LITERATURA

Problemi, št. 118-119-120, okt-nov-dec 1972, letnik X

PRO
BLE
MI

PROBLEMI

LITERATURA

Problemi, št. 118—119—120, oktober—november—december 1972, letnik X

Glavni urednik Milan Pintar, odgovorni urednik Rastko Močnik, tajnik uredništva Andrej Medved, lektor N. Š. & U. V., likovni urednik Tomo Podgornik.

Uredniški odbor: Branko Bošnjak, Peter Božič, Niko Grafenauer, Spomenka Hribar, Tomaž Kralj, Lev Kreft, Matjaž Maček, Andrej Medved, Jure Mikuž, Rastko Močnik, Milan Pintar, Matjaž Potrč, Braco Rotar, Marko Slodnjak, Ivo Svetina, Marko Švabič, Ivo Urbančič, Ivo Volarič, Franci Zagoričnik, Ifigenija Zagoričnik, Aleksander Zorn in Slavoj Žižek.

To številko je uredil uredniški odbor v sestavi: Niko Grafenauer, Andrej Inkret, Tomaž Kralj, Andrej Medved in Ivo Svetina.

Uredništvo in uprava: Ljubljana, Soteska 10, tel. 20-487. Tajnik uredništva posluje vsak ponedeljek, sredo in petek od 12. do 14. ure, uprava pa v četrtek od 14.30 do 16.30. Tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 50 din, cena posamezne številke 5 din, dvojne 8 din, trojne 15 din. Izdajata predsedstvo RK ZMS in IO SŠ LVZ. Tiska tiskarna PTT v Ljubljani.

Revijo sofinancira KSS in je po sklepu RSPK št. 421-1/73 dne 30. 5. 1973 oproščena prometnega davka.

KAZALO

1 Niko Grafenauer: O pesniškem postopku
7 Niko Grafenauer: Štukature
10 Andrej Inkret: Kaj je poezija
24 Rudi Šeligo: Linearna shematika postopka
29 Dimitrij Rupel: Kako delam
36 Dimitrij Rupel: Snažni planeti
52 Dane Zajc: Igra besed in tišin II
55 Dane Zajc: Grk, grk
59 Tomaž Šalamun: O, jutro
66 Andrej Medved: Videnja, pesmi
71 Taras Kermauner: Onomatopoetične variacije
76 Veno Taufer: Pesmi
80 Kajetan Kovič: Pravila igre
81 Primož Žagar: Raziskave po lastni osebi
94 Edgar Allan Poe: Poetično načelo
100 Edgar Allan Poe: Filozofija kompozicije
108 Vladimir Majakovski: Kako delati verze
125 Manifesti in pesmi ruskih formalistov
143 Zvonko Maković: Texteme
150 Iztok Geister: Poezija Matjaža Hanžka
155 Franci Zagoričnik: Teksti o literaturi
165 **Vizualna poezija**
181 Taras Kermauner: Fragment o modernistični poeziji
199 Ivo Svetina: Anica, zašil ti bom pizdo, Anica
206 Milan Jesih: Milijardni spomin
212 Marko Švabič: Potemkinov megalopolis
223 Franci Zagoričnik: Deus ex machina
230 Matjaž Kocbek: Žalosten sem
239 Tomaž Kralj: Na poti k poeziji bele svetlobe
243 Tomaž Kralj: Pokrov neskončnosti, pokrov nespečnosti
248 Drago Jančar: O pisanju in tradiciji
253 Drago Jančar: V filisteji
263 Jožef Paganel: Kerubini, nadaljevanje
286 Pavel Lužan: Pesmi
289 Ifigenija Zagoričnik: Pesmi
296 Milan Kleč: Pesmi
300 Ferdinand Miklavc: Pesniško besedilo
303 Uroš Kalčič: Kratke vsebine
310 Ivan Mrak: Smer in protismer
317 Kazalo Problemi, Literatura & Razprave, letnik X, leto 1972
321 Niko Grafenauer: Za-govor

Niko Grafenauer

O PESNIŠKEM POSTOPKU

Ta esej* bo poskušal opisati modus operandi, delovno metodo ali tehniko, s kakršno je mogoče v slovenskem jeziku oblikovati takšen govor, ki vzbuja estetski učinek. Vsebina tega razpravljanja torej ne bo premislek o rezultatu, socialnem pomenu in odmevu tega govora, marveč o poteku in načinu njegovega oblikovanja. Če izhajam iz načelne predpostavke, da je proces, v katerem nastajajo estetski izdelki, produkcija, poiesis, oblikovanje, ne pa reprodukcija, mimesis ali od-likovanje že znanega, tedaj to pomeni, da je nemara bistven pogoj za inovativnost nekega estetskega proizvoda — najsi bo to slika, skulptura, koncert, proza ali pesem — ta, da je tudi tehnologija njegovega nastanka različna od že uveljavljenih tehnologij. Če to trditev apliciram na področje poezije — ta pa me v prvi vrsti zanima — je mogoče reči tudi takole: inovativnost neke pesmi, s tem pa seveda tudi njena estetska učinkovitost, je odvisna predvsem od avtorjevega odnosa do jezika, s tem pa seveda od načina njegove tekstualizacije. Če je ta odnos konvencionalen in se torej v ničemer ne razlikuje od že uveljavljenih in eksplíciranih razmerij do jezika, ki se kažejo v njegovi rabi, tedaj je seveda tudi možnost za kakršnokoli pesniško inovacijo več kot minimalna. Poglavitna značilnost slehernega produktivnega govora je prav gotovo ta, kakšno je njegovo razmerje do vseh drugih govorov, kako je torej situiran v jeziku, ki sestavlja celoto vseh možnih govorov. Produktivni govor, kakršen poezija, ki predstavlja na poseben način artikulirano verbalno strukturo, vsekakor mora biti, če naj opraviči svoje ime, je torej zmeraj takšen besedni proizvod, ki prebija oklep, v katerega jezik uklepa konvencija, vendar tako, da hkrati s tem vzbuja estetski, čutni učinek.

Kot je splošno znano je pesniški jezik drugačen od pogovornega ali vsakršnega drugega jezika, ki ga uporabljamo za medsebojno sporazumevanje, za prenašanje misli in sporočil.

Ta razloček očitno temelji v namenu enega ali drugega govora. Za strokovno razpravljanje, na primer, je pomembno predvsem to, da predstavi in opiše določeno odkritje, hipotezo, misel ali ugotovitev, kar pomeni, da je inovativnost takšnega pisanja v prvi vrsti tematske narave in šele v posledici tudi jezikovne, kolikor gre seveda pri tem za spremenjeni način mišljenja, ki terja inovativnost tudi na področju same idiomatike, če naj téma v rabi jezika ohrani svojo koherentnost; s tem se nedvomno močno razširja strokovna elokvenca in zagotavlja tudi izrazna eksaktnost takšnega mišljenja. Vendar pa je mogoče trditi, da je potreba po jezikovni inovaciji, kakršna se kaže v tovrstnem strokovnem govoru, s tem tudi že izčrpana.

Nasprotno pa je za pesništvo osnovno področje dela jezik, s čimer je seveda določena že tudi njegova tema. Ko to trdim, izhajam iz situacije, ki jo je opisal Hegel, ko je formo umetnosti in s tem seveda tudi poezijo detroniziral kot »najvišjo potrebo duha«, ker sta »misel in refleksija nadvladali lepo umetnost.« (Estetika) Forma umetnosti je po Heglu samo ena izmed pojavnih oblik, ki se lahko še naprej izpopolnjuje, ni pa več dominantna forma kot v prejšnjih časih.

To pa pomeni, da se je Heglu umetnost že začela razkrivati kot tisti fenomen, ki ne more zadovoljiti misli in refleksije, iz česar seveda

* Spis predstavlja uvodni del daljšega razmišljanja z istim naslovom.

sledi, da se tudi misel in refleksija v njej ne moreta izražati na zadovoljiv način. Takšno stališče pa se je moglo poroditi šele v trenutku, ko sta se misel in refleksija oddaljili od umetnosti in se je bilo mogoče iz racionalne distance spraševati o njej kot o eni izmed form človeškega dela. S Heglom je umetnost stopila pod lupo racionalnega spraševanja o njenem izvoru in pomenu, s čimer je seveda izgubila tudi svoj mitični status. Z diferenciacijo form, ki nikakor ni Heglova izmišljotina, marveč posledica procesov v realiteti, kakršni so njegovo misel sploh lahko prebudili, se je umetnost znašla v položaju, ko sta jo misel in refleksija nenehno racionalizirali, saj je postala predmet znanstvenega raziskovanja in se je na najrazličnejše načine, zlasti pa v obliki različnih literarnih manifestov in poetik, skušala tudi sama znanstveno, racionalno utemeljevati. Kakor hitro pa sta se misel in refleksija uveljavili kot samostojna, umetnost opredeljujoča forma, se je v umetnosti prikazala tista temeljna razpoka, ki se nam danes kaže kot razmerje med umetniško idejo in njeno čutno nazorno ali estetsko realizacijo. Nasprotno pa je še za srednjeveško metafiziko bistveno prav to, da te razlike v umetnosti ne more uzreti, ker pojmuje umetnost — kot tudi vse druge pojave — v kontekstu enotnega svetovnega reda, ki ga posamezni pojavi simulirajo in reproducirajo. Ali kot pravi Michel Foucault: »Svet se je zaprl nad samim seboj: zemlja je imitirala nebo, obraz se je ogledoval v zvezdah, a trave so v svojih steblih skrivale skrivnosti, ki so služile človeku.« (Riječi i stvari, str. 85.)

