprtega dela je zasnovana tako, da nagovarja gledalca in računa na njegovo aktivno vlogo. Uveljavlja torej zamisel, da se lahko potencialnost umetniškega dela uveljavi le v odnosu z recipientom. Gramatikalna in sintaktična pravila, ki jih krši, urejenost, ki ji nasprotuje, shematizacija, ki se ji izmika, so seveda vselej historično pogojeni. Odprto delo zato nagovarja konkretnega, historičnega recipienta. Uveljavlja se lahko samo znotraj širše strukture, to je na ozadju in v konfrontaciji z že obstoječo produkcijo. Izoblikovano je lahko le znotraj konkretnega, historično opredeljenega horizonta pričakovanja. Zato tudi ne pomeni neomejenega manevrskega prostora. Z njim je formirana razlika v ustaljeni recepciji, estetska distanca do utečenih modelov, kodifikacijskih sistemov in pravil, ki jih krši. Tisto, čemur nasprotuje, so vzorci, ki shematizirajo in zapirajo predstavnost. To pa seveda ne pomeni, da odprto delo ni zgrajeno na podlagi določenih pravil. Kot rušenje reda je namreč možno le znotraj okvira določenega reda. Funkcionira le, če je del komunikacijskega sistema. Znotraj horizonta odprtosti gre torej za konvergenco dela in recepcije kot dinamične strukture, ki se historično spreminja. Odprto delo torej ne pomeni, da gre za spomenik, ki bi monološko razkrival svoje zunajčasovno bistvo. Prav nasprotno, predpostavlja zahtevo, da reflektiramo njegovo umestitev v referenčne okvire estetskega izkustva in v organizacijo umetnostnega življenja.

Razstava Toma Podgornika, Andraža Šalamuna in Tuga Šušnika, ki jo je v Moderni galeriji v Ljubljani junija 1976 organiziral Tomaž Brejc¹¹, je pomenila vzpostavitev alternative modernistični tradiciji v slovenskem prostoru.¹² Toda že na tej razstavi se je izkazalo, da referenčni okvir fundamentalnega in analitičnega slikarstva ni mogel biti povsem primerna klasifikacijska mreža, ki bi v zadostni meri pokrivala predstavljene prakse. Opaziti je bilo, da s temeljnimi načeli, ki jih je popisala denimo Rini

¹¹ Tomo Podgornik, Andraž Šalamun, Tugo Šušnik, Ljubljana, Moderna galerija, 1976.

¹² Igor Zabel: *Eseji, Založba/*čf.*, Ljubljana, 2006, str. 75.

Dippel, avtorica teksta v pomembnem katalogu o fundamentalnem slikarstvu¹³, ni mogoče predstaviti, označiti in zajeti strategij, ki so jih razvili slovenski slikarji. Principi Dipplove zaznamujejo strategije slovenskih slikarjev le delno in posamično ter se od njih tudi bistveno ločijo. Tudi interpretacija poznejših razstav, zlasti izjemno pomembne kritične Denegrijeve razlage in ocene nastopov v beograjskih galerijah¹⁴, ko se je še povečalo število slovenskih razstavljalcev, poudarja raznovrstnost izhodišč, ki se le redkokdaj, kot na primer pri Valentinčiču in Šušniku, približujejo primarnemu in elementarnemu slikarstvu.

Pred leti sem v katalogu *Podoba in snov* zapisal, da “če se je z Reinhardovim slikarskim opusom razkril konec neke usmeritve, ki se je začela v ameriškem ekspresionizmu, hkrati pa je njegovo delo pomenilo tudi začetek smeri, ki je vodila k minimalizmu in konceptualni umetnosti, lahko v slovenskem reduktivno naravnem slikarstvu sedemdesetih let uvidimo povsem drugačna izhodišča: slikarska produkcija sedemdesetih ne sledi in se ne opira na rezultate slovenskega slikarstva šestdesetih let, saj v njih ne more črpati nastavkov za lastno metodologijo, ampak se lahko kritično obrača na prakso OHO-ja, sledi svetovni, zlasti ameriški slikarski produkciji in teoriji, obenem pa so ji na voljo in lahko povzame tudi nekatere teze, ki so jih razvili nekateri mlajši slovenski umetnostni zgodovinarji.”¹⁵ Zastavljena teza v jedru pomeni, da je novi slikarski reduktivizem v Sloveniji zaznamovalo pomanjkanje slikarske tradicije. Toda ta teza ni pomenila, da se novo slovensko slikarstvo le v nekaterih primerih opira bolj na konceptualistično izkustvo skupine OHO kot pa na lokalno slikarsko tradicijo šestdesetih let, kakor je razbral Denegri.¹⁶ Pomeni pa, da lokalna slikarska tradicija šestdesetih let v nobenem primeru ni bila dovolj za formulacijo nove slikarske strategije. Pomeni, da je pomanjkanje tradicije zaznamovalo prav vse slikarje, ki so sprejeli načela redukcionalizma in se usmerili vanj. Uvajanje novih parametrov je za vse slikarje, ki so jih aplicirali, pomenilo neizbežno spremembo, ki je ni mogoče pojasniti z vidika lokalnih kriterijev, seveda pa je način, kako so jih interpretirali in kako so razumevali status slikarstva, določeval tudi ostrino spremembe, globino in radikalnost pristopov in stopnjo distance do tradicije. Gre torej za to, da so morali prav vsi, če so hoteli slediti zastavljeni ambiciji, spremeniti tudi odnos do tradicije in se usmeriti na

¹³ Rini Dippel: *Fundamental Painting*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975.

¹⁴ Ješa Denegri: *Sprehodi po slovenski moderni in postmodernej umetnosti*, Piran, Obalne galerije, 2004, str. 125–146.

¹⁵ Sergej Kapus: *Podoba in snov*, Ljubljana, Moderna galerija, 1991, str. 4.

¹⁶ Ješa Denegri, op. cit., str. 148.

širši prostor, kot je lokalni. Posamezne slikarske strategije in rezultati pa so seveda bili evidentno različni. *Meditacija o novejšem slovenskem slikarstvu* Tomaža Brejca, ki začinja popis slikarskih izhodišč, načel in postopkov s široko in izčrpno razpravo o slikarski strategiji Andreja Jemca, je jasno pokazala na heterogenost slovenskega slikarstva po konceptualizmu.¹⁷ Formulacija načel novega slovenskega slikarstva po radikalni konceptualistični kritiki tradicionalnih praks je nesporno zahtevala distanciranje od že obstoječih kriterijev modernizma in prevrednotenje le-teh ter izključevala preprosto vračanje k utečenim modelom. Res pa je tudi, da ni bila identična s seznamom načel in pravil analitičnega, primarnega ali fundamentalnega slikarstva. Spraševanje, ali je po OHO-jevskem konceptualizmu še mogoče narediti naslednjo sliko, ter vprašanja, čemu, zakaj in kako narediti sliko, so pomenila neizbežno spremembo slikarskega diskurza, ki so ga zaznamovali nov razmislek o mediju, avtoreferencialnost in redukcija slikarskih sredstev in metod. Slikarji sami so zanikali možnost, da bi njihovo prakso lahko omejili z analitiko primarnega slikarstva. Seveda pa so bile njihove reakcije glede na nujnost spremembe in distanciranja od tistih modelov, ki so bili v lokalnem okolju že uveljavljeni in jih je določala uporaba uvoženih parametrov, zelo različne. Z različno uporabo sta se pokazala različno razumevanje njihovih funkcij in tudi radikalizem pristopov.

¹⁷ Tomaž Brejc: *Meditacija o novejšem slovenskem slikarstvu*, Sinteza, št. 41–42, Ljubljana, 1978, str. 33–42.

Lucija Stepančič

Milan Jesih: *Tako rekoč*.

Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Beletrina), 2007.

Najnovejša pesniška zbirka Milana Jesiha prihaja med bralce *tako rekoč* gola in bosa. Popolna odsotnost vsakršnih spremnih besedil, s katerimi je Beletrina sicer izjemno radodarna, pri tako priljubljenem avtorju že kar bode v oči. Ne le da manjkata spremna beseda in že kar obvezni kratki zaznamek o avtorju, tudi kazala ne bomo našli, sicer pa so tudi pesmi, kot je pri Jesihu v navadi, brez naslovov. Edina opora, ki se ponuja zainteresiranemu, a ne preveč informiranemu bralcu, je preprost seznam na zavihku knjige: 1972 *Uran v urinu, gospodar!*, 1974 *Legende*, 1976 *Kobalt*, 1980 *Volfram*, 1985 *Usta*, 1989 *Soneti*, 1993 *Soneti drugi*, 2000 *Jambi*, 2002 *Verzi (izbor)*, 2006 *Pesmi (izbor)*, 2007 *Tako rekoč*. Razbremenitev, ki jo sugerira tolikšna neposrednost, bi morda lahko pomenila povabilo k neobremenjenemu branju, k poeziji, kakršna se ponuja sama po sebi, k neodvisnosti od svojega lastnega konteksta. Pri avtorju z znatno kilometrinno, ki ima, tako kot Milan Jesih, za sabo že več kot 35 let pesnjenja, so pričakovanja v zvezi z vsako novo zbirko praviloma pod vplivom že kar prevsiljivih vnaprejšnjosti. Če naj bi to veljalo za vse pesnike, velja zanj še posebno. Njegov opus kot celota kaže po eni strani klasične težnje in rezultate počasne, dosledne evolucije, po drugi pa tudi nenadne odklone, radikalne premike in spremembe, po katerih vsakokrat začenja iz nič.

Če sprejmemo, da nas k branju namesto bolj ali manj dobronamernega, vsekakor pa strokovno orientiranega kritiškega aparata pospremi večplastna podoba prapčiča, ki straši na začetku knjige, se vsekakor obeta vznemirljiva bralska avantura. V zbirki, ki jo v prvem, diagonalnem diru zaznamo kot tehnično nadaljevanje *Sonetov* in *Jambov* (z odstopanji, o katerih bo še govor), poznejše, bolj poglobljeno branje zazna nove pomenske lege, predvsem pa povišano čustveno temperaturo. Prapčič namreč še zdaleč ni edina beštija, ki je zatacala po parketu lepih in klasično uglajenih verzov, nenadna in silno pomenljiva prisotnost živalskega sveta je na tem mestu le predpriprava za tisto poslednjo neizogibnost, ki se

najglasneje oglašča prav takrat, ko bi si je najmanj želeli. Obenem pa ravno dvojnost pernatega strašila/božanstva, ki tako kot na svoj mitološki rodovnik opozarja tudi na svoje razkokodajsnjeno kurje zemeljsko sorodstvo, na široko odpira vrata srhu, ki tokrat prvič zares odločno zašklepeta skozi Jesihove verze. Pesnik, ki svoj “praesničnostni teater”, svojo metafizično burko, opazuje z melanholijo mačka, ki se mu izteka deveto, res zadnje življenje, sicer ni izgubil igrivosti, tudi smisla za humor ne, izgubil pa je nekaj tiste lahkotnosti, s katero je nekdam preigraval čustvene lestvice. Občutja, ki se izkristalizirajo tokrat, izžarevajo nekaj dosti bolj prvinskega, nekaj, kar se je samo, morda celo brez avtorjeve volje, prebilo izpod praga zavedanja.

Če je bilo minevanje prej eden najbolj poetičnih pripomočkov za poglobljanje podob in za njihovo večjo pretočnost, če je bilo igrivo in polno skrivalnic, učinkuje zdaj kot nezadržno glodanje, vsekakor kot nekaj, kar avtor prestaja na svoji koži. Smrt preži od vsepovsod, njene krinke pa so kar najbolj raznovrstne, prepodne slikovitih kontrastov. “In v palmah papig razglašeni kori / vrešče razglašajo memento mori.” Ali pa “slednji menhir z matildo je armiran / v vseh artefaktih se njen logos bere.” Teater, ki ga zganjajo čutila, je varljiv na najslikovitejši način, kot v pesmi o prelepih pevkah, v kateri je vse poslušanje, gledanje, tipanje, vonjanje in okušanje le rahel oplesk čez vse močnejši vonj po zemlji.

Si je pesnik za nova občutja izbral staro posodo? Avtor, ki je na začetku svoje pesniške poti (kot modernist) delal izjemno raznovrstne eksperimente s formo, je resničen preobrat (kot postmodernist) izvršil šele z vrnitvijo k tradicionalni obliki, sonetu. Pri tem seveda ni šlo za nereflktiran ekleticizem, pač pa za intenzivno širitev izraznih možnosti klasične pesniške oblike, in tako je tudi pri pisanju sonetov modernistična kilometrina prišla še kako prav.

Tako rekoč pomeni svojevrsten odmik od ubranosti, ki jo izžarevajo soneti, čeprav gre že pri njih za slutnjo, da tako srečna uglašenosť ne more trajati dlje kot trenutek (še najraje gre za kakšen hipec večernega brezčasja). Znotraj ravnovesja med neizmernimi daljavami in hedonistično bližino, med “ljubezni moje brezobzirnim srdom” ter obiljem zemeljskega, med “tuhtežem mračnim o zadnjih rečeh” ter nasladnostjo (“kar mika ud, je slugi mik ustreči”) se tehtnica sicer še ni prevesila na nobeno stran, zato pa so se izčistili kontrasti: če so se eksistencialije doslej natapljevale v rahlem sfumatu, se po novem štrleča rebra izzivalno upirajo bujnim oprsjem. Namesto lirskega subjekta iz prejšnjih zbirk, ki kljub melanholiji razkriva obrise prijetnega tuzemskega bivanja, so na sceni figure, ki govorijo vsaka skozi svoj manko. “Saj ni prav bitje, bolj

je zgolj obris, / ni ženska, je samo figura dana, / ki ni, da bi objeto jo čez rame / v človeški svet povedel iz kulis ...” Vlogo, ki jo je v pripovednem okviru s svojimi čutno nasladnimi kvalitetami zavzemala zemlja, je skoraj v celoti prevzel element zraka. Pomirljiva obredja poetične tuzemskosti so zamenjali neizpolnjenost, nemir, izražen v vetru, prepihu, spanju, sanjah, zrcaljenju, branju ter seveda sanjarjenju, kot da bi bila ravno zračna, najmanj oprijemljiva prvina pravi medij za krepke jesihovske (pris)podobe: “Tastara / strmi ven, v zraku iz zraka statueta, / in si v odsevu je utvari utvara.” Obsedenost z minljivostjo ni pri Jesihu nič posebno novega, izgubila pa je rahlo neobvezen pridih, značilen za prejšnje zbirke. O tem priča že kar nespregledljiva pogostost teme živalske smrti, ki skozi mačji, pasji ali srnin pogled raziskuje neizogibni konec.