Podoba predkartezijanskega sveta je torej enotna in nediferencirana, saj sloni na zaprtem sistemu nenehne konvenience, analogije, emulacije, simpatije. Tudi komentiranje sveta in njegovih pojavov je potekalo znotraj te pred-očenosti. Ali z drugimi besedami povedano: vse tisto, kar nam je položeno »pred oči«, torej fenomeni, so bili **imitatio** enosti oziroma neke aprirorne urej-enosti. Dokler je bil svet kot Atlantida pričvrščen v misterij te enotnosti, dotlej v njem tudi niso mogle vzkliti razpoke. Kakor hitro pa je namesto misterija postal urejajoči princip sveta razum, katerega nosilec je subjekt, in se je resnica začela prikazovati kot **adaequatio** intelekta in stvari, je presahnil tudi misterij apriorne enosti, svet se je začel razlikovati in razpadati na pojave in njihovo resnico. To pa se je, kot vemo, zgodilo z nastopom kartezijanskega t. j. subjektivističnega racionalizma, ki ga je Hegel razvil v temeljni sistem sekularnega evropskega sveta.

Misel in refleksija sta prevzeli vlogo urejevalcev stvari, kar seveda pomeni, da je propadla mitična enotnost fenomena in resnice. Enost misli ali ideje se je konstituirala nasproti raznolikosti in diferenciranosti fenomenov, zato je poslej mogoče pojave sveta sistematizirati v pregleden red samo še s pomočjo ratia in sicer po znani verifikacijski formuli o skladnosti intelekta in stvari. Takšna verifikacija pa je možna, če sta misel in refleksija absolutni kriterij sveta in ju torej ni mogoče podvreči spraševanju in problematizaciji. S Heglom se je pravzaprav šele do kraja dovršil in socialno saturiral dvestoletni proces, ki se je začel s kartezijanizmom in dosegel svojo dokončno formulacijo v Nietzschejevem stavku: Bog je mrtev.

Dejstvo, da že Heglov vrstnik Friedrich Hölderlin govori o »pobeglih bogovih« in se sprašuje »čemu pesniki v tem revnem času?« (Kruh in vino), nam dokazuje, da se je zavest o spremenjeni podobi sveta in s tem v zvezi tudi o spremenjenem položaju poezije v njem promptno odrazila tudi v samem pesništvu. Po drugi strani pa je tudi res, da vsa poezija tega »Wertherja grštva«, kot so ga imenovali sodobniki, prav spričo racionalistične stigme časa in stiske, v kateri se je poezija znašla, izpričuje nezadržno nostalgijo po nekdanji mitični funkciji pesniške besede, v kateri so združene stvari in resnica in se v njej odraža nekdanja imitativna enotnost sveta. Odtod očitno izvira tudi zelo intenzivna potreba po orfični tematizaciji pesništva, ki jo tako pogosto srečujemo v posthegeljanskem obdobju evropske poezije. Ali z drugimi besedami povedano: pozornost poezije se je usmerila k upesnjevanju tega razkola samega kot temeljnega počela poezije sploh, ki ima svoj vrh in cilj tam, kjer sta racionalno in čutno združena v eno, se pravi v mitu, v popolni poeziji, absolutni kreaciji. Rilke na primer v 26. sonetu Orfeju govori o pesniškem početju kot o vztrajanju na neskončni sledi »izgubljenega boga«, čigar petje še zveni v pojavih, medtem ko je njega samega pregnalo s sveta človeško sovraštvo, ki seveda ni nič drugega kot postulat subjektivizma. A prav zato, ker je bog pregnan in izgubljen, se je mogoče pesnikom ravnati po njegovem nedosegljivem vzoru, lahko se uresničuje njihova težnja po absolutni sintezi Ideje in

realitete, Orfeja in človeka, nature in bitja. Poezija se torej poraja iz metafizičnega razkola med svetom in idealom z namenom, da bi ta razkol premagala. Tako pri Hölderlinu kot pri Rilkeju gre potemtakem za pesniški premislek o poeziji in s tem v zvezi za prikaz eksistencialne stiske, iz katere se ta poraja. Pesnik v njuni viziji nastopa kot kreator nekega enotnega sveta, ki pa seveda nikoli ne more doseči pravih orfičnih dimenzij, ker je pesnikova moč omejena. Podobno je svoj orfejski pesniški in nacionalni program zastavil tudi Prešeren, ki je njegovo realizacijo, kot vemo, pomaknil nekam v neznano prihodnost.

Vse to dokazuje, da se totalizirajoči orfejski koncept poezije vseskozi izraža na način, ki možnost njene eksistence neposredno povezuje z razkolom med tem, kakšna je dejansko moč in pomen pesniške besede in tem, kakšna je njena idealna mitična moč. To pa implicite pomeni, da se znotraj same poezije uveljavlja razlika med tem, kar je izrečeno, in tistim, kar je mišljeno, a z besedo očitno nedosegljivo in neizrazljivo. Ali natančneje povedano: gre za razliko med čutno nazorno, eidetično vsebino logosa in za logos kot vrhovni, idealni, abstraktni princip pesniškega govora, ki je sam po sebi neeksistenten, »izgubljen«.

Vzpostavljanje te razlike v poeziji nam zato na eni strani govori o tem, da poezija nastopa kot opozicionalni akt nasproti hegeljanskemu racionalizmu, saj bodisi iz nostalgije bodisi iz restitutivnih želja govori o svoji orfejski nalogi, na drugi strani pa prav dejstvo, da opisuje omenjeno razliko, dokazuje, kako je v to diferenciacijo že ujeta in tudi blokirana po njej, saj bi se drugače ne mogel pritihotapiti vanjo premislek o tem, kaj pravzaprav je, kakor je tudi ne bi moglo prizadeti vprašanje o njenem metafizičnem izvoru, ker se to vprašanje sploh ne bi moglo zastaviti. Očitna je torej potreba, da se poezija sama ontološko utemeljuje, vendar ji je to možno le tako, da se sklicuje na mit, na utelešeno besedo, ki naj njenemu negotovemu, vprašljivemu položaju v svetu zagotovi trdnost. Za vrhovni kriterij poezije se tako postavlja božja kreacija, ki edina pomeni identiteto sveta in besede. Pesniki so zato daljni potomci pregnanih bogov in poezija je prostor, kjer se dogaja sveto.

Vprašanje, ki se v sekularnem, racionalističnem svetu zastavlja ob tej predstavi o poeziji, pa je naslednje: če pesniška beseda ni meso, če torej ne more več pomeniti tistega misterija, v katerem so združeni vsi pojavi sveta tako, da ni mogoča nikakršna ideja ali abstraktna predstava o njih, ker so v tem svetem misteriju vse ideje in predstave identične s tistim, kar je, se pravi, da sta eidos in phainaimenon eno in isto — tedaj to po vsej priliki pomeni, da je ideja o takšni poeziji lahko samo ideja, opisana in izražena s pesniškimi sredstvi, torej na estetski način, ni pa s tem že tudi uresničena, ker bi sicer sploh ne bilo mogoče govoriti o njej, saj, brž ko je realizirana, ni več ideja. Če je torej Hegel postavil trditev, da umetnost ni več najvišja potreba duha, katerega prvinska zadolžitev je ta, da producira ideje, je s tem opozoril tudi na to, da so ideje, ki se pojavljajo v umetnosti, sicer izraz duha, vendar pa ga ne morejo več zadovoljevati v enaki meri kot filozofsko mišljenje.

Znotraj hegeljanske optike se potemtakem poeziji zastavlja problem, ki je zanjo temeljne narave in s katerim se mora sprijeti, če želi zadovoljevati tiste potrebe, zaradi katerih v modernem času sploh še lahko eksistira.

Ta temeljni problem je njena raz-ločenost in raz-ločljivost na idejno in estetsko sfero. Če poezija želi doseči tisto avtonomnost, ki jo Rilke na primer postulira v območju mita, s čimer se ta avtonomnost realno kaže kot neuresničljiva, saj mit nastopa kot arhetip oziroma subjektiviteta dane pesniške produkcije, tedaj se z vso silo zastavi vprašanje, kje je pravzaprav tisti prostor, kjer je opisana avtonomnost poezije sploh mogoča?

To vprašanje pa je mogoče razširiti in dopolniti še z dodatnim premislekom, ki se glasi: spričo dejstva, da poezija ni več najvišja potreba duha, lahko idejna formacija v njej predstavlja na eni strani zgolj refleks te potrebe, ki je ne more ustrezno zadovoljiti, na drugi strani pa je prav zaradi tega tudi ob svojo poetsko avtonomnost, saj ne samo, da je filozofsko nezadostna, marveč je v tej svoji eksplicitni nezadostnosti na razpolago najrazličnejšim kritičnim imputacijam, ki jo skušajo iztrgati iz območja njene estetske fakture in jo prevesti v racionalni govor, v ideo-logijo, za kar je seveda mogoče najti v njej sami dovolj razvidnih oporišč in opravičil. Racionalizacija poezije tako poteka v obliki njene redukcije na idejo, zaradi česar je seveda njena estetska, čutno nazorna ravnina vselej v podrejenem

položaju; nastopa zgolj kot sredstvo, izraz, posoda, forma, v kateri je izražena ideja, ki pa, če sledimo Heglovim ugotovitvam, prav zaradi načina, kako je izražena, torej zaradi svoje estetske forme, ne more doseči zadostne filozofske čistosti in konciznosti.

Glede na povedano, se nam od sebe ponuja naslednji sklep: če temeljna preokupacija poezije ni produkcija idej, ker jo v tem visoko presega filozofija, ki to opravlja na ustreznejši in racionalno doslednejši način, tedaj to pomeni, da tisto, kar je bistveno za poezijo, torej njen specifikum, spričo katerega je to, kar je, ne more biti njena ideja, marveč njena estetika. Samo kot čista estetska produkcija se poezija lahko zares kaže kot avtonomen in neponovljiv kreativni akt. Če namreč izhajamo iz dejstva, da je αισθησις (aisthesis) čut, čustvo, občutek, čutilo, zaznavanje, spoznava, na-zor, tedaj to pomeni, da je za poezijo kot estetsko produkcijo temeljno to, da proizvaja čutno zaznavne fenomene. Bistvena zanjo torej ni produkcija idej, misli, pojmov, vzorov, abstrakcij, marveč čutnih senzacij, podob, predstav, oblik ipd. Res je, da so v grškem pojmu ειδος (eidos) vključeni vsi opisani pomeni, res pa je tudi to, da se je šele s hegeljansko radikalizacijo racionalizma tako razvidno in dokončno uveljavila pravkar prikazana dvojnost v njem, kakršne grški svet, kot nam dokazuje predvsem predsokratska filozofija, ne pozna. Prav ta razločitev z vsemi implikacijami, ki jo spremljajo, je razlog, da je tudi v poeziji zazijala razpoka, spričo katere se je lahko sploh zastavilo vprašanje o njenem temelju, namenu in pomenu. Radikalno vprašanje o poeziji pa seveda terja radikalen odgovor. Tu je očitno tudi treba iskati vzroke, ki poezijo v smislu Heglove diferenciacije vodijo proč od njene filozofske usmerjenosti tja, kjer je lahko edino avtonomna, namreč v območje estetike, ki ne nastopa več zgolj kot čutno nazorna upodobitev določenih idej, marveč kot samozadosten estetski fenomen, katerega smisel, pomen in veljavnost je zgolj ta, da učinkuje sam na sebi.

Poezija kot čista estetska produkcija, kot tisti avtonomni, kreativni akt, ki ga je Rilke postuliral v orfejskem mitu, je zato mogoča, če se odpove filozofskim aspiracijam in se konstituira kot produkcija čutno nazornih, estetskih inovacij v jeziku. To pa pomeni, da takšna poezija ne more biti niti abstraktni svetovni na-zor niti restitucija orfičnega ali kakšnega drugega mita niti hiliastičen projekt, marveč docela svobodna, sama po sebi nobeni ideo-logiji služeča jezikovna iznajdba. Lingvistična profesionalizacija poezije zato je in mora voditi v esteticizem, v čutno igro.

Proces čedalje večje estetizacije in dezideologizacije poezije zelo zgovorno zaznamujejo izrazito ideološki pojmi, kot so larpurlartizem, poésie pure, hermetizem, formalizem, absolutna poezija ipd., s katerimi skušamo označiti določeno težnjo v evropski poeziji, ki se pojavi ob koncu romantike in zlasti po Mallarméju in preko njega postane precedentna pesniška preokupacija, kakršna dandanes dobiva izredno radikalne in diferencirane oblike zlasti v takoimenovani vizualni, konkretistični, letristični ali konceptualni poeziji.

V slovenskem pesništvu o tovrstni svobodni produkciji estetskih inovacij ni vidnejših sledov vse do Srečka Kosovela, ki je prvi izraziteje krenil v to smer, čeprav se je celo njemu samemu takšna poezija, ki nam je danes dostopna v zbirki Integrali, očitno zdela preveč radikalna v tej svoji svobodi in zato nesprejemljiva za čas, v katerem je nastala, zaradi česar je tudi ni objavljal. Podobni zadržki so očitno obvladovali tudi urednike njegove zapuščine, saj je bila zanje ta poezija takorekoč neeksistentna in je niso sprejeli niti v posthumne zbirke njegovih pesmi niti v zbrano delo. Te ugotovitve seveda ne gre razumeti kot očitek, marveč predvsem kot ilustracijo določenega realnega stanja, v katerem je slovenska poezija socialno edino lahko nastopala in se uveljavljala. To stanje pa je bilo vse od Prešerna kot začetnika slovenske pesniške umetnosti pa malone do današnjih dni takšno, da spričo zgodovinsko potrebne nacionalne ideološke konsolidacije slovenstva očitno ni dopuščalo možnosti, da bi poezija lahko bila samo poezija in torej ne bi služila tudi eksplicitno različnim socialnim projektom.

Zato je mogoča trditev, ki je na tem mestu ne moremo posebej preveriti, a jo potrjuje cela vrsta literarnozgodovinskih raziskav, ki se ukvarjajo z idejnimi strukturami v slovenski literaturi, da se namreč ideološka matrica slovenske literature reproducira v različnih variantah in različnih pomenskih razsežnostih; tisto, po čemer se posamični literarni pojavi med seboj bistveno razlikujejo, zato ni toliko njihovo idejno sporočilo, marveč predvsem

njihova čutno nazorna formulacija tega sporočila oziroma inovativnost njegove jezikovne fakture, saj gre v njej za različno izrabljanje semantičnih možnosti v jeziku, za produkcijo individualnega govora, ki hkrati seveda že tudi sooblikuje in razvija sam jezik kot celoto vseh govorov. Takoimenovana idejna zanimivost naše literature zato ni toliko rezultat njene inovativnosti na idejnem področju, marveč neprimerno bolj na estetskem, jezikovno oblikovnem, semantičnem nivoju, kjer so razlike med posameznimi literarnimi pojavi prav gotovo večje in pomembnejše.

Značilno za raziskovanje slovenske literature pa je, da sicer izhaja iz razlike med idejno in estetsko komponento v njej, vendar je ta razlika zanj bolj ali manj irelevantna, kar je razumljivo, saj je literatura še do nedavnega dejansko opravljala orfejsko, integrativno poslanstvo med Slovenci; nastopala je kot najvišja potreba slovenskega duha, ta status pa ji je zagotavljalo predvsem to, da nismo imeli razvite niti svoje filozofije niti svoje znanosti, zaradi česar je bilo naše duhovno uveljavljanje nediferencirano in osredotočeno edino na literaturo, ki je s tem eo ipso nadomeščala vse tisto, česar ni bilo. Prav v tem primanjkljaju slovenske duhovne produkcije je očitno tudi razlog, zakaj se je naša literatura morala konstituirati in ohranjati kot nacionalni mit, saj nam je bila legitimacija za naš duhovni obstoj.

Šele v obdobju, ko se duhovna produkcija na Slovenskem čedalje bolj diferencira, profesionalizira in razpira v pahljačo bolj ali manj strogo določenih proizvodnih disciplin, seveda izgublja tudi literatura svoj privilegirani mitični položaj v življenju nacije. To pa implicite pomeni, da se iz mitično utemeljene, blokirane družbe zlagoma spreminjamo v funkcionalistično, pragmatično socialno strukturo. Samo v taki družbi si je sploh mogoče zastaviti vprašanje o Slovencih na takšen radikalen način, kakor si ga je v spisih Slovenofilija slovenskih književnikov in Poskus drugačne ljubezni do Slovencev zastavil Marijan Kramberger.

Po drugi strani pa ima vse to daljnosežne posledice tako za literaturo samo kakor tudi za njeno raziskovanje. Zunaj svoje mitične vloge se nam literatura začenja prikazovati v povsem drugačni luči kot doslej. Vera v njeno integrativno orfično moč je presahnila, kar pomeni, da se je znebila peze tiste odgovornosti, ki je pritiskala nanjo, dokler se je pojavljala v vlogi reprezentativnega nacionalnega artefakta. Kakor hitro pa je popustila v njej ideološka napetost in krčevitost, s kakršno jo je prežemala služba bodisi nacionalni, strankarski, religiozni ali kakršnikoli drugi ideologiji, je postala šele zares svobodna, neodgovorna, »hermetična«, avtonomna. Pesništvu je v svetu diferencirane duhovne produkcije »pripadel« torej tisti sektor, kjer se edino lahko uveljavlja kot proizvodnja estetskih senzacij. Ta proizvodnja pa seveda ni nekaj samosvojega in samozadostnega, marveč je utemeljena v jeziku, ki ga »predeluje« v takšne ali drugačne inovativne estetske izdelke. Interes pesništva, ki ne nastopa v službi splošnoveljavnih idej, katerim naj bi prilagajalo svojo produkcijo, je zato v prvi vrsti obrnjeno k jeziku, nastopa torej kot specifična lingvistična disciplina, ki preučuje izrazne, se pravi figuralne sintaktične, semantične idr. možnosti v jeziku, na osnovi katerih nastajajo inovativne besedne tvorbe z izključno estetsko funkcijo.

To dogajanje, ki je pri nas opazno zlasti v poeziji in njegov začetek, kot smo že omenili, datira pri Kosovelu, se zaradi posebnih socialno zgodovinskih pogojev, v katerih se je pojavilo, ni moglo realizirati vse dotlej, dokler se ni slovenska kultura toliko diferencirala in laicizirala, da se je moglo do kraja izoblikovati vprašanje o tem, kaj pesništvo pravzaprav je in v čem se utemeljuje. Brž ko pa je bilo zmožno opraviti to avtorefleksijo, se je odprl pred njim povsem drug horizont, kot ga je poznalo doslej: ne ideološka izpoved, marveč izključno estetska, neizpovedana, nekonfesionalna jezikovna kalkulacija in semantična geometrija. Ta »trenutek« slovenske poezije simbolično označuje luksuzna izdaja Kosovelovih Integralov 1967, realno pa sega še nekaj let nazaj.

Glede na povedano se seveda z vso zvedavostjo zastavlja vprašanje o tem, kako teče omenjeni proizvodni proces, ki ga ne vodi nobena predestetska ideja, kakšna je torej tehnologija, s katero je mogoče doseči inovativno estetsko artikulacijo jezika, ki tvori določeno pesem. Seveda na to vprašanje ni mogoče odgovoriti globalno, marveč se da opisovati ta proces kot postopek sui generis. Specifičnost postopka je namreč v implicitni zvezi z njegovim rezultatom.