Spremenljivim razpoloženjem ustrezata tako visoko zveneča rima a b a b kot tudi spogledljivo humorna a a b b. Resignacija, ki se sicer izraža skozi krepke, tu in tam celo obešenjaške podobe, je še bolj kontrastirana s farso, ki celo presega običajno dozo jesihovske ironije. V kvartinah, ki se berejo kot epigrami, je komični učinek dosežen s poudarjeno birokratsko izreko, ki postopoma izpodrine poetično govorico. Smrt, precejena skozi sito birokratskega postopka, je navsezadnje lahko le še smešna, tako kot je (vsaj pri Jesihu) smešen uradni odlok o likvidaciji Guliverja: “prek vseh vodovij zvezd, čez rob spomina / et cetera. Podpis: tvoja Fortuna / in takse prosto, Haronu brodina / po uredbi, s sklepom, strošek proračuna.”

Kopičenje oblikovnih in pomenskih manirizmov enako močno razkriva naraščajoče vznemirjenje kot tudi zmožnost distance in samoironijo. “Še sam neskončni nič ves čas mineva / (da ni več v celem nič): zato domneva / – ki intrigira, vendar ne prepriča –, / da smo, mrtvo in živo, blodnja nič.” Ves čas je na delu tudi jedkost, ki je navsezadnje načela že fizično ogrodje nekoč brezhibnih verzov. Na mnogih mestih bralca tako namesto izčiščene kvartine pričaka torzo: samo druga polovica verza, ki pa kontekstu popolnoma odgovarja, tako glede rime kot tudi metrično.

Vrtoglave besedne zveze z različnih pomenskih ravni so bile vedno med Jesihovimi najmočnejšimi aduti in prav ta igra je po novem še privlačnejša: “v nestalno slutnjo trepetavih črt, / v blodnjak vozlanih interogativa; / za aro si je um volila smrt / – vendar tembolj modrost je živa.” Isti princip je, čeprav diskretno, opazen tudi v veliko preprostejših prizorih: “Jesenski dan se veter samojedi / zaganja v vrt in puka listje z vej, / ko nam nažalostijo se pogledi, / odtava, kot izplačan, dlje, naprej.” Če smo prej občudovali pesnikove elegantne miselne preskoke, učinkuje nova obilica podob slejkoprej rušilno: sesutje ene kuliserije praviloma razkrije drugo, morda povsem drugačno, celo iz drugega sveta.

Lahko po vsem povedanem avtorja še vedno štejemo med postmoderniste? Značilne figure iz romanov 19. stoletja se pojavljajo kot nalašč: grof, ki brez besed sprejme novico o ženinem begu, polkovnik na večer pred dvobojem, pianist, mrtvi pesnik, "stotnik nakresan", častnik s šopkom, igralka, ki stopi iz kočije. Občasne literarne aluzije pa sprevrčajo običajno razumevanje postmodernistične citatomanije, saj ne namigujejo na svoje mesto v literarnem kanonu, pač pa gre bolj za prikazni, ki se materializirajo iz usedlin bralskega spomina.

Meta Kušar

Tomaž Šalamun: *Sinji stolp*.

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2007.

Tomaž Šalamun je v enainštiridesetih letih, odkar je leta 1966 stopil v javnost s pesniško zbirko *Poker*, ki je izšla v samozaložbi, izdal sedemintrideset knjig poezije v slovenskem jeziku, prevodov v tuje jezike pa še mnogo več. *Sinji stolp* je najnovejša knjiga najbolj svetovnega, povsem objektivno rečeno, slovenskega pesnika, ki jo je napisal v nenavadnem okolju, v Santa Maddalena Foundation v Toscani, kjer je bil gost baronice Monti della Corte von Rezzori.

Z nekaj nevoščljivosti si lahko predstavljamo renesančno palačo sredi toskanskih gričev in krepko "kuhinjo" te starodavne dežele, ki gostom vsak dan ponuja vse, kar ponujata pogled in vonj pokrajine: oljke, morje, jagodičje, pinjole, za posladek *zucotto*. To je ohlajena smetanova sladica, ki se je dolgo navdihovala z znamenitim okrasom Firenc, Brunelleschijevo kupolo, in še sama postala podobna poveznjeni kupi. Skoz vse to pa ogenj muz: starih, novih, večnih. Celo v takšnih mondenih razmerah ostaja stanovitna duševna nuja precej nedotaknjena. Mislim na uresničevanje pesnikove biti, ki jo potrjuje s pesnjenjem. Naj se omejuje s plemiči? Z dotikom meča na rami? Pesnik potrebuje ramo za kaj več kot plemiški naziv.

Ob *roki*, ki je podoba pesniške manifestacije, *rama*, ki zaznamuje moč, silo in udejanjanje. "Jaz bom kazal vašo roko, / moja roka je vaša roka in Izgubljeni smo v džungli, kamor na / rami prenašamo zdravila za Kristusovo telo"; to so zdravila za telo posameznika, ki se zaveda, da je subjekt. Vsak dan z bremenom odhajamo spat, pričakujemo sanje, s katerimi se zdravimo, kakor z verzi, ki so zaradi povsem enakih razlogov. *Sinji stolp* je alkimistična knjiga, ki udejanja staro pravilo: "Kadar delamo nekaj, kar je enako nam, je to najbolj naravno in najbolj popolno delo."

Pesnik ni z ničimer omejen, razen z dolžino svojega življenja, v katerem mora uresničiti čim več pesniške usode. Ne vem, ali njegovo pozicijo doumejo sodobni filozofi, ki brez navdiha sredi tehnologije tuhtajo o ukinitvi vsakršnega omejevanja, pozabljajoč, da čas s filozofijo ni kooperativen.

Filozof zares razmišlja takrat, ko razmišlja o delanju resnice, podpisane s svojim lastnim načinom razmišljanja. Pesnik bolj koplje po sebi, čeprav od vsega, kar ve, le nekaj izgovori. Nekaj od tega, kar Šalamun ve, je izgovoril v *Sinjem stolpu*.

S svojim tiranskim pesniškim očesom opazuje karneval vedno istih bogov že več kot štirideset let. Ples *Orfeja*, ki potuje iz knjige v knjigo, si upa gledati nevidno, čeprav prislanja ogledalo k pesnikovemu licu pod različnimi koti, zato je včasih videti obrise smrti, drugič spet ognje duševnega sveta. Nikoli ne manjka *Ojdip*, "cagavi" intelektualec, ki se s svojimi bolečimi nogami nevrotično navezuje na vse sile koitusov in njihovih bogov. Kako bi šlo brez njega, ker je vse več "cagavih" očetov, ki sinove zaradi svojega strahu pred smrtjo oropajo otroštva, razderejo ljubezen in naravo sveta. Smo vsi brez varuha nad brezni fenomenov? Oče nas je pahnil v boječnost, ker ji sam ni bil kos. Šalamun že v mladostni pesmi posluša pod svojimi podplati hrustajoči beli pesek "pokopališča", čeprav še ne razume, da gre za doživetja ločenosti na belih potkah svinčenega Saturna. Žrtvovanja. Zaradi vse hrupnejšega sveta se belega peska nič več ne sliši. Saturn, ki ga sprejemamo kot Zlobnega starca, je Satan ali pa *sattvas* (dobrota); ena izmed treh gun ali temeljnih atributov materije. Ne smemo spregledati *Velike matere* (*Magna Mater*) z raznovrstnimi aspekti, ki jih nikoli ne zmanjka, še najmanj v Firencah, v katerih je staro deželno mešanico čutnosti in misticizma nenehno vzdrževala na ostrem robu. Še več, pesnika na posestvo vabi ženska, baronica Monti della Corte von Rezzori, bolj *mati* kot anima. Kaj lahko pričakujemo od pesnika, ki bo izpostavljen dvema nasprotujočima si silama: pomagajočemu impulzu, ki ceni in podpira plodnost, po drugi strani pa pozira, zapeljuje in zastruplja, kar vzbuja strah. Pred materjo se ne da ubežati, sprejmimo jo kot usodo. Za prapodobo Velike matere drsi še neka druga boginja: moška notranja ženska materija, ki pleše pred duhom, da bi se moški učil razlikovanja. Erotični model, ki ga pesniku vsiljuje anima, pri Šalamunu zasledimo že v prvi zbirki. V *Pokru* sta ciklus *Mrk* in pesem, ki jo redko citirajo: "Na črnih livadah / visijo plahte oprane ljubezni. / Nikogar ne pustim na svojo gmajno. / Tudi ti nisi / nikoli hodila po moji travi, / da ne boš mislila. / Vedno samo po zidku. / Po zidku navzgor. / Po zidku navzdol. / Po zidku na levo. / Po zidku na desno. / Vedno samo po zidku."

Veliki karneval podzemlja pri pesniku že vse življenje igra določene napeve. Znane, a na vedno nov način. Tistega, ki trdi, da v tej poeziji ni nobenega trpljenja, so zapeljale izjave o sladki slastnosti jezika. Kje je to trpljenje?

Naslov prve pesmi v najnovejši knjigi *Sinji stolp* je: *Nevesta obakrat zmaga*. Nevesta je omrežila subjekt in zmagala. Dvakrat, to pomeni, da se ga je polastila. Dva nevarna črva poraza bo želel instinktivno obvladati z močmi boginje Matere: "Najprej odprem grudnico." Sile, ki bi prišle k pesniku skozi grudnico, bi bile hkrati sile grude, matere zemlje, in moč grodnice, nosilne prsne kosti. Namigi na resno delo so rešitve pred neznanimi silami, ki se jim pesnik prepušča, da bi pisal. Resno delo je odpovedovanje in učenje, o tem govori tale verz: "Trdno držim lopate, ptiči mi jih trgajo iz / rok." V njegove odločitve se vmešavajo razmerja med nebom in zemljo, ki jih označujejo ptiči. Odvrčajo ga od zemeljskega dela, trgajo mu ga iz rok, zato se večkrat vda: "Inkantacija je moje drevo." Sprejme zaklinjanje in čaranje, sprejme pravila anime. Pritiska dionizično. Bo imel stari Orfej še kaj besede? Zgodnja izročila se bodo bojevala, le kdo bi zmagal enkrat za vselej? V Firencah misliti na božansko nezadovoljstvo, ki bi nas vrglo v spremembo, se ne da.

Kakšen bo konec knjige?

Zadnji verz *Sinjega stolpa* pravi: "venera, vedri lišček" – torej ljubezen in vedrina trpljenja. Če pogledamo na verz v luči duhovnega obzorja, ki ga obdaja, zagledamo Kristusa. Lišček, ptiček, ki se hrani na trnju, je simbol krščanskega sebstva. Z nežno milino na trnih nas spominja na pasijon in božje učlovečenje. V vsej likovni umetnosti lišček simbolizira Jezusa Kristusa. Pesnik še ni pripravljen, da bi se zavedel, da so tudi v njegovem zrcalu odsevi vsega stvarstva. Kdo bi se čudil? Odlepitev od materije ni lahka, končno celo Jezus, ko vidi, da je smrt blizu, reče: "Moj Oče, če je mogoče, naj gre ta kelih mimo mene, vendar ne, kakor jaz hočem, ampak kakor ti."

Osem verzov pred *vedrim liščkom* pesnik poroča: "živiš na travici / živiš in ne izsekuješ glagola / živo rojstvo roka gnije". Tudi že prej v pesmi *White hash black weed* ponuja enako temo: "Diran točno ve. Hash pomaga, hash je / walker. Ne za njega, on je črn, zanj je / weed... plešem na včerajšnjem weedu in tudi Diran / tipka. V stolpu je. On ima vse / zlito v kompjuterju, jaz pa, če fizično ne / sekam drv, otopim. Roženico mi pojejo / bakle in iz geoglifov se privalijo palčki v / togah."

Pisanje verzov je naporno kot sekanje drv. Čeprav je tu "travica", gladka drča, po kateri se usipa material iz skladišča lastnega in človeškega spomina. Ker avtomatično pisanje sploh ni mogoče, čeprav so ga nadrealisti še tako propagirali, vedno prihaja do pomenskih separacij. Vmes so še otočki jasne realnosti, pa spet material, ki ga grmadi drča. Veliko je bralnih izkušenj, ki so jasnina, čeprav so videti drugačne, vendar so to citati tančic, za katere ve samo vsaj približno tako dober bralec, kakor je

Šalamun. Včasih med minuciozne geste muze zleze pesnikova biografija v merilu ena proti ena, ali med njene laske ali pa štrli iz božanske pesniške avre.

Ko si bil enkrat pesnik, hočeš biti vedno pesnik. Vsaka knjiga, ki zagleda beli dan, te povzdigne v veselje in pahne v globoko žalost, globljo od prejšnje, ker resna skrb, kako se dokopati do naslednjega besedila, nikoli ne pojenja.

Ko človek enkrat izkusi metamorfozo, bi jo rad kar naprej čutil. Na enak način kakor pesniki se generirajo tudi bralci. Toda "travica" s sprehoda ni pripeljala žrebca z nezmotljivim instinktom, ki pozna pot – tisto pot, po kateri stopa božanski žrebec. Res je, da se na tej travi prikaže drugi svet, vendar človeku ne dovoli preobrazbe. Ker ni manifestacije preobrazbe, "roka gnije".

Roka je eden stalnih pesnikovih žargonizmov, tako kot tudi *vata*, *kreda*, *para*, *maline*, *svila*. V najnovejši knjigi je *roka* podoba mani-festacije. Telesna lakota si vedno izsanja znano, priljubljeno hrano, nikoli neznane ali nesmiselne, prav tako je tudi s pesniškim navdihom. Razlika je le v tem, da je pesniška hrana mnogokrat videti neznana in nesmiselna, čeprav je obdana z enakimi navideznimi mejami, v okviru katerih je tudi razumu naša usoda videti nesmiselna. Pesništvo ostaja implicitno in indirektno prehranjevanje, kakršno dobimo tudi v sanjah. "Duh sveta, mogočna, mirna navzočnost Stvarnika, se ne pusti izvabiti na dan s čarovnijami opija in vina," trdi R. W. Emerson, ko razlaga duhovne temelje pesnika. Sanje želijo v svojo zdravilnost oviti vse bitje. Odklonimo. Mi smo kljub vsem civilizacijam in kljub visokim tehnologijam neobčutljivi in barbarski. Do sanj se vedemo nepazljivo, največkrat uveljavljamo premoč razuma, čeprav nam je narava podarila kužka, ki nas v sanjah opozarja z lajanjem. Kužek laja, a ne gremo gledat, kaj se dogaja in na kaj nas opozarja. S tem ne ogrožamo samo sanj, ampak tudi pesništvo. Ne samo pesništvo, tudi humanistiko. Humanistike brez arhetipov ni.

Telesnost vleče jezik vse bolj nase, kakor senca vleče svetlobo, in zato v pesmi *Duša mori kahlico*, ki je nekakšen oltar pesništva, beremo: "Prvi sem zalučal kamenček z Babilonskega stolpa. / Prvi sem zamižal. / Prvi sem zaklal svojo mater in služkinjo in se / okopal in opral." To bi lahko bilo nekakšno poročilo o osamosvajanju, vendar se začne jezik preveč napihovati in pesnik z njim: "V mrzlem in redkem zraku jem kobilice in sem svetnik. / Tu je začetek moje krone. / Kroglice na njenih tipalkah lajajo in ližejo v čolnih. / Izgubljeni smo v džungli, kamor na / rami prenašamo zdravila za Kristusovo telo." Dokler ga stvarnost ne zresni. Ves čas ima skrajne zahteve, *imago Christi*, hkrati pa se zaveda, da z verzom "Po etru in na tnalu so

končale moje koščice” ni kakor on, za kogar je *Sveto pismo* napovedalo: “Nobene kosti mu ne bodo zlomili.” Konča z “litanijski”: “Golob lačnih. Dreta umrljivih. Astrahan množic. / Tato.”

Naslov pesmi je navidezen nesmisel. Implicira besedo kahla (nem. *Kachel*: plošča iz žgane gline, južnonemško tudi glinena posoda). *Duša mori kahlico, razstrelji kahlico* pomeni, da duša mori telo, razstrelji telo. Zato v toskanski vili, polni umetniških predmetov, žameta, tafta, muslina, preprog in *biscottinov*, *spiedinov*, pegatk, fazanov, ob starih simbolih brzdanja in simbolih osvoboditve vzorec psihične rasti ne bo zaključen. Psihični “instrumentarij” ostaja poln nevarnih prividov: “da mu roženico pojéjo bakle”. Omejevanje vsakogar spravi k sebi, tudi pesnika: “v mrzlem in redkem zraku jé kobilice in jê svetnik”. V lastni, notranji restrikciji je rojstvo pesniške krone. Čeprav sredi skušnjav, zelo pazi, da ostaja v puščavi, to je osami, če prisega na verz: “smrt je lončenina. V njo kaka pes.”

Nevidna institucija resnične poezije je lahko le govor duše, *neveste*, ki ni ne mama ne žena, ampak anima, ki se rine v sredo strasti, “rdečih strašnih jezikov, ki so živim trnje. Moji duši belo veslo.” Svojemu pesniškemu delu, *svojim lopatam*, podarja *Prater* – toskansko zabavo. Prav ta pesnikova notranja ženskost je tista *nevesta, ki dvakrat zmaga*, kakor je naslovljena uvodna pesem pesniške zbirke *Sinji stolp*. Biti plen anime in na zabavi pozabiti, kdo odloča, je trpljenje. Le tisti, ki se ne bo predal površnemu divjanju s kočijo, ampak kopanju vase, bo spremenil potek dogajanja: “Trdno držim lopate, ptiči mi jih trgajo iz rok.” Res je: “Tu mimo ne bi mogla drveti kočija, ker bi jo zrušilo trnje.”

Zakaj delo pesnika Tomaža Šalamuna postavljam v vrh slovenskih pesniških dosežkov? Ne zaradi ameriške slave in ovacij Evrope, ki se kažejo v izjemnem številu prevodov in nagradah. Nekajkrat sem že napisala, da so njegove knjige dokaz individualitve, ki jo je živel tudi Prešeren. Pustimo neumnosti v zvezi z uveljavljanjem nacionalnega projekta, kajti pesnik ni nikoli služabnik naroda ali špekulant političnih interesov. Ostaja vzor, tako nekoč kakor tudi danes. Kadar je lahko vzor. Prešernovska struktura je pečat pesniškega arhetipa in nima nobene zveze ne s potrjevanjem nacionalnega potenciala ne z državotvornimi konfirmacijami. Pekel in nebo, ki ju je Prešeren nosil v prsih, sta pogoj za pesniški “stan”. Trpljenje, ki je preizkus individualitve, dokaz učlovečenja in zaščitni znak pesnika – spomnimo se teh dejstev, kadar nas ima, da bi preveč tarnali ali preveč uživali. Pesnik, če hoče biti pesnik, ve, opolnoči ali ob šestih zjutraj, da svet obstaja le zato, ker so nasprotne sile v ravnotežju. Pesnik, če je pesnik, v kosteh čuti, da je racionalno uravnoteženo z iracionalnim in to, kar je načrtovano, je v harmoniji s tistim, kar je.

Najnovejša Šalamunova knjiga *Sinji stolp* je spet dokaz nekega individualnega bojevanja za ravnotežje, takega, ki ustvarja pesniško sinjino in “nesmrtnost”. Recimo nesmrtnost, če vemo, da ni sestavljena iz slave in napuha. Bojevanje za dušo je pred nami in nesmrtnost je prav to, če vemo, da tudi naša duševnost živi po fizikalnem zakonu o neuničljivosti mase oziroma energije: res, duša ni kahlica, ampak je smrt kahlica ali kot beremo: “smrt je lončenina. V njo kaka pes.”

Pesništvo, ki je nastalo sredi snobističnega toskanskega designa in arheoloških umetnostnozgodovinskih vrelcev, piše prvo točko povsem enako, kakor jo piše asketska doktrina princa Bude: Življenje je trpljenje. Dejansko je ta resnica v takšnem okolju največkrat intuitivna in instinktivno dojeta, “kar ljudje kapirajo po instinktu, čeprav so / imeli tiste trapaste Savojsce, namesto / pravih plemenitih duš.” Torej plemenita duša dela plemenitosti po instinktu? Ne! Plemenita duša instinktivno ne odklanja trpljenja.

Ko bo bralec knjigo večkrat pazljivo prebral, si bo dovolil še kakšen drugačen pesniški šiv, da ne rečem drugačno kuhinjo pesniških substanc, kot je tista, ki jo *Sinji stolp* ponuja *prima vista*. Spoznal bo, da se moderni pesnik popolnoma prilega eni najstarejših duhovnih institucij tega sveta, instituciji poezije, ki je živa priča nenehnega poetičnega krščevanja, to je podeljevanja individualne duše, pesniku in bralcu. Šalamun se na globokih, brezčasovnih plasteh nikoli ne odreka prešernovski strukturi. Kajti če bi se ji, bi to pomenilo, da se odreka pesniškemu arhetipu. Le kako bi se mu, če mora biti pesnik? Saj vendar nenehno iniciira boj za zavest in upa tudi na našo radovednost in trud, ob pomoči katerega se bomo zavedeli svoje enkratnosti. Prešeren se je bojeval s slovensko manjvrednostjo, Šalamun se z njo ne bojuje nič manj. Videti je bilo, da so “garje in hraste” preteklost, vendar samozaničevanje še vedno leze iz vseh kotov, čeprav slovenski pesniki in pisatelji osvajajo svet. Trije literati so si glede na barvo svoje duše razdelili evidentno pozornost planeta: eden je izrazito prepoznan v Ameriki, drugi v Evropi in tretji v Aziji, čeprav nam bodo nesamozavestni interpreti še kar naprej vsiljevali prepričanje, da je kulturni “invent” za Slovenijo nedosegljiv. Tega ne trdijo samo za književnost, marveč tudi za druge veje umetnosti. Izdelovalci kanona ne morejo krotiti svojega resentimenta, zato ker se svetovne slave ne dogajajo po njihovem planskem gospodarjenju s talenti.

Posebno veselje bralcu ponuja petdeset strani dolga študija Miklavža Komelja, ki še dodatno dokaže, da je pesništvo izjemna sila.

Če rečemo s Šalamunom: “Pesnik je zagaman veljak na kapici. / Petsto sedmih sil. Na kapici.”

Milan Vincetič

Feri Lainšček: *Nedotakljivi*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Miti), 2007.

Na naslovnici najnovejšega romana, ki ga je pisatelj označil za “mit o Ciganih”, je troje pomenljivih simbolov: mož z gorečim klobukom, konji in mercedes. Prvi seveda predstavlja legendo (mit) o ciganskem kovaču, ki je skoval žebelje, s katerimi naj bi pribili Jezusa; četrti žebelj, ki mu je žareč ostal v rokah, pa je celotnemu ciganskemu rodu nakopal prekletstvo, da – podobno kot ta uročeni žebelj – “še zmeraj potuje z enega konca Zemlje na drugega”. Preostala simbola – razplamteli konji ter mercedes – se dotikata Resničnosti, kakor je naslovljen drugi, osrednji del romana, razdeljen na četvero življenjskih zgodb rodovine Mirga, ki jih je Lutvija Belmondo Aus Shangkai Gav z mešanico neskritega čudenja, humorja, trpkosti ter zvedavosti “sredi odprte ravnice /.../ ob živem ognju šepetal na uho Feriju Lainščku, belemu gospodu z našim imenom Čukara, kakor je bilo ime tudi divjemu, nikoli ukročenemu konju iz pradedovih transilvanskih step”.

V prvi zgodbi, ki nosi naslov *Stari oče Jorga Mirga*, smo priča krutemu vsakdanjiku starega očeta Jorge alias Vinetouja, ki potuje s svojo čergo “mimo hiš, ki jih niti krdelo konj ne bi premaknilo”, saj jim je bila pač usojena “pot, ki je bila v resnici dom”. Stari oče Jorga kot *pater familias* se seveda krepko zaveda svojega poslanstva in svoje vloge, zato nas ne preseneča, da z vso premetenostjo piše pismo Titu, ker da bo postal največji komunist, saj si je na pleča naprtil že štiri otroke. Njegovo prepričevanje in seveda zaklinjanje pade na jalova tla, zato se znajde, kot tudi njegov pisar, v zaporu, tam pa se nauči delati: izdelovati brusne kamne iz ukradenih nagrobnikov. Seveda mu njegova ciganska narava dopusti tudi, da si po zaporu deli otroke in ženo Rajko s Sulijem Barjaktarijem, s katerim skuje peklenski načrt, da se bosta maščevala nad Sladjano, ženo “državnega organa” Perice, s katerim je menda medtem zanosila. A njun načrt se zasučje v nepravo smer, ker pač vmes kot zakleto “poseže” videnje žarečega žebelja, ki ju seveda usodno zaznamuje.

Druga zgodba o Ujašu Mirgi alias Texu Willerju, Lutvijevev očetu, nas povede še dlje med ciganski živelj, ki se mora soočati tako s svojim nomadstvom kot s pobegom iz njega. A kako priti iz tega začaranega kroga? Z mercedesom, s katerim se postavljaško vrne oče Ujaš Mirga? S kontrabantom kramarije čez italijansko-jugoslovansko mejo? Ali morda tako, da se kot mali Lutvija – ker ga pač oče ni pustil v šole – priključiš Salkanovičem, ki da so “prdci, glumači, prodajalci sladkih besed in lažnega blišča” in ki “so se spoznali na vse, a na nič, kot je treba”, ter spoznavaš življenje skozi optiko družbenega zarobja in napotja? Vse to: pisatelj se smelo prepusti zgodbi, ki se kar sama narekuje, pa naj gre za deda Ibra, ki raztresa svoje krjaveljske štorije, ali za majhna junaštva ter postavljanje med tihotapsko družčino, ki se drzno zaklinja na optimizem ter maksimo Poldeta Šeruge, češ “živeti se spleča le, dokler človek fuka, vse ostalo je čakalnica”. Kar koli izmed tega, a nekaj je prav gotovo: v tej zgodbi postaneta sin in oče “enota” in njuna “krvna” naveza traja do očetove smrti, ki se izteče z iskanjem (Petrove) skale – to ima seveda simbolni pomen. Pa še nekaj: priprošnja, da bi Bog pri prekupčevanju stopil na Ujaševo stran, se ne izpolni, poti se razidejo, sin Lutvija pa v prizoru v cerkvi, v katerem pisatelj hote pušča bralca v nejasnosti, začinja svoj veliki skok v na novo ustanovljenem ciganskem zaselku Blatni breg, v katerega se čez čas nakaplja celotna rodovina, češ “Cigan si in to ostaneš do groba, zato se Cigani zmeraj vračamo v svojo jato, kakršna koli je že”.

In v tej jati se že v naslednjem poglavju Lutvija Mirga alias Belmondo – vsi osebni vzdevki so seveda zelo pomenljivi, saj kažejo na (stereotipni) razkol med realnim ter iluzijo – seveda ob svoji Amandi, ki mu kaj kmalu rodi Dona (to pomeni dar), povzdigne v samega ciganskega kralja. Njegovi nečednimi posli s prekupčevanjem orožja za kosovsko iredento cvetijo, kajti Jugoslavija je začela razpadati kot “razsušeno cigansko kolo”, njegova nenasitnost, pa tudi naivnost, pa ga na koncu drago staneta: ne le zato, ker mu pred hišo počí bomba, da se na kočke razleti njegov nočni lokal Shangai Gav, da mu pred očmi umreta tako oče kot ded Ibro, ne, njegovo hlastanje ter seveda zapor “zapeljeta” njegovega sina Dona, ki ga je bil poslal v šole, v vode mamil in dilerstva. Je bila res kriva ciganska *bakst*, ki “dovoli” prestopiti, kot vsem glavnim protagonistom, nevidno mejo? Morda, zato postaja njun skupni boj, da bi se iztrgal iz krempljev omame, vse bolj podoben sledenju žarečega žeblja, ki se v zadnjih dveh poglavjih oglašá kot vest.