Pobuda za tak opis pa izvira predvsem iz spoznanja, da je mogoče genezo lastnega pesniškega teksta ra-

cionalno pregledati in eksplicirati, da torej ne gre za nič tako zamotanega, skrivnostnega in sramežljivo zastrtega, kar bi ne bilo dostopno na enak način, kot je dostopen izdelek, ki se v tem procesu porodi. Gre torej za prikaz in osvetlitev tistega ozadja, na katerega je prilepljen sleherni pesniški tekst, dokler se ne potrgajo niti, ki ga vežejo nanj in ne zaživi samostojnega življenja v reviji ali knjigi. Modelov in metod za takšen opis je precej. Od Poevih spisov The Philosophy of Composition in The Poetic Principle, ki predstavljata neposredno tematično analizo pesniškega početja, preko manj direktnih in zato nič manj povednih Baudelairovih člankov v Curiosites esthetiques in L'Art romantique, Mallarméjevih Divagations in pisem, Rilkejevih člankov in pisem, posebno An einen jungen Dichter, Bennovih člankov in pisem, Eliotovih esejev, Poundovih teoretičnih spisov, do izredno konkretnega prikaza pesniškega procesa, ki ga predstavljajo Enzensbergerjev esej Die Entstehung eines Gedichtes, Majakovskega tekst Kako delati verze ali Höllererjev spis Wie entsteht ein Gedicht ipd.

Najbrž je tovrstni premislek, ki naj eksplicira tehnično plat pisanja literature, temeljnega pomena za njeno racionalno obravnavo in s tem seveda tudi za njej primerno razlago, k čemur želi prispevati tudi ta številka Problemov.

Niko Grafenauer

ŠTUKATURE

I

V jeziku hiša, v času sloji stanja,
v koščenem mrazu mehka rokavica,
v očesu zrenje, v olju mirovanja
biserovina, zrak napet od klica.

V spomin, v orehovino utrt sijaj,
minevanje neznanega v kristalu,
v domačem vonju pokopan smehljaj,
solze odsotnosti, smrt v ogledalu.

Tinktura hladnih zvezd, zeleni volk,
v prosojno fiziko zavrtan vid,
kot lesne letnice zgoščeni molk.

Pečatna rezba, v pomnjenju odtis,
v pavjo pahljačo razprostrti svit
na robu, kdo je mrtev, v zrak ulit?

II

V pečatni vosek ulita luč poletja,
zaprte veke, krog in krog obzorje.
Kar je na dlani, v gozdu brez zavetja,
lupus in fabula, preproste forme.

Na platnu uvezen spomin, v njem cvet,
a na morju jadro. V pozabi ptice
zazidane, na nebu lahko sled
nikoli razprostrte perutnice.

Kosti v mehkobo spanja potopljene,
odsotnost v jantarju, a črte v času
za trajnost kratke note položene.

Med listjem mir, prežvekovanje vetra,
razlita budnost, bela vlakna v glasu,
v negibnem informelu gneča cvetja.

III

Na stropu veter, v roki polne žile,
a med priprtimi očmi idile,
ki blizu mrtvih živo zelene.
Izprani ogenj, bela lisa dne,

na nebu diamant, ostroga ptice,
drevo iz senčne listnate meglice,
iz morja oven, težka griva pen,
steklopihalec zraka, rog siren.

V daljavi mreža virtualnih slik,
sluh zlati rez v molčečo snov,
latinica kovinastih glasov.

A molk? Kje traja čist sibilični dotik,
spomin (v njem roža) na domačo prst?
Osmosa večnosti, dih tenek trs.

IV

Šotor poldneva, črtala luči,
v koordinatnem polju mehek sneg,
v zrak vdeta dolga nit ptičje sledi,
na nebu beli jutrovski nasmeh.

V felaciji stvari nabrekli čuti,
senca na čelu, lesk v listju besed.
V mirni samoti, z mislimi podpluti
od disonanc razpenjeni septet.

V ušesu alkemija, v mrazu sol,
zrcalno čista metrična oblika,
v razum odlita neobstojna snov.

V vitraži časa miren zrel večer,
prerezan vrat nikogaršnjega krika
v tišini tehta svojo prazno smer.

V

Do kraja vtisnjen v svet: gravura
čutnosti, v molk zbran pomen
in misli zraščene kot štukatura.
Čas je iz žilavih substanc zvarjen.

Na mrežnici fasetnega očesa
ugasel simulakrum sanj.
V zavetju uma celična zavesa
in okno v mirno neprosojno stran.

Popivnan v ogledalu modrih dni,
v prst položenih zvezd, seme noči.
Iz bleskov stekla v zraku zlit kristal,

ki v njem odsotnost hrani svoj sijaj.
Zvok je začrtan vrat, v uho pripet
njegov infinitezimalni cvet.

VI

Svileni blesk. Svetloba vtrta v gube.
Lahki labodji vrat poslednje volje
uvit v kristalno čistost zaobljube
in iz očesa v čas razlito polje.

Na polju zrak. Disperzija dežja.
V loku hitenje, da se več živi,
a čipke v spanju. Sitotisk neba
in hladna vertikala med očmi.

Iz čutov v molk izpisan cvet
(na površini lahka zlata pena).
Katerega pomena dimna sled

v jeziku, v spletu oniksovih lis?
Glasovi razpršeni kot semena
in vonj iz gostih zrelih izohips.

Andrej Inkret

KAJ JE POEZIJA?

1.

V naslednjih odstavkih hočemo zastaviti in opisati vprašanje o poeziji. Naše prvo, izhodiščno vprašanje se mora tedaj glasiti: kaj je poezija? Ali določneje: kaj povzroča, da določeno besedilo **je** poezija in da neki drugi tekst to spet po vsem videzu, nikakor ni? Zakaj ne morejo biti poezija vsi teksti? (Ali pa morda vendarle so?) Kaj je potemtakem tisto, kar določeno verbalno strukturo »dviga« na poetično raven, »spreminja« v poezijo? Vprašati se je potrebno o tistih sestavinah ali razsežnostih verbalne strukture oziroma določenega, konkretnega besedila, ki v njem neposredno konstituirajo možnosti pesniškega, možnosti za poezijo. Zanima nas ontološko bistvo (jedro) pesniškega teksta, temeljne, konstitutivne komponente poezije.

S tem je seveda že rečeno, da je naše vprašanje o poeziji zastavljeno kot vprašanje tistih čisto določenih in specifičnih besedil, ki učinkujejo na način poezije in katerih pomenski obseg je strukturiran na poseben, poetični način. To se pravi, da je naše vprašanje — kaj je poezija? — zastavljeno tako, da se sprašuje o razliki med verbalnimi sistemi ali strukturami, ki jim pesniška funkcija nedvoumno pripada, in tistimi besedili, za katere mora biti potemtakem prav tako popolnoma jasno, da so brez pesniških »zmožnosti«, brez specifičnega poetičnega »obsega« in pomena. Vprašanje, kaj je, kar povzroča, da določeno besedilo **je** poezija, oziroma po čem poezija **je** poezija in ne poljuben, nepesniški tekst, to vprašanje v začetku pričujoče serije spisov je zategadelj seveda mogoče na ustrezen in zadovoljiv način razrešiti le, če natanko premislimo omenjeno razliko ter ,o kar se da vsestransko, razvidno, nedvoumno in prepričljivo določimo in opredelimo. Po vsem videzu je docela naravno in samoumljivo, da bomo, če nam to uspe, že imeli v rokah nedvoumen in zanesljiv ključ do poetičnega bistva poezije same. V luči omenjene razlike bo morala poezija tako rekoč sama od sebe zasijati v vsej svoji neposrednosti, jasnosti in utemeljenosti ter hkrati seveda v vsej svoji določenosti, različnosti in specifičnosti. S tem pa se bodo po vsem videzu mogli razkriti tudi tisti »povzročitelji«, ki v določenem verbalnem sistemu utemeljujejo in omogočajo njegove specifične pesniške razsežnosti: konstitutivi poetičnega v poeziji. Tako bo kajpada docela zadoščeno našemu prvemu, izhodiščnemu vprašanju — kaj je poezija?

Obenem nam zgoraj zastavljena vprašanja o poeziji seveda sama po sebi govorijo tudi o tem, da razlika med poezijo in ne-poezijo nikakor ni nekaj a priori jasnega in popolnoma razvidnega in da tudi tisto, kar neposredno »povzroča«, da določeno besedilo **je** poezija — tisti delež ali vloga poetičnega v verbalni strukturi, ki to strukturo ali sistem predstavlja v čisto določeno svetlobo, kjer je doma poezija — ne more biti »nekaj« samoumljivega, po vsem videzu pa tudi ne »nekaj«, kar je le začasno, po naključju padlo v pozabo ter je zdaj zatemnjeno in potemtakem takšno, da ga je mogoče s primerno metodo spet zanesljivo oziroma verifikabilno razsvetliti in rehabilitirati, s tem pa zanesljivo in »nedvoumno« (znanstveno) definirati ontološki status poezije. Očitno je, da nas zgornja vprašanja o pesništvu tako rekoč neposredno izročajo le vprašljivosti ali problematičnosti poezije. S svojim vztrajanjem pri radikalni zastavitvi problema lahko pravzaprav odkrivajo ali izrekajo le položaj, na katerem nič v zvezi s temeljnimi zadevami poezije ne more biti a priori jasno in samoumljivo. Naša vprašanja morejo pomeniti samo to, da je razlika med pesniškimi

in ne-pesniškimi besedili do kraja »odprta«, se pravi, da je to radikalno skrita razlika, iz katere o poeziji ni mogoče še ničesar zanesljivega reči.