So se torej uresničile sanje, da se je v ogledalu videl brez enega očesa? Tudi to. Lainšček skozi robove magičnosti, mističnosti in tudi (ciganskega) praznoverja (oglašanje žab pozimi, pojav dveh labodov, pripovedka o

mladeniču z orlovskim srcem ...) spretno in z veliko zasuki krmari to družinsko sago, ki v dobrega pol stoletja ne čergaši le od Velikega Panona do Blatnega brega, temveč si skuša izbojevati svoj košček svobodnega sonca tako v letih nacističnega pogroma kot v svinčenih časih komunističnega totalitarizma, v katerih da so se – tako Lainšček v *Književnih listih* (28. 11. 2007) – “ti nomadi počutili še najbolj svobodne”. Kot najbrž še danes žalujoči proletariat, a so se od le-tega razlikovali po tem, da so bolj (p)ostajali plen svojih iluzij in sanj kot delavske množice, ki so prisegale samo na sadove svojih žuljev. Za ciganske ženske, pa naj gre za Rajko, Phirao Pao ali konec koncev Amando, lahko rečemo, da so bile še najbliže “proletarski miselnosti”, saj so trdno stale ob ognjišču, to pa je seveda moškim dajalo krila, da so se drzno prepustili izzivom, ki jih je ponujala trenutna politična in gospodarska situacija. Da so kratko malo prelisičili čas, preskočili mejo družbene margine in se potrdili kot bolj ali manj uspešni (po)glavarji, predvsem znotraj svoje skupnosti.

Zato seveda omenjeni žareči žebelj, ki se pojavlja v romanu v ključnih, prelomnih situacijah (pri “posilstvu” Sladjane; v Ujaševi priprošnji v cerkvi; pri Lutvijevev “notranjem obračunu” v zaporu; med trzanjem in drgetanjem Donovega telesa, ki se bojuje z abstinenčno krizo), posega v dogajanje kot (odrešujoča) previdnost, ki je blizu božjemu, o katerem se sicer podvomi, a se ga nikoli – predvsem zaradi (pra)strahu – ne zanika. Prav zato je konec romana odprt: oče in sin se z osličkom kot njuni predniki napotita k prvobitnosti, v kateri “da pa mogoče le odločamo – odločamo s tem, da se že vnaprej bojimo, da smo pravzaprav celo življenje ene navadne riti”.

“Kakor koli ga bo že kdo bral, naklonjen ali nenaklonjen, ko ga bo odložil, bo poučen o pojmi, kot so ciganska svoboda, ciganska duša, ciganska usoda,” je spregovoril sam pisatelj o tem romanu v lanski oktobrski številki Bukle. Res je: pred bralca so torej položene karte, ki se kar same odpirajo v galerijo dinamičnih prigod in plastičnih likov, ki da globoko v sebi nosijo, tako kot Lutvija, “skrivnost, o kateri ne moreš izvedeti od ljudi, (ker) se je namreč ne da izreči z besedami, nihče je tako ne more izblebetati, prodati ali oznaniti, zato je tudi ni mogoče kupiti ali ukrasti”. Njena moč je namreč v tem, “da so ti podarjeni samo ljudje, ki jo poznajo”.

Seveda v romanu ta skrivnostnost ni razkrita, lahko pa slutimo, da je še najbolj podobna prekletstvu žarečega žeblja, ki pa da (!) ni bil “zanesljivo niti smrtni greh”; in prav na to ostrico, na večno skepso, je Lainšček postavil trdno in čisto romaneskno zgodbo o ciganskem svetu, ki za nas še vedno ostaja vznemirljivo in vabljivo *nedotakljivo*. In mi(s)tičen, ne pa idealističen; to temu romanu daje dodatno težo.

Gaja Pöschl

Vinko Möderndorfer: *Razhajanja*.

Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2007.

Vinko Möderndorfer je slovenski javnosti znan predvsem kot pisatelj, gledališki in filmski režiser, dramatik in esejist, čeprav je svojo literarno pot začel kot pesnik in je tej zvrsti ostal zvest do danes – pričujoča pesniška zbirka je že štirinajsta. Predanost pesniškemu izražanju veje pravzaprav iz vsega njegovega umetniškega ustvarjanja, ljubezen do literature kot estetskega ideala pa je njegovo najmočnejše orožje pri raziskovanju sveta – tistega v knjigah, na odru, za kamero, pa tudi, ali celo predvsem, tistega resničnega, v katerem živi.

Poleg pristne ljubezni do literarnega izražanja Möderndorferjevo ustvarjanje od samega začetka izrazito zaznamujeta erotika in erotičnost; zdi se – kakor je že ob njegovi predzadnji pesniški zbirki *Skala in srce* ugotovil Blaž Lukan –, da avtorjevo pisanje kar “samo od sebe” zaide k Erosu. Ta ga vodi, da brez sramu opisuje svoje spolne izkušnje in fantazije, hkrati pa skozi prizmo erotičnega nazora omili bolečino čustvenega sveta. Vsaka človekova erotična izkušnja, v kateri se jaz pred onim do podrobnosti razgali, je namreč nujno vedno tudi končna, končnost in minljivost pa prinašata s seboj bolečino osamljenosti, ki jo lahko premaga le brezpogojno zaupanje v novo, skorajšnjo erotičnost. Gre pravzaprav za sklenjeni krog medsebojnih človeških stikov, za nezavedno prepuščanje vedno novim željam, za večno hrepenenje po sočloveku, za iskanje svoje od nas davno ločene polovice in za prepričanje, da se bomo našli le, če se bomo drug drugemu popolnoma predali in prepustili. To so občutki in želje vseh, ki ljubijo ali želijo ljubiti, le da jih pesniki s svojim izbrušenim občutkom za besede, trenutek in ozračje predstavijo izostreno in estetsko ter jih tako ozavestijo tudi bralcem svojih verzov.

Prav zato nikakor ni naključje, da najnovejša pesniška zbirka Vinka Möderndorferja, ki je po avtorjevih besedah spontano nastajala med letoma 1999 in 2006, nosi naslov *Razhajanja*. Ne gre le za eno, usodno in dokončno prekinitev ljubezni, ampak za večkratno prekinjanje odnosov oziroma za

ponavljajoč se odmik človeka od sočloveka, pesnik pa se hkrati tako jezikovno kakor tematsko razhaja s svojo dotedanjo pesniško in osebnoizpovedno izkušnjo. Čeprav sta bili ostrina in brezkompromisnost Möderndorferjevega pesniškega izrazja do neke mere značilni tudi za vsaj nekatere pesmi iz njegove predzadnje zbirke (npr. za *Tako te pogrešam*) in lahko pri nekaterih jezikovnih postopkih opazimo kontinuiteto zanj značilnih pesniških postopkov, se zdi, da so *Razhajanja* njegovo najiskrenejše pesniško delo doslej. Če je bil v prejšnji zbirki razdvojen med skalo in srce, med ostrino in mehkobo ljubezenskega sveta, se je tokrat nekako vrnil k svojim ljubezenskim e-mailom iz dela *Temnomodro kot september*, le da je tam predvideni ljubezenski razhod tokrat dobil osrednje mesto.

Pri številnih izmed več kot sedemdesetih pesmi, ki jih je v *Razhajanjih* razdelil na štiri tematske sklepe (*Ljubezen se je spet razsula*, *Ženske*, *Ko zapreš ena vrata in odškrneš druga* in *Razjedati kot kisel dež*), nas avtor preseneti s formo, nekoliko nenavadno za pesnika prostega verza in svobodne oblike. Vrača se namreč k sonetu – netipičnemu, brez rime in ritma, a prav zato z značilno dvodelnostjo tako ostro izpovednemu, da se izbira te klasične oblike zdi skoraj nujna. Kakor da prav popolna sonetna oblika in njegova neizčrpna pripovedna moč avtorju omogočata spopadanje z bolečino v najtežjih trenutkih spoznanja, da je ljubezen končana, razhod pa neizbežen in nujen. Prav zato so Möderndorferjevi tokratni soneti tako lepi in hkrati tako kričeče otožni, prav vsak izmed njih pa s svojimi verzi sporoča, da je za vsakimi vrati, ki jih v ljubezni odpreš, za vsemi okni, knjigami, predali in krstami le eno spoznanje – to, “da je vsako slovo slabo slovo / in da je na drugi strani zid z napisom: prepozno”.

Kljub tematiki in občasnemu omahovanju, ko pesnik ne najde “moči za nadaljevanje”, pa te pesmi nikakor niso otožne in ne dajejo občutka, da avtor svoja razhajanja obžaluje ali da nostalgično hrepeni po minulih ljubeznih. Prav nasprotno – to se kaže tudi v oblikovni podobi pesmi, ki se zaradi odsotnosti ločil in velikih začetnic zdijo kakor trenutek, ujet v večnosti časa –, avtor se vsake nove ljubezni ali morda le ljubezenske fantazije (navsezadnje je lirski subjekt vedno le avtorjeva, četudi osebna, konstrukcija) veseli in njeno “školjko novo zaklenjenih skrivnosti” opazuje z radostnim pričakovanjem. Vedno znova se razveseli drobnih ljubezenskih pripetljajev – ti so lahko na trenutke že skoraj grobo spolni, pogosto sicer nekoliko bolj romantični, nikoli pa preveč patetični ali neokusni –, se z njimi poigrava, jih opisuje in uživa v tem, da bralca pretrese s svojo neposrednostjo. Hkrati se vseskozi zaveda njihove minljivosti in skorajšnje končnosti. In potem vnovičnega začetka, nadaljevanja nekje drugje, v drugi zgodbi, do drugega konca, do novega razhoda.

Möderndorfer se s pesmimi poklanja vsem svojim ljubicam, pri tem ne pozabi niti na gledališče, ki ga pozna “kot staro novo ljubico”; ljubi ga, “čeprav ga njegov vonj ne prevara več”, in je verjetno ena njegovih najdlje trajajočih zaljubljenosti. Ljubicom, pa ne gre samo za priležnice, čeprav so tudi te del njegovih fantazij, se skuša na svoj način tiho, nekaterim pa celo poimensko, nekako zahvaliti, jim nameniti še nekaj verzov in – čeprav le v pesmi – še nekoliko podaljšati trenutke pred neizbežnim razhodom, ne glede na to, da je ta pravzaprav prišel že zdavnaj. Vsaka njegova ljubezenska izkušnja je namreč po svoje edinstvena, najlepša ali najvznemirljivejša, in čeprav le enemu dekletu napiše “kje si? tebe najbolj pogrešam”, je ta vzklik pravzaprav namenjen vsem, s katerimi si je kdaj delil posteljo ali celo srce.

V zbirki poleg sonetov najdemo tudi nekaj pesmi v prostem verzu, vse brez klasične rime ali stopice. Nekatere izmed njih zaradi poante, izražene s prav zadnjo besedo, spominjajo celo na nekakšen žalosten aforizem, druge, daljše, pa s svojo pripovednostjo elegično obžalujejo izgubljeni spomin. Eno izmed zadnjih pesnik končuje takole: “nekoč bom našel besedo ki bo znala / narediti tvoje roke za peruti in tvoje prsi / za izvir nekoč bom našel pravo besedo / ki začenja svet od konca do začetka ... poiskati prave zloge za pravi trenutek / za besedo ki bo potem kot nekoč svet / z mano oplodila tvoj trebuh kot seme”. Prav iskrenost, prepričanost teh zadnjih Möderndorferjevih verzov osmišlja vse njegove prejšnje pesmi. Če pesnik verjame, da bo nekoč našel pravo ... besedo – to lahko razumemo kot metaforo za ljubezen, žensko, srečo ali kar koli drugega, s čimer bo uresničil svoj obstoj, je povsem razumljivo, zakaj jo tako brez obžalovanja vedno znova išče; pri tem hoče le živeti v ljubezni. V ljubezni trenutka, ki se, če ga zamudiš, nikoli ne vrne, ampak postane tvoj najhujši sovražnik. Zato je treba vedno iti le naprej, vračanja nimajo smisla: “da bi se ponovno vrnil / prepričan da so vračanja / lahko vedno nov začetek / pa ni bilo tako”.

Tveganje v ljubezni je verjetno enako pesnikovemu tveganju pri izročanju svojih verzov papirju in bralcem v upanju, da jih to ne bo spremenilo oziroma da ne bodo napačno razumljeni. V sodobnem svetu, polnem nasilja, hrupa in nerazumevanja, je tu in tam treba zavpiti v svet, da je ljubezen še vedno navzoča, le njena dolžina se je iz romantične večnosti spremenila v niz trenutkov, intenzivnih in krutih; morda pa je danes prav to edino še mogoče. Möderndorferjeva *Razhajanja* so prav takšen krik – pristen in pretresljiv, kot pravi Boris A. Novak, predvsem pa izredno pogumen in odkrit –, ki nas s svojo neposredno izreko opominja, da ljubezen še vedno živi. Pa čeprav v nenehnih razhajanjih.

Jelka Ciglencečki

**Andrej Predin: *Na zeleno vejo*.
Ljubljana: Modrijan, 2007.**

Prvenec Andreja Predina je roman o odraščanju. Junaka sicer ne čakajo kakšne posebne svetovljanske preizkušnje, saj svoje mladostniške probleme rešuje kar v rojstnem Mariboru. Prav opis Maribora pa je tudi ena izmed poglobitnih kvalitiet kratkega romana. Čeprav gre za mesto z dolgo literarno tradicijo (slovenskim bralcem je znano predvsem iz Jančarjevih del), ga tokrat ugledamo nekoliko drugače, skozi oči nove generacije. Leta 1976 rojeni avtor nam opisuje mesto svoje mladosti – čas, ko je bil Maribor simbol za socialno tragedijo, čas, ko je srednja generacija tuhtala, kako naj v novih razmerah zleze na “zeleno vejo”. Manj originalen, a sočno opisan, je svet mladostnikov in njihovih težav. Glavna zagata je seveda izguba nedolžnosti in skrb za to, da bi počeli čim več stvari, ki so jih starši prepovedali.