Če pa o poeziji še ni mogoče ničesar zares veljavnega reči in če vprašanje — kaj je poezija? — za zdaj pomeni samo to, da je tisto, kar poezijo »povzroča« in po čemer pesništvo sploh šele je, kar je, do kraja nejasno in skrito, potem je seveda nujno, da je to vprašanje že samo po sebi postavljeno na čisto poseben način. Zastavljeno je namreč tako, da se izmika splošno razširjenemu in veljavnemu tradicionalnemu pojmovanju, ki se do — konstitutivnega — bistva (jedra) poezije vêde v dveh prevladujočih modelih: (1) Poezija je v prvi vrsti jasnovidno izrekanje resnice, je upesnjena Ideja ali, kakor je to na izredno razviden in reprezentativen način definirano v uvodu v »veliko antologijo slovenske poezije« **Živi Orfej**, v razpravi Draga Šege **O poeziji** — »poezija... je izpovedovanje in upodabljanje sveta v sebi in sebe v svetu... je kristalizacija pesnikove subjektivne duhovne izkušnje, njegovega samospoznanja in njegove višje, iz sna vsakdanjosti sunkoma prebujene, stopnjevane zavesti o resnici sveta«. (2) Za poezijo je posebej karakteristično, da se ta kristalizacija zgodi na poseben način in s specifičnimi sredstvi, se pravi, da jo pesniško besedilo opravi v čisto posebnem jeziku: izdelovalcu pesniških proizvodov je namreč jezik »gradivo in orodje in ideja hkrati«, načelo poezije je »načelo popolne identitete, popolnega sovpada vsebine s formo in forme z vsebino«, kakor to v navedeni razpravi imenuje Drago Šega: »Kaj pa naj bi forma bila sicer drugega, če ne do kraja izražena in razvita vsebina?, iz česar seveda sledi, da je v poeziji »forma... potemtakem kristalizacija vsebine, je vsebina ali ideja v svoji najbolj popolni, najbolj razviti in končni podobi«. Pričujoče definicije, ki smo jih izrabili zategadelj, ker so v svojem interesu in horizontu po vsem videzu zares radikalne in reprezentativne, so nam torej pokazale, da gre v zvezi s pričujočim tradicionalnim pojmovanjem poezije za dvoje temeljnih komponent: (1) za Idejo (duhovno izkušnjo, samospoznanje, zavest, resnico itn.), da pa je (2) ta ideja zmerom tudi že — a priori — v območju pesniškega govora, to je, izrečena na čisto poseben način. Pesniški govor je namreč v svojem bistvu zmerom »identiteta« vsebine in forme, Ideje in Besede (Ideja je zmerom že Beseda), pomena in »tistega«, kar pomen nosi oziroma postavlja v razvidno svetlobo, v poeziji zaznamovanega in s poezijo zaznamujočega. Bistvo poezije je potemtakem zmerom ta »identiteta«.

Po vsem videzu pa s tem bistvo poezije še ni v celoti določeno in opredeljeno. Več kot očitno je, da ga identiteta, kakor jo pač razume Drago Šega, tudi ne more docela zajeti, saj sama ne more biti izključno le »domena« in prostor poezije: celo pričujoči stavki bi, ne nazadnje, hoteli doseči tisti »sovpad vsebine s formo in forme z vsebino« oziroma tisto intonacijo, ki sploh povzroča, da je beseda razumljiva in govorljiva, tisto »identiteto«, ki naši misli sploh šele lahko »odvzema« njeno nemost in jo prenaša v območje izrekljivega. Tudi tem stavkom je, ko govorijo o poeziji, jezik, ne nazadnje »gradivo in orodje in ideja hkrati«, čeprav so seveda neskončno daleč od tega, da bi hoteli sami postati poezija. Tega, da definicija poezije kot identitete ne more biti popolnoma zadostna, pa se dovolj razvidno zaveda tudi razprava **O poeziji** Draga Šege sama, zlasti na tistih mestih, kjer ugotavlja, da »misel, ki ne bi bila hkrati tudi stavek, in stavek, ki ne bi bil hkrati tudi misel, v območju besednega izražanja preprosto nista mogoča,« kjer torej govori o razliki med poetičnim ter vsakdanjim, diskurzivnim govorom in poudarja mag.čnost in samostojnost pesniškega ter instrumentaliziranost vsakdanjega, diskurzivnega govora. V tem govoru je namreč beseda »...golo pomensko znamenje, ki stvari imenuje, zato da jih ureja, razvršča in ugotavlja njihova medsebojna razmerja,« medtem ko je v poeziji »govor v bistvu notranji govor, ki — strogo vzeto — ni namenjen nikomur«.

Naše vprašanje, kakor smo ga zastavili na začetku, se potemtakem, kakor že rečeno, izmika pred omenjenim splošno razširjenim in veljavnim pojmovanjem, za katera je bistvo poezije »identiteta« Ideje in govora, resnice in Besede, izmika pa se seveda zategadelj, ker je več kot očitno, da takšna pojmovanja v resnici ne morejo v neposredno bližino, do konstitutivnega jedra poezije, do tistih specifičnih, poetičnih razsežnosti, ki poezijo raz-likujejo in raz-ločujejo od drugih, ne-poetičnih tekstov. Očitno je, da »identiteta« o tem jedru in teh specifičnih, konstitutivnih razsežnosti še ničesar more-jo-jasnega ne pove: »identiteta« je odločilna in veljavna tudi za ona druga, ne-poetična besedila, zato z njeno pomočjo razlika med poezijo in ne-

poezijo kajpada ne more biti pojasnjena.

To pa se pravi, da je naše izhodiščno vprašanje — kaj je poezija? — še zmerom popolnoma nejasno. Zdaj je nedvomno samo to, da si s tradicionalnim pojmovanjem, po katerem je v poeziji ideja zmerom že beseda in beseda sama po sebi tudi že ideja, ni mogoče pomagati. Naše vprašanje lahko potemtakem zajame predvsem tiste »predele« pesniškega teksta, kjer ne gre več za smisel, idejo, »vsebino« ali pomen ter njihovo popolno »sovpadanje« z besedo (formo), ampak za poseben način ali formo tega »sovpadanja« samega, se pravi, za njegovo specifično strukturiranost, ki očitno šele povzroča ali omogoča pesniške razsežnosti poetičnega teksta, iz česar sledi, da je poetičnost poezije »nekje« nad ali pod tekstom kot »identiteto«. To pa je najbrž tudi tisto najbolj nejasno, o čemer ni mogoče ničesar zanesljivega reči, čeprav hkrati po vsem videzu prav to tudi najbolj izvirno, pristno in kot konstitutivna komponenta pripada poetičnemu bistvu poezije. Naše vprašanje je torej delež in posledica vprašljivosti tega najbolj izvirnega in najpristnejšega jedra poezije. Na tej točki se naše vprašanje seveda izroča do kraja nejasnemu in neznanemu.

To pa je tudi izhodišče, iz katerega zastavljamo pričujoča vprašanja o poeziji.

Če pa je vse nejasno ali neznano, potem se je seveda potrebno vprašati tudi še o našem vprašanju samem: kaj nam navsezadnje sploh narekuje vprašanje o poeziji in o njenih specifičnih, konstitutivnih razsežnostih? Ni neznanih vprašanj in ni mogoče zastaviti nobenega vprašanja, če ni nič znano in jasno: ali gre tedaj za nekaj izmišljenega, nepomembnega, nebistvenega, slučajnega, ko smo rekli, da je razlika med pesniškim in ne-pesniškim besedilom do kraja odprta oziroma nejasna ter da iz nje o poeziji za zdaj še ni mogoče ničesar zanesljivega in veljavnega reči? Ali pa ni na drugi strani vendarle res tudi to, da poezija zmerom tudi **je** ter si v tem sama popolnoma zadošča, »ne potrebuje nobenega vrednostnega dopolnila in nobenega dejanja, ki bi jo opravičevalo in potrjevalo zunaj nje same, saj je že sama v sebi dokončna vrednota in dokončno in popolno dejanje hkrati,« kakor je to lepo in razločno napisano tudi v razpravi **O poeziji?** Ali ne gre pri vsem tem potemtakem le za vprašljivo vprašanje in ne za problematičen oziroma do kraja nejasen ontološki status poezije? Ali ni tedaj, če poezija ne potrebuje ničesar, kar bi jo opravičevalo in potrjevalo »od zunaj«, tudi vprašanje o njenem konstitutivnem jedru pravzaprav docela brezpredmetno, saj je poezija že sama sebi povsem zadostno in tudi edino sebi primerno merilo?

Takoj pa, ko je to res, si je kajpada mogoče zastaviti le še eno samo, poslednje vprašanje: ali je o poeziji potemtakem sploh mogoče reči karkoli resnega in zavezujočega? Ali nismo neogibno na polju bolj ali manj čiste in dosledne poljubnosti? Ali nam ni poezija v svoji ontološki določenosti, utemeljenosti in specifičnosti nekaj do kraja nedostopnega, nejasnega, tujega?

2.

Z vsem tem, kar smo rekli doslej, ko smo pravzaprav samo spraševali, kako zastaviti vprašanje o poeziji, in ko smo se torej v prvi vrsti zanimali za vprašanje in ne tudi že za poezijo sámo, se je lahko pokazalo predvsem to, da ostajata kljub volji do »zvestobe« samemu predmetu — poeziji — vendarle zmerom ta naša volja ali interes tista, ki lahko sploh šele pomislita na vprašanje — kaj je poezija? Kljub temu, da gre tej volji in interesu kar se da strogo za specifične in temeljne, konstitutivne razsežnosti poezije in da hočeta do kraja ostajati v njihovih okvirih pri tem pa se seveda izogniti oziroma zavarovati pred vsem, kar tem razsežnostim neposredno ne pripada in prihaja v poezijo od zunaj, kar je sicer brez dvoma »last« pesniških besedil, a šele v posledici in kot njihov »derivat« ter potemtakem ne more biti v njihovem poetskem bistvu, v poetičnih razsežnostih poezije (način, kako poezija »živi« ali funkcionira v določenem socialnozgodovinskem kontekstu, različne normativne, ideološke in estetske opredelitve pesništva, vprašanje različnih poetik, položaj resnice, ideje ali smisla oziroma forme v pesniškem tekstu, razlika med poezijo in prozo, vloga in pomen poezije v določeni zgodovinski epohi, dogajanje pesništva kot različnih poetskih formulacij, slogov itn.), kljub temu, da nam potemtakem gre izključno za temeljne zadeve poezije, se je iz doslejšnjih odstavkov moralo razkriti, da smo vseskoz le mi, ki tako rekoč sploh lahko govorimo. Čeprav bi vseskoz hoteli, da nam, kolikor je to le mogoče, narekuje ta govor o poeziji poezija sama in da so naša vprašanja do