Roman *Na zeleno vejo* je napisan kot niz krajših impresij iz življenja mariborskega dijaka Luka (ta od punc sicer zahteva, da ga kličejo Luk). Sekvence nas nosijo nekaj mesecev naprej in nazaj v času (smo nekje med 14. in 15. letom Lukovega življenja), geografsko pa se predstavljamo le za nekaj mariborskih ulic, med naseljem S-23 in klubom MKC. Pripovedovalec se odlikuje po lakoničnem tonu in črnem humorju, slogovno pa se ne oddaljuje od knjižne slovenščine. Nasprotno so številni dialogi pisani v dokaj dosledni mariborščini in v njih isti Luka kopiči izraze, kot so “nea”, “pičica” in “hepan”, ki včasih kličejo po krajšem slovarčku na koncu teksta, hkrati pa s ponavljanjem verjetno dovolj napeljejo bralca k pravilnemu razumevanju. Prav dialogi so med šibkejšimi stranmi romana. Seveda ne zaradi mariborščine, pač pa zaradi avtorjevega prizadevanja, da bi dosledno obudil neumna najstniška leta. Rezultat so izjave kot recimo: “Jaz v ljudeh iščem notranjo lepoto. Takoj začutim, ko sem s sorodno dušo. Mislim, da si ti moja sorodna duša, Anita!” Sicer je do takšnih replik že pripovedovalec sam ironično distanciran, a žal ostaja dejstvo, da so neumne, prav tako pa ničesar ne

prispevajo k sicer precej duhovitemu tonu romana. Tako kot dialogi ostajajo brezbarvni in enoplastni Lukovi prijatelji. Punce so ali lepe in nedostopne ali pa prijazne in debele, prijatelj en sam, zato pa vedno pripravljen pomagati (vrednostni sistem, ki skozi oči najstnika morda niti ni tako nenavaden).

Zanimivejša je starejša generacija. Osrednji lik je seveda mama, ki se odloči, da bo pustila službo v banki in se preizkusila v svetu kapitalizma. Zgodba o uspehu se začne z nakupom solarija, ki pretendira na simbol turbokapitalizma: bleščeče bela škatla oddaja vijoličaste žarke, ki sekajo mariborsko nočno nebo, nakup pa pomeni takojšnji prodor na trgu – že istega dne je hodnik majhnega stanovanja poln ženskih čevljev, jedilnica je “zmeraj polna samohranilk, ljubimk poročenih moških in duševnih bolnic”, simboličen pa je tudi ljubkovalni vzdevek “krsta”. Mama je samohranilka, ki ne more pozabiti moževega odhoda, pred najstniškima sinovoma pa s težavo prikriva številne neuspešne zveze, vse dokler ne najde svojega princa, ki ga spoznamo z imenom Doktor Roman. “Kosmatega oprsja in s cigareto v ustih” se prepušča pogledom občudujoče mame, na steno obesil “diplomo” iz maserskega tečaja. Po mariborski bolnišnici hodi oblečen v zdravniško haljo ter tako vadi zdravniški nastop, ki mu pride prav v newageevski zdravstveno-kozmetični ordinaciji, ki jo odpreta skupaj z mamo. Po brezkompromisnem šarlatanstvu in goljufijah ter frajerski zunanosti od daleč spominja na like Ilfa in Petrova. Žal pa si pripovedovalec ne more kaj, da ga ne bi obravnaval s precej moralizma, s tem pa na začetku tako kričeči in obetajoči lik izgubi nekaj svojega leska. Tu je še babica, ki je na skrivaj zaljubljena v soseda, pa mamini samski teti, ki sta na nenehnem lovu za moškimi. Starejša, Ajda, poskrbi za šok v družini, ker pripelje na družinsko kosilo uličnega glasbenika, “Mačupičuja”, ki mirno spregleda pretresene obraze družinskih članov in vse prijazno pozdravlja z “dobeldan”.

Glavni junak pa (ob odraščajočem Luku) vendarle ostaja tranzicijski Maribor. Brezup in mrzlično iskanje novih možnosti, “zelenih vej”, utelešajo tako mama kot vijoličasti žarki solarija, ki jih ne opazijo ne letala ne davčna inšpekcija. Novi globalistični svet nakazujejo nigerijska marihuana, ki jo kadi mularija, pa turške rumene jakne, ki jih preprodaja mama, ter “Mačupičuji”, pred katerimi “kot rusalke” plešejo ostarele hipijke. Tu je tudi neuničljiva želja po majhnih življenjski radostih – Mariborski otok, na katerem se poleti kopa mularija, MKC, na katerem se zbirajo ponoči, mladostne mame pa najdemo v kuhinjah, v katerih tolažijo svoje potrebe po transcendenci s šloganjem iz kave (“Bo kaj dnara? Seksa?” “Vidim dnar!” svečano napolni prostor mamin glas ...”).

Blokovska naselja napadajo mravlje faraonke, dekleta utapljuje željo po luksuzu v poceni avstrijskih ponaredkih parfumov. Vsi pa teden že nekako preživijo, ker čakajo na petek: “Petek je v Mariboru praznik. Na tisoče marljivih rok spusti ropotajoče stroje in prime steklenico piva.”

Portret Maribora v devetdesetih metaforično zaokrožuje podoba sosedov iz bloka, ki priredijo tekmovanje v ruskem kegljanju. Mama, ki tekmuje skupaj z Doktorjem Romanom, ve, da mora zmagati, in vztraja, čeprav krogla ob vsakem drugem zamahu pade v prazen prostor, enkrat pa celo zadene sosedinega sinka. Njeno sizifovo delo je poplačano z remijem.

Slabši okus nam pusti razplet Lukovih problemov z odraščanjem. Po pričakovanju ga spremljamo do razdevičenja, ki se odvije v bolnišnici s pravljичno lepo astmatičarko. In ko že mislimo, da smo skupaj z njim srečno prebrodili najhujše krize identitete, mlada lepotica (le nekaj ur po srečnem dogodku v bolnišnični sobi) umre zaradi alergijske reakcije na zdravila. Vsi zabavni rabelaisovsko-karnevalski zapleti z opazovanjem golih sosed, otipavanjem prijateljic v bazenih, plesanjem v navijaški skupini, polni lepih punc, se iztečejo v povsem neskladen romantično-patetičen konec. Iz užitkov in zadreg polnega odkrivanja telesa naenkrat preskočimo v povsem drugačne sfere nesrečne duhovne ljubezni. Nekoliko izumetničeno bi lahko interpretirali, da Lukova zgodba o odraščanju simbolizira tudi mladostniške težave Maribora, ki se na novo rojeva z bolečo tranzicijo. Tako kot Maribor tudi njegovi prebivalci v romanu nikoli ne dosežejo zelene veje, naslov ostaja veseskozi skrajno ironičen. Nič čudnega torej, da se tudi Lukova iniciacija razplete tragično in s tem še bolj poudari tragično stanje mesta. Vseeno pa lahko podvomimo, da je bilo takšno dosledno primerjanje junaka in mesta tudi avtorjev namen.

Prav nasprotno se zdi, da je glavna odlika tega prvenca to, da gre za nepretenciozno in zabavno delo, ki mu bralec zaradi lahkotnega tona odpusti marsikatero napako. Andrej Predin s svojim smislom za humor ter prepričljivim slikanjem okolja vsekakor nakazuje, da lahko od njega pričakujemo še veliko. Tudi roman *Na zeleno vejo* je zagotovo že našel svoje bralce, saj se nam njegovih 170 strani, kljub občasnim zdrsom, odvrti nepričakovano hitro. Vsekakor pa je obvezno branje za vse, ki so bili mladi v istem času in na istem kraju kot avtor.

Vesna Jurca Tadel

Magellijeva vrnitev

8. januar 2008, Mala drama, SNG Drama Ljubljana – Harold Pinter: *Vrnitev domov*

Pinter je s svojo *Vrnitvijo domov* kritiko in občinstvo šokiral pred več kot štiridesetimi leti – v Londonu leta 1965 z izvedbo v Royal Court Theatre, za katerega je igro po naročilu tudi napisal, pri nas pa kmalu potem, v sezoni 1967/68, z uprizoritvijo v ljubljanski Mali drami. Pinterjev tekst je v tistem času mnenja razdvajal predvsem zaradi radikalne dekonstrukcije patriarhalne družine, poleg tega je postavil na glavo tradicionalno dožemanje razdelitve vlog med spoloma. Zgodba in vzdušje si s svojo skrivnostno nedorečenostjo in vznemirljivostjo z vso pravico prisluzhita pridevnik “tipično pinterjevska”: v na videz vsakdanji in nič kaj vznemirljivi situaciji se namreč počasi pokažejo razpoke, ki povzročijo, da se slika iz začetka polagoma drobi v koščke, ki jih mora vsak gledalec po svoje sestaviti nazaj – a slika je daleč od originala ...

Vrnitev domov tako prikazuje zatohlo vzdušje doma, ki ga sestavljajo starajoči se Max (Ivo Ban), nekdanji mesar, njegov brat Sam (Janez Hočevnar), šofer limuzine, in odrasla sinova, zvodnik Lenny (Jernej Šugman) in bodoči boksar Joey (Rok Vihar). V to sceno tipične londonske predmestne družine se po šestih letih vrne najstarejši sin Teddy (Uroš Fürst), ki mu je sicer uspel zavidljiv preboj: postal je doktor filozofije v Ameriki. S sabo pripelje ženo Ruth (Polona Juh), doma ju čakajo trije otroci in udobno življenje v kampusu, v katerem je profesor filozofije. Igra, v kateri se v enem večeru, eni noči in enem popoldnevu polagoma zbistrijo odnosi med vsemi (tudi že pokojnimi – mrtva mama je med vrsticami še kako prisotna) družinskimi člani, se izteče v presenetljiv konec: Ruth sprejme ponudbo moževe družine, da ostane pri njej kot ljubica/mati, k družinskemu proračunu pa bo ob pomoči zvodniškega svaka prispevala s prostitucijo.

Kritiki in teoretiki so interpretacijo likov, zlasti povsem – za običajno rezoniranje – kot z drugega planeta padle Ruth, naslanjali na številne modele, od psihoanalitičnega do čisto lingvističnega in sociološkega. Vsak pristop seveda ponuja zanimivo drugačno razumevanje, a dejansko se zdi, da ostaja enigma Ruthinega lika enaka nasmehu Mone Lise. To je bil menda v času nastanka tudi poglobitni očitek Pinterju: da se do svojih junakov na noben način ne opredeli in ostane moralno do konca čisto nepristranski, nedefiniran, enigmatičen. Opredeljevanje prepusti gledalcem in kritikom.

Pri uprizoritvi štirideset let pozneje, ko so se tradicionalne vloge članov družine že nekajkrat premešale, je eno poglobitnih vprašanj, ali ta milo rečeno nenavadni konec še vedno prinaša tak pretres, kot ga je tik pred seksualno revolucijo. In če, ali je torej izhodišče predstave enako? Zdi se, da je režiser Matjaž Zupančič zavzel "pinterjevsko stališče" – in iskanje določnejših odgovorov prepustil nam. Na zunaj je predstava taka, kot da bi se dejansko pisalo leto 1965, a hitro vidimo, da so odnosi med osebami prepoznavni in današnji. Oče, ki izgublja oblast v družini; sin, ki jo poskuša prevzeti; stric, ki je nikoli ni imel in ima značilno podrejeno, skoraj pasjo vlogo; najmlajši sin, psihično še preveč pripet na gnezdo. Srhljivo prazni in vsakdanji dialogi, iz katerih podtonov in seveda znamenitih Pinterjevih zamolkov je razbrati dosti več kot iz izrečenih besed. Očetovo bolj ali manj nemočno bentenje se zaman zaletava v trdni zid samozavestnega Lennyja – ki pa mu ob prvem nepričakovanem srečanju s skrivnostno svakinjo povsem zmanjka tal pod nogami. A ona je zares nekaj posebnega: do zadnjega trenutka zaprta, smehljajoča se enigma, v tej vlogi neprekosljiva mojstrica zatajevanja in preigravanja, privlačna in odbijajoča hkrati. To se seveda le še potencira v vznemirljivem finalu, v katerem si z zavidljivo poslovno hladnostjo izbojuje posebne pravice in pogoje v družini. In se vzpostavi kot prava gospodarica.

Zupančič dosledno ohranja Pinterjevo dvoumnost in igralce skrbno vodi po meji, ki jo določa popolna odsotnost čustev. In prav ta odsotnost čustev je tisto, kar je za gledalce najbolj vznemirljivo in provokativno. Vsaj tistim, ki so se s tem Pinterjevim tekstom srečali prvič, pomeni tako natančno, počasno in do skrajnosti "objektivizirano" postopno razkrivanje starih ter nadvse bizarno tkanje novih odnosov znotraj družine svojevrsten izziv, ko poskušajo razumeti, kaj, zakaj, kako in kdaj se je povsem običajna družinska scena postavila na glavo. Zdi se, kot da bi Zupančič pognal peklenški stroj, ki ga skriva Pinterjev tekst, in se umaknil v ozadje, tudi sam brez opredelitve, kaj, kako, kdaj in zakaj ga bo razneslo – ter prepustil vsakemu gledalcu, da se pozneje spopade s posledicami eksplozije.

Čeprav so se prav v zadnjih štiridesetih letih vloge spolov in članov v družini bistveno in radikalno spreminjale in se še spreminjajo, se zdi, da ostaja nelagodje, ki ga sproža Ruthina odločitev, enako intenzivno in nerazumljivo in da je neodvisno od trenutnega modela družine. Iz njega dejansko štrlijo arhetipske dvojne podobe ženske kot matere/cipe in moškega kot poglavarja/otroka, ki se v drami spretno sukajo okoli svoje osi. Predstava bo vsekakor ostala v spominu kot posebna črna luknja, z izjemnimi igralskimi dosežki prav vseh.

* * *

10. januar 2008, SNG Nova Gorica – Maksim Gorki: *Letoviščarji*

Po dolgem času (pravzaprav po odličnih *Treh sestrah* v režiji Jerneja Lorencija, ki jih imam še vedno v spominu kot eno najvznemirljivejših in hkrati zadovoljujočih uprizoritev Čehova in se k njim vedno znova vračam kot relevantni referenci) spet predstava, v kateri se je izkazal ves umetniški potencial novogoriškega gledališča. *Letoviščarji* na prvi pogled celo spominjajo na drame Čehova, a samo na prvega – pri branju so se mi sicer zdeli bolj kot precej neroden in neposrečen poskus imitacije: podobni so nekakšno “pretakanje” junakov, odsotnost kakega večjega dogodka, nenehno govoričenje o na videz nepomembnih stvareh; s tem, da so pri Gorkem moteči oziroma štrleči predvsem preveč deklarativni in ideološko/svetovnonazorsko izpovedni monologi, nepotrebne stranske osebe in stranski dogodki ter nepregledna množica prihodov in odhodov.