največje mogoče mere skladna s svojim predmetom, vendarle v resnici nikoli ne moremo izstopiti iz razlike: na eni strani je zmerom naš interes in šele na drugi njegov predmet. Se pravi, so naša vprašanja **in** je poezija in zmerom nam lahko gre le za to, da bi »kolikor je to le mogoče« ali »do največje mogoče mere« premostili (zmanjšali) razliko, ki jo prinaša v svetlobo **in** med našim interesom in njegovim predmetom, zmerom lahko le ločeno, da bi naš govor postal v resnici primeren poeziji ter skladen z njo. Nikoli pa nam, po vsem videzu, to ne more zares in v polni meri uspeti. Zmerom smo v aproksimativni situaciji: kljub vsemu lahko gre zmerom le za govor **o** poeziji in ne za govor poezije same. Čeprav se zdi, da je naša vprašanja neposredno inicirala poezija in da hočemo samo prisluškovati tej iniciaciji, temu nareku poezije, se nam mora neprenehoma dogajati, da ostaja poezija ob našem govoru (in na njegovi drugi strani) tako rekoč popolnoma nema, sama sebi zadostna in po vsem videzu sama s seboj tudi zares izpolnjena. Če smo dovolj samokritični, si moramo, kakor je to storil že zgoraj omenjeni esej Draga Šege, torej zares priznati, da poezija »ne potrebuje... nobenega dejanja, ki bi jo opravičevalo in potrjevalo zunaj nje same, saj je že sama v sebi dokončna vrednota in dokončno in popolno dejanje hkrati«. To se seveda pravi, da govorimo o poeziji, ne da bi se mogla poezija sama neposredno vključiti v naš govor in spregovori na isti iniciativni način: njena enakopravnost je zmerom le navidezna, vedno tudi odvisna le od »naše dobre volje«, vse iniciative so zmerom na naši strani. Vedno smo potemtakem lahko le mi tisti, ki odpiramo vprašanje in začenjamo govoriti: zmerom je odločilen le naš govor.

Če torej poezija — vsaj v temeljnih razsežnostih oziroma v tistih svojih »sestavinah«, ki jo šele konstituirajo v poezijo — v zadnji konsekvenci zmerom molči in če mora zategadelj po vsem videzu v svojem temelju in bistvu vedno ostati tudi nedotaknjena, potem je seveda prav tako neogibno, da se naš govor, ki bi hotel prisluhniti in slediti govoru poezije, zmerom spreminja v razpravljanje o nekakšnem samoumljivem »literarnem« predmetu, se pravi, da se konec koncev — in čeprav mu že od samega začetka sploh ne gre za to — vedno ujame v razpravljanje o načinu in formi konkretnega, to je, socialno zgodovinskega (v istem seveda tudi »estetskega«) eksistiranja pesniških oziroma literarnih tekstov. Za to eksistiranje, ki je seveda zmerom znotraj čisto določenega razumevanja poezije in konkretnega ali »aktualnega« zgodovinskega horizonta, smo zgoraj že rekli, da sicer pripada poeziji, a šele v posledici in le kot dedukcija (osmislitev, racionalizacija, realizacija) njenega poetskega jedra. To pomeni, da ne more potekati neposredno v konstitutivnem jedru (bistvu) poetičnih besedil. Prav zategadelj ostaja to jedro skrito in nejasno, saj se lahko konkretno prebivanje poezije dogaja pravzaprav le zunaj njegovega specifičnega obsega: kot aktualizacija, realizacija, racionalizacija ali osmislitev poetskega bistva poezije mora neprenehoma pozabljati na svoj izvor (izhodišče) ter se postavljati kot edina mogoča in dokončna resnica poezije. Pozabljati mora potemtakem, da je realizacija, osmislitev, racionalizacija ali aktualizacija tista, ki konstituira resnico poezije, in ne poezija sama, pozabljati, skratka, na nemost in negibnost poezije. Eksistiranje poezije je zatorej zmerom konkretna praksa, v kateri pa njen izvor (izhodišče) neprenehoma pada v pozabo in kjer lahko gre seveda le za vprašanje »praktičnih« smotrov, pomenov in potreb, ki jih je mogoče postaviti in realizirati na temelju čisto določenega razumevanja (pojmovanja) poezije. Socialno-zgodovinsko-»estetsko« prebivanje poezije ne more obstati v razliki, kjer je izvirni in pristni prostor poezije ter njena temeljna nemost, zmerom je zunaj tistega strogega, zgolj »teoretskega«, »načelnega« ali »ekskluzivnega« vprašanja, ki se zanima za elemente, ki povzročajo poetičnost poezije, in ki je zmerom tudi avtentično vprašanje pesništva, zastavljeno neposredno **iz** razlike med govorom **o** poeziji in govorom poezije.

Tako je po vsem videzu usoda vprašanja — kaj je poezija? — zares položena nekam v tiste predele pesništva, na katere je v zadnjem času zlasti ostro opozoril zadnji spis Primoža Kozaka Peter Klepec v Ameriki z naslednjimi besedami: »Za-poezijo sámo je [na Slovenskem] usodneje na primer to, da je popolnoma mirno mogoče pisati fenomenologijo slovenskega duha, kot se razodeva skozi poezijo, in postrgati v to fenomenologijo vsa imena, kar jih je kdaj na Slovenskem zastavilo pero. In čeprav vsi, in kritik, ki to počne, vemo, da X ni pesnik, Y pa je, vendar oba in vse druge z njima obravnava kot ljudi, ki prinašajo

enako kvaliteto v našega duha in enako razkrivajo slovensko eksistencialno in zgodovinsko skušnjo. Kaj se godi? Rečem lahko samó, da poezija v našem svetu le redko in mimo vseh tistih skupin, ki se ukvarjajo z njo profesionalno, lahko deluje kot poezija. Zakaj če kritika danes vprašate, kaj vendar počne, da spravlja vse pisoče Slovence v en žakelj, vam bo odvrnil, da poezijo evidentira, ne sprašuje pa se o njeni kvaliteti. (...) In tako prihajamo v imenu čiste osvoboditve poezije, ki naj bi bila prosta vsakega normativnega nasilja, do situacije, ko je vsa poezija ujeta, uklenjena, ideološko strta pod železnim pokrovom totalnega ideološkega relativizma. Zakaj ne spraševati se, kaj je poezija in kaj ni, pomeni sploh zanikati vsako vlogo poezije v življenju človeške, to pot tudi nacionalne skušnje, saj poezija izgubi možnost biti poezija, se pravi dogajati se s svetom in ga razsvetljevati. Šele morebitni prepir, kaj je in kaj ni, bi pri nas utegnil šele začeti proces pojasnjevanja, kaj sploh smo in kaj nismo.«

Zgornji, nekoliko dolgi odlomek iz knjige **Peter Klepec v Ameriki** (ki je seveda samo na prvi pogled zunaj problematike pričujočih spisov) smo navedli zategadelj, ker so spričo njegovih ugotovitev naši prejšnji sklepi o molku in negibnosti temeljnega, konstitutivnega jedra — poetičnosti — poezije ter o tisti neizogibni situaciji, kjer smo zmerom le mi (zunaj, na drugi strani poezije) ki sploh lahko govorimo, postavljeni v prav posebno, izostreno svetlobo. Navedeni odlomek se docela eksplicitno zavzema za razpravo o tem, kaj poezija je in kaj ni. Takšna razprava bi imela dvojen pomen. Šele z njo bi se poeziji sploh odprla možnost biti poezija, biti seveda na čisto določen način in v čisto določeni socialnozgodovinski situaciji, in to je brez dvoma slovenska situacija v tretjem desetletju po revoluciji. Biti poezija pa v okviru te situacije pomeni »dogajati se s svetom in ga razsvetljevati«: s tem, ko bi izvedeli, kaj poezija je in kaj ni, bi se nam odprl pogled v lastno usodo oziroma bi se »utegnil začeti proces pojasnjevanja, kaj sploh smo in kaj nismo«.

Zastavlja se seveda vprašanje, kaj se znotraj tega horizonta in njegovih zahtev v resnici lahko zgodi s poezijo; kaj se more zgoditi z njo, kajpada v luči interesa, ki v celoti opredeljuje pričujoče premišljevanje in ki je usmerjen kar se da neposredno v temeljno, konstitutivno jedro poezije, v njeno poetičnost? Zgornji odlomek s svoje strani vsekakor potrjuje našo ugotovitev, da je namreč dogajanje poezije tako rekoč v celoti »odvisno« le od nas samih in da je zmerom mogoč le govor **o** poeziji, govor poezije pa ob tem našem govoru ostaja pravzaprav zmerom nem. Očitno potemtakem je, da nas sleherna razprava o poeziji, če smo zares dosledni, zmerom pripelje do nas samih. Na vprašanje, ki smo si ga že zastavili na začetku — kaj je poezija? —, je mogoče odgovoriti le, če si znamo odgovarjati sami. Način oziroma resnica biti poezije je torej zmerom »v naših rokah«, na vprašanje, kaj je poezija, poezija sáma nikoli ne odgovarja, to je stvar našega govora **o** poeziji, naše izhodiščne volje in formulacije poezije. Resnica o tem, **kaj** je poezija, pripada našemu interesu in volji, je stvar našega vedênja do poezije.

S tem smo se spet vrnili v izhodišče. Vrnili smo se v tisto točko, kjer se je vprašanje o temeljnih zadevah poezije zastavilo kot vprašanje iz razlike in o razliki. Še zmerom se potemtakem združujemo pri vprašanju samem. To vztrajanje pri istem in to neprenehno vračanje v izhodišče je potrebno zategadelj, ker je nevarnost, da bi se razlika prikrila in pozabila, neprestano navzoča. Na to nas dovolj razvidno in zgovorno opozarja tisti trdno zakoreninjeni način prebivanja poezije, ki problematiko poetičnosti razrešuje iz pesniškega teksta kot samemu sebi zadostne in v sebi seveda tudi izpolnjene identitete in ki mu je potemtakem vprašanje o poeziji identično z vprašanjem kvalitete (vrednosti), ki jo določeno pesniško delo prispeva v zakladnico duha, ter intenzitete v njenem razkrivanju eksistencialnih in zgodovinskih skušenj. V tem sicer vsekakor je ena izmed razsežnosti poezije, po vsem videzu je to tudi med najrazvidnejšimi, najveljavnejšimi in najmanj spornimi relacijami njene eksistence. Najbrž pa je prav tako res, da je na nas, kako bomo določili in opredelili njeno kvaliteto in njen prispevek k »fenomenologiji duha«, ter seveda razsežnost in resnico sovpada njene forme z vsebino, kot tudi ne more biti posebnega dvoma, da bomo lahko videli v poeziji razkrito le tisto eksistencialno ali zgodovinsko izkušnjo, ki jo hočemo ali želimo videti in ki jo od poezije tako rekoč vnaprej pričakujemo. Skušnja je zmerom že prej, poezija jo »samo« dvigne v svetlobo, realizira in tematizira v polju razvidnega, osvetljenega, jasnega. Zmerom pa smo seveda le »mi«, ki smo

na to raz-svetlitev lahko pripravljeni in ki ji potemtakem moremo priznati ustrezno in primerno »kvaliteto« ter intenziteto ali pa jo preprosto zavrnemo ter je ne verificiramo kot poezijo.

Iz tega seveda sledi, da je o poeziji mogoče ustrezno in njej primerno govoriti šele iz razlike: prostor poezije je zmerom prostor relacije **do** poezije. Med vprašanjem, **kaj** je poezija, in med biti poezija (poezijo »sámo«) je čisto določena razdalja ali razlika: v tem vmesnem prostoru, ki je seveda prostor med »načinom«, bivajočim, formulacijo, med **kaj** in **kako**, je poezija, ter med njenim **jè**, med tem, da poezija **jè**, ne glede na **kaj** in **kako** je (saj bi sicer sploh ne mogla biti), mimo ali zunaj svoje konkretne zgodovinske, eksistencialne itn. določenosti in opredeljenosti ter mimo ali zunaj naših formulacij, se je v naših doslednejših sklepanjih torej izkazalo, da je mogoče poezijo zanesljivo verificirati le v tistih okvirih in samo do tiste mere, kolikor je navzoča v naši misli in v našem govoru **o** poeziji, se pravi, samo glede na njen **kaj** in **kako**. Konkretna in dejanska eksistenca poezije od poezije same, njene biti oziroma njenih specifičnih, temeljnih in konstitutivnih razsežnosti po vsem videzu ne more biti odvisna na zares odločilen način: zmerom je od njih že odmaknjena, s svojo bít-jo je skrita, razpršena v naših formulacijah. Poezija je v svoji nemosti in negibnosti — v tem, da jè zmerom že prej pred nami —, v svojem »jè«, tako rekoč popolnoma na voljo našemu govoru. Zato je, ne nazadnje, tudi sploh mogoče z vprašanjem, kaj je poezija in kaj ni, odgovarjati na vprašanje, kaj smo in kaj nismo. Nemost in negibnost poezije je prav v tej njeni razpoložljivosti.

A to je, kot že rečeno, le ena razsežnost razlike, v kateri je poezija to, kar je: pesniški in ne poljuben, apoetičen tekst.

3.

Z odstavki, zapisanimi doslej in kar se da strogo usmerjenimi v spraševanje o temeljnem, konstitutivnem jedru pesništva, se je po vsem videzu moglo razkriti predvsem to, da je vse, kar je v neposredni zvezi z izvirnimi, to je, ontološkimi določili poezije, do kraja nejasno in skrito. Ta nejasnost in skritost očitno ne more biti nekaj naključnega ali le začasnega, zatemnjenost, ki se je od nekod »zunaj« zgrnila nad poezijo, ampak neposredno in tako rekoč avtentično pripada izvirom poezije samim. Zategadelj nikakor ne gre samó za to, da smo izgubili primeren in zanesljiv metodološki aparat (»kritični kompas«), s katerim je bilo nemara mogoče vse doslej brez težav, razvidno in zanesljivo določevati in opredeljevati pesniške izdelke v vsej njihovi najbolj pristni poetičnosti oziroma razlikovanje poezije od drugih, nepesniških besedil, »zares« dobro pesem od »evidentno« slabe, pri čemer je to razlikovanje seveda potekalo docela v skladu z nedvoumno in nezastrto »pravo naravo« poezije. Vprašanje — kaj je poezija? — po vsem videzu ne more biti vprašanje na novo odkrite metodologije, s pomočjo katere bi bilo mogoče poetsko jedro (bistvo) poezije spet vrniti svetlobi, zanesljivo in razvidno definirati njene temeljne, kosntitutivne razsežnosti. Vprašanje o razliki med poezijo in ne-poezijo, med tistimi besedili, katerih poetična funkcija je nedvomna in jasna, ter verbalnimi strukturami, ki so prav tako očitno brez »pravih« pesniških (z)možnosti, to vprašanje, ki smo ga zastavili na začetku in ki je kajpada izvirno vprašanje konstitutivnih (ontoloških) določil pesništva, je potemtakem vprašanje, izvirajoče iz radikalno nejasne, skrite razlike. In ker je ta razlika po vsem videzu zares do kraja zatemnjena, je neogibno, da je moralo spričo nje ostati samovoljno tudi naše izhodiščno vprašanje samo. Samo po sebi namreč nikakor ne more biti jasno, kaj to vprašanje sploh zastavlja in narekuje, odkod njegova neizogibnost, če je vse nejasno. Z odstavki, zapisanimi doslej, se je torej razkrilo, da iz razlike med poezijo in ne-poezijo v pesništvu v njegovem temeljnem, pesniškem bistvu ni mogoče ničesar zanesljivega reči.

Tako se je slednjič moralo pokazati, da govora o poeziji ni mogoče zasnovati izključno le na poeziji, identitete med govorom o poeziji in poezijo, ki je sama govor, očitno ni mogoče doseči, govor o poeziji ni več poezija v svojem pristnem in neposrednem govorjenju. Tako se je seveda »na mestu« prvotno postavljene razlike med poezijo in ne-poezijo moralo uveljaviti »novo«, odločilnejše in izvirnejše razločevanje: razkril se je tisti vmesni prostor, kjer se govor o **poeziji** v temelju raz-ločuje od **govora poezije.**

To pa je po vsem videzu tudi izhodišče, iz katerega se začenja sleherno mišljenje o poeziji, ta vmesni prostor — razlika — med mislijo (zavestjo) in »predmetom« njenega mišljenja, nepremostljiva temeljna

drugost poezije, ki je slehernemu govoru (misli, zavesti...) transcendentna, hkrati pa — kot resnica, ki jo je mogoče verificirati — mogoča (eksistentna, verifikabilna) le v njegovem krogu, znotraj govora in misli, v zavesti **o** poeziji. Govor poezije je sam v sebi nem in negiben, le potencialen, obenem pa zmerom na voljo, neprenehno v razpoložljivosti in odprtosti: njegova resnica tako rekoč v celoti pripada govoru **o** poeziji, s katerim se sam sploh šele dvigne v govorljivost.

V tem vmesnem prostoru, ki je avtentičen prostor **za** poezijo, ni potemtakem ničesar več skritega, identiteta zavesti o poeziji in poezije se je razklenila, vse temeljne in za poezijo konstitutivne komponente se s to razklenitvijo odprejo in raz-krijejo. Razprejo pa se seveda na obeh sodelujočih straneh: na prvi je poezija zmerom v svoji nemosti, negibnosti in razpoložljivosti, na drugi zavest in njen govor **o** poeziji. O poeziji v tej njeni temeljni negibnosti in nemosti seveda ni mogoče ničesar reči: poezija sama v sebi ostaja zmerom brez besed, čista, potencialna možnost. Njene besede spregovorijo šele, ko so »mobilizirane«, dvignjene iz svoje potencialnosti v resnico, ko se jih dotakne zavest. Vse, kar kakorkoli odloča o poeziji, obsegu in globini njene resnice (poetičnosti), se torej neizogibno usmerja v to izvirno razpoložljivost (potencialnost) pesniškega besedila — ter iz nje izhaja. Sleherna misel o poeziji implicitno ali povsem določno in reflektirano izhaja iz razpoložljivosti poetskega teksta: vé, da je to odprto in nedefinitivno območje, ki ga je mogoče »izrabiti« na različne načine in naseliti v različnih oblikah, ter da je vedenje v tem prostoru — to je kajpada že tudi vedenje do poezije — poljubno, se pravi, da je odvisno predvsem le od misli same: poezija se ob njenih posegih v tem območju seveda ne more zganiti, ostaja negibna, nema, prepuščena. To je seveda na eni strani vmesnega prostora, razlike ali razločnosti med govorom o poeziji in govorom poezije. Na drugi strani je tisto »drugo«, ki stopa k pesniškemu besedilu ter izrablja njegovo razpoložljivost, aktualizira in mobilizira njegov potencialni obseg, negibnost in nemost pesniških besed spreminja — prevaja v razviden, berljiv, konstituiran pomenski sklop: realizira potencialnost pesniškega besedila.