Režiser Paolo Magelli – po (pre)dolgem času spet v slovenskem gledališču – se je vsem tem slabostim izognil in že v besedilu naredil nekaj pomembnih intervencij: predvsem ga je zgostil, črtal vse odvečne like in deklarativne pasaže, težišče pa enakomerno razporedil na prav vse osebe (v besedilu je vseeno nekako v ospredju Olga Basova kot kritični, nemirni duh). In *Letoviščarje* duhovito postavil v naš čas, jih oblekel v sodobne kopalke, jih poslal veslat z gumijastim čolnom, jim dal poslušat radio, jih pošprical z gumijasto cevjo in jih zaposlil s tem, da so se morali nenehno lomiti in spotikati po prav nič nenapornem griču; ta je z jarkom v ospredju, ki je dajal občasno kritje, in spustom na breg reke v ozadju, v katero so vsake toliko časa vsi izginili (odlična scenografija Lorenza Banzija), omogočal imenitno duhovite mizanscenske rešitve. Vmes pa so ugotavljali in te svoje ugotovitve občasno tudi delili s tistim soletoviščarjem, ki je pač prišel mimo, da njihovo življenje pravzaprav nikakor ni takšno, kot naj bi bilo – in nasprotno, da je njihovo življenje točno

takšno, kot naj bi bilo. Gledalcu pa je prepuščeno, kateri imajo prav in kateri so v teh svojih spoznanjih bolj nebogljeni, smešni ali tako zelo naživeidoči preprosto zato, ker so tako zelo podobni nam samim. Tako prvi, ki kljub svojim ugotovitvam ne storijo nič, da bi svoje življenje zares spremenili (kot ugotavlja šopek nezadovoljnih žensk), kot drugi, katerih neskrupulozna malomeščanska samozadovoljnost vzbuja grozo.

In če se nenehno tekanje (ki se v drugem delu enkrat zaostri v obupano iskanje partnerjev) po gričku gor in dol sprva zdi nerodno in obremenjujoče, na koncu izzveni kot metafora za sodobno življenje, v katerem ob vsem brezglavem, brezupnem in nesmiselnem hitenju in beganju kdaj pa kdaj tudi kakemu nezaželenemu ušesu po naključju izdamo največje skrivnosti. Ali, kot je rekel Magelli v intervjuju v gledališkem listu: "Gorki postavlja enostavna vprašanja, ki nas vračajo v štiridimenzionalnost naših duš. Znova postavlja vprašanje, zakaj živimo kot muhe okrog posušenega dreka. O teh muhah je treba govoriti ..."

V tej inteligentni Magellijevi interpretaciji se tako ostro izrisujejo posamezni liki v natančni in impresivni interpretaciji prav vseh nastopajočih: nesrečni zakonski par Basovih (Primož Pirnat in Alida Bevk), njen smešno spotikajoči se nesojeni ljubimec Rjumin (Miha Nemec), njen drugi nesojeni ljubimec, pisatelj Šalimov (Radoš Bolčina), njegova potencialna ljubica, nesrečna sestra Basova Kalerija (Ana Facchini), nesrečni zakonski par Suslovih (Danijel Malalan, k. g., in Maja Poljanec) in ženin ljubimec Gorazd Jakomini (Zamislov), povprečno srečni (?) zakonski par Dudakovih (Milan Vodopivec in Marjuta Slamič) kot kontrast vsem drugim, pa intrigantna Marja Lvovna (Helena Peršuh) s hčerko Sonjo (Ajda Toman, k. g.), ki si ne upa uresničiti ljubezni do mlajšega Vlase (Blaž Valič), zato ta potem odide "v novo življenje" s smešnim starcem Dvopičjem (Ivo Barišič).

V teh nekaj urah, kolikor spremljamo poskus brezskrbnega počitnikovanja, se izkristalizira kar nekaj potencialnih erotičnih odnosov, katerih izpolnitev je prikazana v vsej potencialni banalnosti in grotesknosti. Pa vendar se krog sklene in življenje po dopustu bo predvidoma normalno steklo naprej, po starih tirih, brez večjih sprememb.

Nekateri režiserjevi prijemi se mogoče zazdijo že prevečkrat videni in nepotrebni (npr. uporaba mikrofonov v drugem delu, ponavljanje replik na koncu – trikrat bi bilo čisto zadosti ...), a celota vseeno vzdrži kot prodorna metafora za srhljiv in hkrati komičen prikaz človekovega spraševanja o smislu.

Vsekakor vredno ogleda.

* * *

19. januar 2008, SNG Drama Maribor – Ivan Cankar: *Lepa Vida*

Da Sebastijan Horvat režira zadnjo Cankarjevo dramo, bolj malokrat uprizarjano *Lepo Vido*, potem ko je prejšnjo sezono v ljubljanski Drami postavil svežo, radikalno in provokativno interpretacijo njegove prve, prav tako malo uprizarjane *Romantične duše*, je že samo po sebi zanimivo. In da se uvršča v dobrodošli novi val uprizarjanja del Cankarja, ki sem ga tudi sama zaradi nekaterih nadvse vznemirljivih novih branj pravzaprav na novo "odkrila". Doslej edina *Lepa Vida*, ki sem jo videla (mimogrede, v časopisih je bilo ob tej premieri mogoče večkrat prebrati napačen podatek, da je bila zadnjič uprizorjena pred štiridesetimi leti!?), je bila Korunova konstrukcija v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki je vključevala pasaje iz drugih Cankarjevih "cukrarniških" del, dramskih fragmentov *Hamlet iz cukrarne* in *Hrepenenje*, ter povesti *Nina*; znamenite Korunove režije v Celju leta 1980 pa se le medlo spomnim s televizijskega posnetka.

Medtem ko je pri *Romantičnih dušah* režiser očitno zlahka našel referenčne točke, na katere je pripel svojo dekonstrukcijo slovenskega (malo)meščanstva, je tu – vsaj kot piše v gledališkem listu – želel pokazati svet brez duše. In to je tudi storil, a žal le v tretjem dejanju. Pravzaprav se mu je tu zgodilo nasprotno kot pri *Romantičnih dušah*: tam je bilo v prvih dveh dejanjih, ki sta prinesli vrsto duhovitih in prodornih rešitev, razbrati jasno stališče, v tretjem dejanju pa ga je pleonastično zaostрил s fragmentizacijo in komentiranjem. Pri *Lepi Vidi* pa je režiserjevo izhodišče razvidno iz kontrapunktiranja banalnosti sodobnega potrošniško-zabavljanskega sveta in sveta hrepenenja ob Poljančevem umiranju v tretjem dejanju; to je samo po sebi čisto zabavno, na prvi pogled duhovito in seveda (žal) krvavo resnično, a brez prave kontekstualizacije, ki manjka od začetka predstave, pravzaprav postane enako pleonastično.

V enem izmed intervjujev Horvat pravi: "Glavna idejna predpostavka je ta, da danes nihče več ne hrepeni. Ljudje skrbijo samo za svoje telo. Mi pravimo nasprotno: hrepenenje, nenehno transcendentiranje stvarnosti je tista glavna duhovna lastnost, ki človeka loči od živali in rastlin. Mi ne rabimo nobene ideologije, nobene vere, boga, naroda. Osnovna teza je torej ta, da smo ljudje lahko duhovna bitja tudi brez transcendentalnega."

Horvat *Lepo Vido* umesti v prostor, ki spominja na ladjo, nenehna navzočnost treh modro osvetljenih jamborov, katerih jadra plapolajo v vetriču (odlična scenografija je delo Petre Veber), je stalen opomin na bistvo – hrepenenje po nečem drugačnem, ki je najlaže uresničljivo s potovanjem nekam drugam, v mit o Lepi Vidi. Cankarjevi "cukrarniki"

torej ležijo na nekakšni palubi/klancu, nagnjeni in privzdignjeni, vsi že od začetka prisotni, vsak s svojim obujanjem in razumevanjem mita o Lepi Vidi, vsak s svojim zalogajem hrepenenja. Glede na to, da danes pač manjka socialni kontekst iz Cankarjevega časa, so ti “cukrarniški liki” povsem brez tal pod nogami in bi jih bilo treba kako drugače osmisliti, zlasti pa zdiferencirati. Kdo so “cukrarniki” danes? S tem se Horvat ne ukvarja. In tako gledalci, ki niso ravno dan prej prebrali teksta, le težka razbirajo nianse med naivno optimističnim Dionizom (Nejc Ropret), z usodo sprijaznjenim umirajočim Poljancem, obupano negotovim Vidinim ženinom Mrvo (Matevž Biber), skozi večna popotovanja pred hrepenenjem bežečim Damjanom (Miloš Battelino), pač pa jim pomenijo nekakšen amorfen skupinski lik hrepenelcev (?).

In kakšna je v takem nedefiniranem svetu Vida? Horvat jo že takoj na začetku iz domišljije “cukrarnikov” prestavi naravnost na rampo: Natašo Matjašec, figuro, ki z gibi ponazarja predvsem čutno plat hrepenenja in ki jo potem odpelje “črn zamorc”, Dolinar, ki ga igra Jose. Pozneje to novodobno Vido spremljamo še na posnetkih, ki so projicirani na platno, npr. v zasebnem pogovoru z Josejem, medtem ko “cukrarniki” po njej hrepenijo in se pogovarjajo o njeni in svoji usodi, in kot nemo pričo dialoga med Mileno in Dolinarjem – to je pravzaprav precej učinkovito in hkrati preprosto in v tem primeru preveč poljubno ugledališčenje dogodkov v notranjosti duše.

Enako poljubne so nekatere podrobnosti, ki naj bi prinašale dodatne asociacije – npr. Josejeva dobesedna “črnost” ali dejstvo, da Dolinarjev prijatelj zdravnik, ki propagira hedonistično doktrino, nosi kolar in duhovniško verižico s križem. Tako smo že v drugem dejanju, ki je kontrast prvemu: zdravnik in Milena poskušata Dolinarja z argumenti zdrave pameti in veselja do življenja vrniti od poti Vidine “pogube” v pragmatični vsakdan – in to, tudi zaradi premočrtne in z energijo nabite interpretacije Mateje Pucko in Kristijana Ostanka, skoraj zares izzveni kot nekakšna odrešitev in premalo kot uklonitev ničevi in navidezni bleščavosti meščanskega življenja, pa čeprav je ta ilustrirana npr. s spuščanjem lestenca, ki poskrbi za učinkovito igro svetlobe ...

Drama se z Dionizovim prihodom naenkrat prevesi v tretje dejanje, uresničenje Poljančevega umiranja. Horvatova misel je tu jasna: sistematično in neprizanesljivo sesuje možnost kakršne koli transcendence. Recitacijo pesmi “fant je videl rožo čudotvorno” (po Cankarju jo pove študent) tu zapoje zdravnik, Dolinarjev prijatelj, potem ko simulira rutinski zdravniški pregled Poljanca. Poljančeve predsmrtno blodnje in poslavljanje njegovih prijateljev vsi cukrarniki, obdani s privlačnimi medicinskimi

sestrami/plesalkami, veselo odpojejo in odplešejo v rahlo groteskizirani maniri muzikala (to na trenutke spomni na podoben prizor agonije v Fossejevem *All That Jazz*, tudi z dramatičnim zvočnim učinkom utripanja srca). Tako Poljanec tudi umre in tak – grotesken – je tudi zaključni prizor, v katerem prideta Dioniz in Vida kot ženin in nevesta, a naletita na že mrtvega Poljanca, samo rajanje pa se šele polagoma, ob Poljančevem truplu, spremeni v žalovanje. S takim koncem postane Lepa Vida nena doma skoraj zavezujoča – vsaj malo se lahko zamislimo nad to banalnostjo, pa čeprav nam v resnici po to ni treba iti v gledališče – zadostuje, da prižgemo televizor, pa nam nenehno bije v oči. Zato je toliko bolj škoda, da prvi dejanji ne vzpostavita nobenega konteksta, ki bi radikalnost tretjega osmislil.

* * *

22. januar 2008, Mestno gledališče ljubljansko – Vladimir Nabokov/ Ira Ratej: *Lolita*

Priznati moram, da sem bila vnaprej kar nekam skeptična do te predstave; priznati moram tudi, da še nisem prebrala tega razvpitega romana; tudi film (prvi, Kubrickov) sem videla šele pred nekaj leti in me je presenetil, ker je toliko kompleksnejši od poenostavljenega “mita o Loliti”, ki je tako zelo hitro postal tako zelo splošno znan, da je celo ime naslovne junakinje dobilo pomen prezgodaj spolno zrele deklice. Zato sem verjetno pričakovala, da bo poskušala biti predstava na kakršen koli način didaktična – da se bo opredelila za enega ali drugega junaka: ali da bo poskušala narediti iz profesorja Humberta pedofilsko pošast in iz nje ubogo nedolžno žrtev; ali nasprotno, da bo on prikazan kot žrtev pretkanega zapeljevanja bodoče kokote (to je dejansko bilo izhodišče Kubrickove interpretacije). V današnjem času, ki je tako drugačen od časa nastanka romana in v katerem je pedofilija eden hudih problemov, ki jih sicer še vedno poskušajo prikrivati, a je v družbi načelno dovolj jasno obsojan, je pač vprašanje, kaj se z zgodbo, ki nekako objektivno prikazuje fatum glavnih junakov, sploh želi doseči. Večje ozaveščenje glede pedofilije? Moralno obsodbo? Provokacija? Poskus relativiziranja krivde? Vse to so načelni pomisleki, ki bi se jih ustvarjalci morali v izhodišču zavedati in jih razčistiti. Precej zadržana sem bila tudi, ker sem vedela, da bo morala dvanajstletno deklico odigrati vsaj dvakrat starejša Iva Kranjc – pa pri tem ne gre za banalno razliko v letih, ki pri dobrih igralcih nikoli ni ovira, ampak za razliko v stopnji ženstvenosti, o kateri Lolita pač še ne bi smela niti slutiti.

No, v nekaterih elementih se je predstavi uspelo izogniti interpretacijskim in moral(ističnim) zadregam, a nikakor ne v vseh. Problem se namreč vzpostavi z uvodnim prizorom: sluzasto ovohavanje rosnih punčk iz ust profesorja Humberta in njegovega alter ega, pisatelja Quiltyja, premočno obarva vse nadaljnje dejanje in nehanje glavnega junaka in ga jasno okarakterizira. Pozneje se sicer zdi, da to morda ni bilo čisto namenoma, saj je na trenutke videti, da so hoteli ustvarjalci vseeno prikazati usodo dveh enako tragičnih junakov, ali kot pravi sam Nabokov, “zgodbo obupanega perverzneža in nesrečnega otroka”. Vprašanje krivde je v predstavi irelevantno; osredotoča se na neizbežni razvoj dogodkov, v katere oba junaka, tako se zdi, skoraj proti svoji volji drsita. K temu pripomore zlasti odlična interpretacija Ive Kranjc, ki je bila kot Lolita nadvse prepričljiva tako v tistih prizorih, v katerih se kaže njena nezavedna, nedolžna koketnost, kot pozneje, ko se ta sčasoma prelevi v navidezno frivolnost in muhavost očimove ujetnice – nadvse pretresljiva podoba “nesrečnega otroka”, ki se ne zaveda posledic svojih dejanj. Boris Ostan je Humberta od začetka do konca peljal v očitni totalni zaslepljenosti in odvisnosti, ki mu zamegljuje presojo in relativizira vse preostalo: njegov edini smisel je posedovati Lolito in v ta namen gre dobesedno prek trupel – nadvse kruta podoba “obupanega perverzneža”, ki izgubi občutek za realnost. Počasen razvoj njunega odnosa, vse nianse, menjavanje razpoloženj in preskoki so prikazani z občutkom za detajle in zatajevane misli in pravzaprav poskusijo vzbuditi razumevaje za njuno ravnanje. Da predstava vseeno ni čisto brez stališča, pa je razvidno iz grozljivega prizora, v katerem Humbert ob pesmi Marilyn Monroe *My Heart Belongs to Daddy* Lolito našemi v seksualni objekt – vrhunec predstave, ki gledalcev ne more pustiti neprizadetih.

V tovrstnih detajlih gre priznanje nekaterim svežim, učinkovitim režijskim prijmom Andreje Kovač – zlasti določeni stiliziranosti celotne predstave. Vendar pa žal v celoti ni povsem poskrbela za preglednost zgodbe: na eni strani je premalo jasen Quiltyjev lik, na drugi so slabo speljani in tu in tam tudi povsem odveč prizori s stranskimi liki, ki se v drugem dejanju izgublajo v prometno-mizanscenskih nerodnostih. Vprašljiva je tudi interpretacija Lolitine mame (Mirjam Korbar), ki pritira upodobitev te tipične ameriške malomeščanske gospodinje do grotesknosti: res, da jo tako vidi Humbert, najbrž pa ni nujno, da tudi gledalci.

Vprašanja, ki jih zastavlja Lolita, so kočljiva: kamor se obrneš, zadeneš ob tak ali drugačen predsodek. In za uprizoritev takega besedla najbrž ni dovolj močen alibi to, da je dobrodošel vsak poskus, da bi to kompleksno problematiko osvetlili iz novega zornega kota.

Jaša Drnovšek

(Ne)napetosti

Petek, 21. decembra

Zgodba o prvi slovenski uprizoritvi drame *Katica iz Heilbronna ali preizkus z ognjem* je dolga. Pravzaprav nerazumljivo dolga. Kajti odkar je Lado Kralj enega najbolj znanih Kleistovih tekstov prevedel v slovenščino, je minilo že več kot šest let. In še več časa je minilo, odkar je Janez Pipan, ravnatelj ljubljanske Drame, ob predstavitvi sezone 2002/2003 napovedal, da bo režijo *Katice* prevzel sam. Ko je Kleistova drama potem tudi uradno prišla na repertoar gledališča, je tam za nekaj let obstala. Kmalu po omenjeni napovedi je Pipan namreč sklenil, da bo namesto *Katice* (skupaj z avtorjem dramatiziral ter) režiral Jančarjev roman *Katarina, pav in jezuit*. Čeprav je bila takšna Pipanova odločitev nekoliko nenavadna, je bila z vidika pristojnosti, ki jih ima kot ravnatelj, povsem upravičena. Pač pa je toliko manj razumljivo, zakaj mu tako rekoč vse do lani ni uspelo najti nikogar, ki bi prevzel "njegovo delo".

Ko Pipan maja 2002 ne bi (in to kar za dve sezoni vnaprej) napovedal *Katice* na odru Drame, "zamude" pri prvi slovenski uprizoritvi tega Kleistovega teksta najbrž ne bi opazil nihče. (Če smo na predstavo v slovenskem prevodu čakali skoraj dvesto let, je doba šestih pač zane-marljiva.) Tako pa se zdi, da je "zamuda" uprizoritve za nekaj let prikrajšala recepcijo slovenskega gledalca. Najmanj, kar je povzročila, so bila velika pričakovanja.

François-Michel Pesenti, ki mu je na koncu pripadla režija (pa tudi scenografija) *Katice*, je v gledališkem listu v zvezi z naslovnim likom zapisal, da bi morali ljudje svojim prepričanjem slediti "vse do nočne more – in tudi [...] sanj". Če njegove besede po ogledu predstave

iztrgamo iz konteksta, lahko – resda z nekaj kritiškega cinizma – rečemo, da se je s *Katico* prvemu, namreč “nočni mori”, brez dvoma približal, medtem ko za “sanje” očitno ni ostalo prostora.

Kar v Pesentijevi uprizoritvi *Katice* najbolj, včasih celo fizično, moti, je organiziranje in strukturiranje časa. Nekateri prizori so namreč glede na logiko dejanja tako razvlečeni, da izgubijo ves naboj – zato sčasoma popusti tudi gledalčeva pozornost: gledalec se začne dolgočasiti ter (v nekaterih primerih) celo razmišljati, ali naj “prvi slovenski uprizoritvi” prisostvuje še naprej ali naj odide iz dvorane. (Predstavo je po odmoru resnično zapustilo nemalo ljudi.) Omenimo le dva takšna primera: ob koncu tretjega prizora v drugem dejanju Grof Strahlski Flammbergu reče, naj pripelje konje, da bo čim prej zajahal. Toda v uprizoritvi se Flammberg vede, kot da ga ne bi slišal. Še več, prestopa se z ene noge na drugo, gleda v zrak in okoli sebe ter se nekoliko pritajeno muza. Grof Strahlski ga potem (tega ni v besedilu) še enkrat pozove, naj pripelje konje. Tokrat se Flammberg nekaj časa spet prestopa na mestu in se muza, potem pa se s skrajno počasnim korakom odvede z odra. Nato ga kar nekaj trenutkov ni, na koncu pa enako počasno spet pride na oder, držeč v rokah majhnega konja – igračo. Z Grofom Strahlskim takoj nato zapustita prizorišče – začne se četrti prizor.

Drugi primer takšne neutemeljene raztegnitve časa je (v tekstu kratki) sedmi prizor tretjega dejanja, v katerem Nočni čuvaj s kričanjem in trobljenjem opozori prebivalce Thurneškega gradu, da ta gori. V uprizoritvi pride Nočni čuvaj na oder brez kakršne koli naglice, prisloni ustnice na trobento, nekajkrat z dolgimi premori neuspešno zatrobi vanjo, nato pa začne skrajno počasi, skoraj deklamatorsko vpiti: “Go-ri! Go-ri! Go-ri!” Ob tem se mu pridruži še Drugi nočni čuvaj (tega v tekstu sploh ni), ki je s pozavno na poteg prav tako neuspešen kot Nočni čuvaj – in ki med poskusi, da bi zatrobil, prav tako dela dolge premore.

V nobenem izmed omenjenih primerov ni jasno, zakaj je Pesenti prizor, ki bi moral biti glede na logiko dejanja izveden mimogrede – glede na celotno dogajanje pa je povsem obrobnegega pomena –, tako razvlekel. Prav odsotnost ritma (kot principa rednosti) je tisto, zaradi česar gledalcu sčasoma popusti pozornost in zaradi česar najbrž tudi predstava v celoti traja več kot štiri ure.

Ob tem je Pesentijeva *Katica* problematična vsaj še na dveh ravneh: na ravni zvočnosti ter na ravni same igre. Kar zadeva prvo, imamo v omenjenih dobrih štirih urah na odru pogosto opravka z neutemeljenim kričanjem ter ropotanjem z rekviziti in po njih. Tako npr. Grof Strahlski največkrat kriči ne glede na to, komu ali čemu so namenjene njegove

bese: kriči, ko v prvem prizoru drugega dejanja govori svoj pesniško obarvani ljubezenski monolog o Katici; kriči, ko v trinajstem prizoru svojo mater prosi za Kunigundino roko; ne nazadnje kriči, ko v dvanajstem prizoru petega dejanja Katici naroča, kako naj se obleče za svatbo. Za druge like na odru je, tako se zdi, pridržano ropotanje. Večino predstave topotajo z nogami po tleh, udarjajo s pestmi po mizah, ki stojijo sredi odra, ali pa predstavljajo naokoli same mize, pri tem pa delajo skoraj neznošen trušč. Ko bi to – kričanje in ropotanje – imelo kakšen globlji smisel, ko bi prispevalo vsaj k atmosferi uprizoritve, bi bilo seveda upravičeno. Ker pa ga gledalec ne more povezati z “zgodbo” *Katice* in ker na ravni atmosfere ne ustvarja nikakršne napetosti, učinkuje prazno, skrajno histerično in moteče.

Kot rečeno, je Pesentijeva *Katica* problematična tudi na ravni igre. Kajti v drugem delu uprizoritve začne Pesenti vanjo uvajati nekakšen potujitveni efekt. Najočitneje je to na začetku petega dejanja, ko naj bi na “trgu pred cesarsko palačo” pred Cesarjem sedelo “mnogo [...] vitezov, velikašev in stražarjev”. Toda za to množico se skoraj v celoti zdi, da je izstopila iz svojih vlog. Potem ko se nekaj časa spogleduje in zdolgočaseno preseda na stoli, začne nenadoma – kot množica igralcev in ne likov – kramljati ter se celo pobalinsko igrati. Jure Henigman, ki sicer nastopa v vlogah Prvega premogarja, Keruba in Sodnika, ima na glavi krono, ki “izvorno pripada” liku Cesarja (igra ga Matija Rozman), a jo kmalu potem “za štos” posadi na glavo Alji Kapun, igralki, ki sicer nastopa v vlogah Kunigundine stare tete, Drugega premogarja in Sodnika; Alja Kapun pa kmalu zatem vstane ter sredi odra naredi “špago”. Tik pred koncem uprizoritve začne eden izmed igralcev potihem prepevati *The Power of Love*, znano popevko Jennifer Rush iz srede osemdesetih let, nato mu – kot ob kakšnem tabornem ognju – postopoma pritegnejo še drugi in pesem odpojejo do konca.

Argument za neutemeljenost takšne igre je: ko bi igralci iz svojih vlog izstopali redno ali vsaj dosledno, bi to v gledalčevem zaznavanju najbrž izzvalo negotovost, ki bi lahko povzročila celo svojevrstno estetsko izkustvo. Ker pa se to zgodi šele v drugem delu *Katice*, se takšno izstopanje – podobno kot Flammbergovo mencanje ali Čuvajevo trobljenje v drugem oz. tretjem dejanju – ne zdi nič drugega kot “zapravljanje” (igralčevega in gledalčevega) časa. (Iz istih vzrokov tudi didaskalije, ki jih na začetku četrtega dejanja bere Katja Levstik, ne delujejo potujitveno, temveč bolj kot zasilno dramaturško sredstvo, s katerim je Pesenti na odru prikazal prizorišče “med gorami”, “potoka s slapovi” in “mostu”.)

Gledano v celoti, omenjenih težav in nedoslednosti *Katice* ne odtehta niti odlična kostumografija Lea Kulaša niti dobra igra igralcev v glavnih

vlogah (predvsem Marka Mandića kot Grofa Strahlskega, Petre Govc kot Kunigunde in Veronike Drovc kot Katice). Še več, za gledalca, ki ne pozna Kleistovega teksta, je skrajno težko, če ne celo nemogoče, da bi *Katico* bodisi “izkusil” ali “razumel”.

Za prvo slovensko uprizoritev *Katice iz Heilbronna* bi bilo boljše, ko ne bi bila prepuščena temu, kar se v predstavi pogosto zdi kot odrsko eksperimentiranje brez jasnih premis. Prav zato Kleistova drama na slovenskih odrih tudi po obravnavani uprizoritvi ostaja – s Pesentijevimi besedami – “nerešen primer”.

Četrtek, 10. januarja

Ko sem zadnjič pisal o predstavi *Ne kot jaz*, s katero je performerska ekipa Via Negativa v režiji Bojana Jablanovca konec novembra gostovala v Gledališču Glej, sem med drugim pokazal, da je bil za učinek dogajanja na gledalce odgovoren predvsem red “prezence”, ki je med performansom nenadoma zamenjal red “reprezentacije” ter prevladal nad njim. Še več, prav s tem, da so fiktivne like iz fiktivnih zgodb na odru zamenjala “živa” telesa “živih” ljudi (namreč Borisa Kadina, Ive Burčul, Kristiana Al Droubija itn.) – ki so vsa svoja dejanja tudi izvajali “živo” (npr. dejanje, s katerim je Burčulova uničila vse, kar je bilo na odru mogoče uničiti, ali pa Kadinova in Al Droubijeva “igra z noži”) –, je predstava *Ne kot jaz* svoj učinkovalni potencial tako razvila, da je ne le pri kritiki, temveč tudi v širši javnosti (že po premieri, ki je bila avgusta v Zadru) naletela na presenetljivo velik odmev.

Če se v tem kontekstu ozremo na domačo gledališko produkcijo zadnjih treh let, najbrž ne moremo mimo opazke, da se z redom “prezence” in redom “reprezentacije” v svojih predstavah intenzivno ukvarja tudi Ivica Buljan – le da na povsem drugačen način: medtem ko je Jablanovec pustil, da je red “prezence” v predstavi *Ne kot jaz* prevladal nad redom “reprezentacije” (prav s tem, namreč z “igro z noži”, se je njegov performans tudi končal), se za Buljana, nasprotno, zdi, da gledalčevo zaznavanje vzdržuje v nenehni napetosti.

Da ne bo nespornost: omenjena opazka nikakor ne velja za vse predstave, ki jih je Buljan v zadnjih treh letih ustvaril na slovenskih odrih. Pač pa lahko med njegovimi uprizoritvami, od leta 2005 naprej, s precejšnjo gotovostjo potegnemo “razvojno” linijo od *Dram princeps* (PG Kranj, 2005) do predstave *Ena in druga* (SMG, 2006) in *Mladega mesa* (SMG, premieri 23. in 24. novembra 2007).

Spomnimo se, da je v *Dramah princes* napetost med redom “prezence” in redom “prezentacije” povzročala predvsem Marinka Poštrak, za katero do konca uprizoritve ni bilo jasno, v kateri “vlogi” nastopa: je na odru delovala kot Marinka Poštrak, vodja umetniškega oddelka in dramaturginja Prešernovega gledališča Kranj (na to je kazala s svojo golo navzočnostjo), ali je nastopala v vlogi neimenovane gostilniške natararice (k takšnemu spoznanju je napeljevalo to, da je na scenografiji, ki je prikazovala notranjost gostilne, večino časa preživela za točilnim pultom, za katerim je kuhala golaž in izza katerega je stregla svojim “gostom”)? Ker je imela Poštrakova poleg tega lase spete v pričesko, s katero je že na prvi pogled spominjala na Elfriede Jelinek, ker je bila naličena kot Jelinekova in ker je na odru strastno kadila, je najbrž marsikateri gledalec pomislil, da igra avtorico *Dram princes* – to pa se spet ni ujemalo z njenimi pogostimi nastopi za mikrofonom (med drugim je zapela popevko Ansambla bratov Avsenik *Slovenija, od kod lepote tvoje?*).

Podobna vprašanja je v uprizoritvi *Ena in druga* pri gledalcu vzbujal Lado Leskovar. Tudi ta se je – tako kot Poštrakova – na odru pojavil že v prvem prizoru, pri tem pa spet ni bilo jasno, ali gre za Lada Leskovarja, ki je znan kot pevec popevk (takšno domnevo je poleg njegove gole navzočnosti na odru podpiral podatek, da je bil pevec v gledališkem listu naveden “samo” kot “Lado Leskovar”), ali pa bi morali njegovo pojavo razumeti kot lik “terasnega” zabavnika iz sedemdesetih let (na to je kazala predvsem njegova snežno bela obleka s širokimi, svetlečimi se reverji). Ker so ob Leskovarju med uprizoritvijo peli tudi nekateri drugi igralci, sta obe njegovi “vlogi” z vsakim njihovim nastopom izgubili več svojega pomena in smisla, zato so se, če parafraziramo opis predstave, kot ga ponuja Mladinsko gledališče samo, vsiljevale naravnost “nemogoče interpretacije”.

Kot rečeno, je napetost v zaznavanju vidna tudi v *Mladem mesu* – toda s pomembno, celo bistveno razliko: če je namreč gledalčevo zaznavanje v *Dramah princes* ter predstavi *Ena in druga* iz enega reda v drugega preskakovalo predvsem glede na pojavo nekega posameznika (npr. ob Marinki Poštrak ali Ladu Leskovarju), se pojavi v *Mladem mesu* podoben preskok ob zaznavanju skoraj vseh nastopajočih, ki imajo v uprizoritvi govorno vlogo.

Toda ker v *Mladem mesu* ne nastopa nihče, ki bi bil na eni strani znan širši javnosti, na drugi pa bi v uprizoritvi prišel “od zunaj” (vsi laiki, ki jih je zasedel Buljan, so povsem anonimni otroci oziroma najstniki), se postavlja vprašanje, kako je to mogoče. Z drugimi besedami, kaj je tisto, kar v *Mladem mesu* povzroči, da je gledalčevo zaznavanje tako pogosto negotovo?

Če “odrsko verzijo” kratkega proznega besedila Hervéja Guiberta pogledamo nekoliko natančneje, bomo opazili nekaj nenavadnega. Tekst, ki ga igralci govorijo v uprizoritvi, namreč nikakor ni “navadna” dramati-zacija romana. Dialoga, ki v drami ali pa na odru navadno poteka med dvema likoma, skoraj ni. Toda prav tako bi bilo napak, ko bi v “odrski verziji” videli samo skrajšano različico dela, ki je v tem primeru pisano z vidika tretjeosebnega pripovedovalca.

Če “odrsko verzijo” *Mladega mesa* razčlenimo glede na razmerje med subjektom izjavljanja in tem, na kar se izrečeno nanaša, lahko znotraj posameznih replik razlikujemo predvsem med temi govornimi situacijami: 1) lik govori o sebi v tretji osebi; 2) lik govori o sebi tako, da pri tem uporablja tako prvo kot tudi tretjo osebo; in 3) lik govori o drugih likih v tretji osebi.

1) Situacija, v kateri neki lik o sebi govori v tretji osebi, je v Buljanovi uprizoritvi najpogostejši način izrekanja. Pojavi se že v prvem prizoru prvega dela, ko npr. Romelija, drogeristka v Bareulu, kraju, ki je del “zakotnega in neobljudenega podeželja”, pravi: “Romelija, drogeristka, ki je živela v stanovanju tik pod župnikovim, je izjavila, da je prepoznala rahle korake prikazni očeta Sandra [...]” Romelija takoj potem pove, da “Romelija v resnici *ni mogla biti* priča temu spopadu, saj tiste noči, tako kot nobene druge v zadnjih petindvajsetih letih, *ni prespala doma*.” Nato ji v stavek skoči Iris, njeno dekle, in pravi: “Iris, njena družabnica, [je, potem ko sta z Romelijo zaprli trgovino,] *sedla* na svoj moped in *se odpeljala domov* [...]” (Poudaril J. D.)

Izrekanje o sebi v tretji osebi na prvi pogled spominja na potujitveni efekt. Če se za hip spomnimo znanega Brechtovega spisa *Kratek opis nove tehnike igralske umetnosti, ki proizvaja potujitveni efekt*, je v njem med “pomagali”, ki jih lahko “uporabimo za potujitev izjav in dejanj oseb, ki jih je treba prikazati”, izrecno omenjena tudi “premaknitev v tretjo osebo”. Toda med Brechtovim potujitvenim efektom ter načinom izrekanja likov pri Buljanu vendarle obstaja bistvena razlika: medtem ko je pri Brechtu npr. igralka iz vloge Matere Korajže izstopila zato, da bi komentirala vedenje svojega lika (in gledalcu tako pomagala, da bi “izrazil družbeno kritiko”), gledalec pri Buljanu skoraj nikoli nima občutka, da bi Neda R. Bric in Janja Majzelj, ki igrata Romelijo in Iris, izstopili iz svojih vlog. Njegovo zaznavanje se ne osredotoča na eno ali drugo igralko, temveč skoraj izključno sledi njunima likoma.

2) Redkeje, toda enako opazno se v Buljanovi uprizoritvi zgodi, da neki lik znotraj iste replike nekaj časa o sebi govori v tretji osebi, nato pa nenadoma preskoči v prvo. Tako npr. Veronica peti prizor drugega dela

začne z besedami: “Po čudnem naključju je bila v Bareulu majhna italijanska skupnost. Giorgio in Veronica *sta* bila verjetno prva.” Toda že v naslednjem stavku tretjo osebo zamenja prva: “Nekega dne *sva* se odločila oditi na potovanje po tem delu Francije, [...] sklenila *sva*, da se tu *naseliva*.” (Poudaril J. D.)

Čeprav je takšen način izrekanja morda še bolj nenavaden od prvega, lik Veronice prav tako nikoli ne nakaže, da za njim stoji igralka Olga Grad. Nasprotno, za to se – tako kot tudi za Bričevo in Majzljevo – zdi, da ne glede na to, v kateri osebi govori o sebi, skoraj vedno ostaja v svoji vlogi.

3) Situacija, ko neki lik o drugih likih govori v tretji osebi, je v Buljanovi uprizoritvi pridržana predvsem za Očeta Sandra. Ta se na odru občasno pojavi kot nekakšen duh, ki bedi nad Bareulom, in komentira druge like. Toda niti tu gledalec skoraj nikoli ne dobi občutka, da bi “namesto” Očeta Sandra govoril Robert Prebil, ki igra omenjeni lik. Celó kot nekdo, ki je pravzaprav vseskozi nad dogajanjem v igri, je Prebil z vlogo Očeta Sandra trdno povezan.

Naj bo razmerje med subjektom izjavljanja in tem, na kar se izrečeno nanaša, še tako različno, naj bo način subjektovega izrekanja o samem sebi še tako nenavaden, to v gledalčevem zaznavanju *Mladega mesa* skoraj nikoli ne povzroči preskoka med redom “prezence” in redom “reprezentacije”. Pač pa postaja vse očitneje, da Buljan – prav ob pomoči omenjenih načinov izrekanja – negotovost v zaznavanju vzdržuje na ravni samega lika.

Če za primer vzamemo samo like, ki v uprizoritvi prikazujejo tako imenovano “tolpo štirih”, lahko opazimo, da se nekateri atributi, ki naj bi glede na izrečeno veljali za Mizarja, Indo, mesarjevo sestro, Lastnika točilnice ter Kitajca, z zunanjo podobo omenjenih likov ujemajo – drugi pa ne. Še več, ker nekateri liki z opisi samih sebe le ponavljajo to, kar je gledalec na odru že pred tem videl sam, delujejo njihove replike tавтоloško; nasprotno pa atributi, ki se glede na izrečeno ne ujemajo s pojavo “tolpe štirih”, v redu zaznavanja povzročijo negotovost.

V prvem prizoru prvega dela *Mladega mesa* Mizar tako o sebi pravi: “Mizar je s svojim ksihtom škilastega vohljača veljal za možgane skupine [...]” Toda ta Mizarjev podatek se nikakor ne ujema z odrsko resničnostjo. Kajti Mizar, ki ga vidimo na odru, nikakor ne “škili”, temveč ima povsem “normalen” pogled. Inda, mesarjeva sestra, poda takoj zatem takle opis same sebe: “Mesarjeva sestra je bila prava pošast: zguban buldoški obraz, nad katerim so na krastavi lobanji rasli na redko posejani sinji lasje, brezoblično

telo v vrečasti obleki, namesto nog pa dve rdeči in razpokani dimni cevi brez kakršnih koli oblin, nogi robota.” Da imamo na odru opravka z nekom, ki spominja na “pošast”, bi se lahko morda celo strinjali. Toda tako se zdi bolj zaradi močnega sikajočega tona, v katerem govori Inda, ne pa zaradi njene zunanje pojave: njen obraz namreč ni “zguban” (kaj šele “buldoški”), na njeni glavi ni videti nobenih “krast” in tudi njeni nogi nista “brez kakršnih koli oblin”. Kar zadeva Lastnika točilnice, ta o sebi v nasprotju z drugimi člani “tolpe štirih” izreče nekaj, kar se povsem sklada z njegovo zunanjo podobo: “Lastnik točilnice je [...] imel na levem licu rjav madež s srščimi, trdimi dlakami, ki [...] so bile videti kot merjaščeve ali pa kot dlake s čarovničine riti.” Lastnik točilnice ima na levem licu resnično “rjav madež” in resnično so na njem tudi “sršče, trde dlake”. Toda pri Kitajcu se negotovost v gledalčevem zaznavanju spet poveča. Kitajec namreč o sebi pravi: “Po-metač [...] [je bil] majhen in grd, s krivimi žabjimi stegni, kratkimi, grozovito kosmatimi nogami in velikanskimi porjavelimi stopali, ki jih je razkazoval v neizogibnih lesenih coklah [...]. [I]mel [...] je tudi ozke oči in tanko, na lobanjo prilepljeno palačinko las [...]. [...] Poleti je nosil široko razprte havajske srajce, zatlačene za pas kratkih hlač.” Če pogledamo Kitajca, je resnično “majhen” in celo “grd”, prav tako ima “kriva žabja stegna” ter “kratke noge”. Poleg tega Kitajec resnično nosi široko razprto “havajsko srajco”, ima “ozke oči” ter na glavi “palačinko las”. Ne nazadnje Kitajec resnično nosi tudi “kratke hlače”, za katerimi ima zatlačeno srajco. Toda na drugi strani bi glede na lik, ki ga vidimo na odru, le težka trdili, da ima Kitajec “grozovito kosmate noge”; tudi stopal nikakor nima “velikanskih” in “porjavelih”, temveč po dolžini in barvi nikakor ne izstopajo; in cokle, ki jih ima obute, niso lesene, temveč usnjene.

V primerih, ko se lik, ki ga gledalec vidi na odru, ne ujema s pojavo, ki jo sam opiše, postane zaznavanje tega lika negotovo. Gledalec nenadoma ne ve več, ali naj sledi temu, kar vidi s svojimi lastnimi očmi, ali temu, kar mu o sebi pravi lik. Oziroma še več, na to, čemur bo sledilo njegovo (gledalčevo) zaznavanje, sam niti nima vpliva. Bodisi da si najprej zapomni podatke, ki mu jih o sebi posreduje lik, nato pa – ko se ti ne ujemajo s tem, kar se mu prikazuje na odru – spet dà prednost temu, kar vidi na odru sam. Zgodi pa se tudi nasprotno: gledalec najprej zaznava samo lik, ki ga vidi na odru, nato pa ga začne zaznavati glede na to, kar mu ta pove o sebi. V vsakem primeru gledalčeva predstava o nekem liku vseskozi niha. Lik, ki se prikazuje na odru, ni nekaj trdnega, temveč ostaja odprt za nasprotujoče si, celo “nemogoče” interpretacije.

Kot rečeno, imamo v *Mladem mesu* opravka s preskoki v gledalčevem zaznavanju – in tako je bilo tudi že v *Dramah princes* ter predstavi *Ena in druga*. Toda preskoke v “odrski verziji” Guibertovega romana od preskokov v drugih omenjenih uprizoritvah loči to, da gledalčevo zaznavanje v *Mladem mesu* skoraj vseskozi ostaja na ravni lika. To pomeni, da gledalec tu nima “težav” z zaznavanjem razmerja med neko resnično osebo (npr. Damjano Černe) in fiktivnim likom, ki ga ta oseba igra (v tem primeru Indo, mesarjevo sestro), temveč s samim likom.

V tem kontekstu, ki je očitno drugačen od običajnega v gledališču, tj. tudi od konteksta *Dram princes* ter predstave *Ena in druga*, lahko red “prezence” označimo za to, za kar se neki lik prikazuje “na sebi”, red “reprezentacije” pa za tisto, kar o samem sebi izreče lik. V vseh treh primerih pa gre za nihanje med dvema zaznavnima redoma, za nihanje, ki v gledalčevem zaznavanju povzroča napetost. Kolikor je napetost v zaznavanju pogoj za estetskost neke gledališke predstave, ga *Mlado meso* brez dvoma izpolnjuje. Še več, če ob tem upoštevamo tudi prenos zaznavne dialektike med resnično osebo in fiktivnim likom na raven samega lika, lahko rečemo, da Buljanova uprizoritev ponuja estetsko izkustvo *par excellence*.