Poezija je v svoji neposredni razsežnosti, v tem, da **je**, v svoji bíti, potemtakem do kraja nejasna in temna, poezije neposredno v njeni biti ni mogoče identificirati. Kot poezija se razpre šele, ko je v tej svoji neposredni razsežnosti — bíti — »situirana« (dvignjena) v resnico, zavest ko se torej »realizira« v povsem **določeni resnici biti.** Poezija je v svoji negibnosti in nemosti zmerom tako rekoč le čakajoča: vedno je odločujoče tisto, kar »izrablja« njen potencialni prostor in obseg. Odločujoča je torej vedno le čisto določena **volja do** poezije, razvidno in jasno usmerjeno raz-umevanje: zavest o poeziji. Poezija je zmerom čisto določena zavest o poeziji. Šele zavest potemtakem poezijo konstruira kot poezijo, izrazi njeno poetično jedro, verificira njeno poetičnost.

To seveda pomeni, da ni prestabilirane poezije, idealnega poetskega modela samega po sebi, besedilom predeksistentnega, ni poetičnosti poezije kot nečesa nedvoumnega ter samo-umljivega, verifikabilnega le s seboj samim, a hkrati seveda »objektivno« nedoločljivega; magičnost, skrivnostnost ali nedefinitivnost poetičnega ne pripada neposredno samemu tekstu, ampak predvsem njegovemu položaju oziroma dogajanju v zavesti. Nedvomno in na način identitete so »samo« čista, empirična besedila, verbalne strukture (grafični sistemi, pesmi v knjigah), do katerih s svojo zavestjo formiramo zmerom čisto določena razmerja ter v njih konstituiramo na primer pesniškost, poetično funkcionalnost teh verbalnih struktur. Nikakršne predselekcije ne more biti, nobene apriorne ali avtomatične razdelitve med poezijo in ne-poezijo, med pesniškimi in proznimi teksti, med »pristnimi« in »zlaganimi« pesmimi, poetičnimi in kvazipoetičnimi verbalnimi strukturami — so samo besedila v svoji najbolj nedvoumni, empirični razsežnosti (tekstualnosti), so neme in negibne besede, ki jih je potrebno šele »posrkati« v zavest, da sploh spregovorijo, spregovorijo pa seveda lahko le zavesti, ki jih je dvignila iz molka, jim s tem, da jim je prisluhnila, pravzaprav tudi »pustila« spregovoriti na sebi primeren način: poezija zmerom ponavlja čisto določen narek zavesti, govori, kakor je na-govorjena.

Pred to zavestjo, narekom in nagovorom so si vsa besedila med seboj — načelno — enakovredna: v njihovi razpoložljivosti (temelju) med njimi ne more biti odločilnih razlik, s katerimi bi bila način in forma razmerja (konstitutivne relacije) zavesti do njih vnaprej določena in opredeljena. Vsa besedila so v svojem bistvu besedila za to zavest, so besedi-

la-za-nas. Bistvo poezije je v svoji razpoložljivosti zmerom bistvo-za; poetičnost poezije je torej neposreden delež tistega prostora, ki ga označuje beseda »za« med poezijo in zavestjo, ki njen govor dviga iz molka in ki »povzroča«, da je poezija zmerom **poezija-za**, poezija za zavest. Poezija potemtakem ne more biti niti samo pred-ložen tekst v svojih neposrednih empiričnih (grafičnih, verbalnih) razsežnostih — v tekstualnosti — niti seveda samo tista konstitutivna »manipulacija«, ki se nad tekstualnostjo (njenim neposrednim, empiričnim obsegom, pa tudi nad tistim, kar je z njim oziroma v njem potencialno označeno) dogaja tako, da s svojo označujočo akcijo naseljuje njeno razpoložljivost, se pravi tisto, kar je v tekstualnosti oziroma z njo bilo prej le potencialno označeno, njeno nemost in negibnost. Poezija je relacija-zveza med obema členoma: med potencialno označenim v besedilu in med akcijo označujočega, ki potencialno spremeni v definitivno označeno, med govorom poezije in govorom o poeziji. Ta stik seveda ne more pomeniti novega doseganja identitete med besedilom in »razmerjem« do besedila na primer na ta način, da bi se oba so-delujoča člena med seboj prekrila ter se s tem izgubila, poniknila drug v drugem. Če je poezija v svojem bistvu zmerom poezija-za in če je prav zategadelj v svoji biti nedoločljiva, tako da so zmerom le različni načini in forme njene realizacije (u-resničitve v biti) ter je resnica poezije v svoji določenosti in neposredni razprtosti zmerom le »stvar« zavesti (in ne empiričnih besedil samih), potem identiteta seveda sploh ni več mogoča: neprenehoma smo v »vmesnem prostoru«, v resnici ujeti v tisti »za«, s katerim je poezija kot resnica lahko le v zavesti ter nikoli ne sama »v« sebi.

Z razkritjem razlike med besedilom kot negibno, nemo in hkrati absolutno razpoložljivo verbalno strukturo ter realizacijo te njene nemosti, negibnosti in razpoložljivosti v zavesti se je morala kajpada še posebej sprostiti druga komponenta, ki na najbolj odločilen način so-deluje v konstituiranju poezije, saj jo šele ta formira in formulira kot eksplicitno, z-govorno in — v njenih okvirih — definitivno strukturo, ki je potemtakem zmerom že čisto določena in dokončna resnica (bit.) poezije. V ospredje se je morala premakniti tista »aktivna« komponenta, ki vstopa v razpoložljivost poezije in ki zmerom nemi **govor poezije** spreminja-prevaja v z-govorni **govor o poeziji**. Za to komponento — zavest — nosi vprašanje poezije v sebi zmerom tudi že povsem določen odgovor: z njim je poezija seveda iz svoje izvirne potencialnosti kar se da jasno in nedvoumno prenesena v resnico povsem določene, razvidne, s to zavestjo verifikabilne in komensurabilne pesniške skušnje.

To pa je seveda tista aktivna komponenta, ki smo jo doslej v njenih neposrednih in konkretnih razsežnostih, ki so seveda zmerom znamenje eksistencialne in ideološke volje **do** poezije, puščali ob strani, saj smo jo določneje omenili le v tistih zgornjih odstavkih, kjer je bil citiran odlomek iz spisa Primoža Kozaka ter navedena njegova — implicitna — definicija poezije kot posebne in celo izjemne vloge v »življenju človeške. to pot tudi nacionalne skušnje«. Po tej definiciji je razsežnost resnice (biti) poezije v neposredni zvezi s tem, da se pesništvo dogaja »s svetom« in ga razsvetljuje. Vprašanje o tem, »kaj poezija je in kaj ni«, je po tej definiciji tako rekoč usodno povezano z vprašanjem (razjasnjevanjem, razsvetljevanjem) tega, »kaj sploh smo in kaj nismo«, to razjasnjevanje in odgovarjanje pa je seveda mogoče le, če je omenjena aktivna komponenta (zavest o poeziji), ki v temelju sodeluje pri konstituiranju poezije, razvidna in če se ne skriva v identiteto. Prav z njeno konstitutivno akcijo nas poezija neprenehoma vrača k nam samim — tematizacija poezije je v skladu s tem zmerom tudi že tematizacija zavesti o poeziji oziroma samo-razkritje **volje-do** čisto določene poezije. Ker na tem mestu ne more biti naš namen, da bi opisovali in opredeljevali naše aktualno (eksistencialno, ideološko..) dogajanje — konstituiranje poezije, da bi skupaj s tem odgovarjali na vprašanje, »kaj sploh smo in kaj nismo«, kot temu pravi Primož Kozak, saj se ukvarjamo pač le s temeljnim, metodološkim premislekom, s katerim hočemo skusiti predvsem tisto vprašanje, ki je zapisano že v prvem odstavku pričujočega premišljevanja — kaj je poezija? —, je mogoče zdaj reči le to, da je po vsem, kar smo zapisali zgoraj, temeljno in najbolj radikalno vprašanje poezije — vprašanje o branju, o načinu, formah in volji branja poezije, hkrati pa seveda tudi razmerje med različnimi formami ter intencijami branja. To je obenem tudi vprašanje o razliki med branjem in poezijo. Z drugimi besedami: to je vprašanje znanstvene eksploatacije poezije ter (konstitutiv-

nih) manipulacij, ki jih nad pesništvom izvaja kritika. Vprašanje branja — temeljne in izhodiščne, konstitutivne akcije, so-delovanja s poezijo — je torej potrebno premisliti v zvezi z globalnimi možnostmi literarnih znanosti in kritike poezije.

To bomo kajpada morali storiti v nadaljevanju.

4.

Na izhodiščno vprašanje pričujočih odstavkov — kaj je poezija? —, h kateremu se neprenehoma vračamo, smo mogli doslej odgovoriti predvsem naslednje: poezija je »sama v sebi« nejasna in nedoločljiva, način in formo njene eksistence je mogoče verificirati le v razmerju do čisto določene zavesti **o** poeziji, se pravi, z zavestjo, ki **govor poezije** vzdiguje iz njegove temeljne nemosti, nejasnosti in nedoločljivosti ter spreminja-prevaja v **govor o poeziji.** To pa je seveda govor, ki ga govori zavest in ki mu govor poezije lahko sledi prav iz svoje temeljne nemosti, ki pa spet ne more biti drugega kot njegova absolutna odprtost in razpoložljivost: poezija spregovori šele, ko jo nagovori zavest ter je sama v sebi temu nagovoru tudi zmerom na razpolago. Govor poezije je torej odprt in razpoložljiv za konstitutivni, na-govarjajoči poseg zavesti. S to na-govarjajočo intervencijo se tisto, kar je bilo prej v tekstualnih (empiričnih, stvarnih) razsežnostih pesniškega besedila le potencialno označeno, dvigne v definitivnost. Dokončna resnica poezije ter s tem tudi definitiven odgovor na vprašanje, kaj je poezija, je zmerom »stvar« zavesti (govora) **o** poeziji, in ne poezije »same v sebi«. Poezija sama je v svojem bistvu in temelju namreč zmerom poezija-za. Bistvo in temelj poezije je njena odprtost, potencialnost in razpoložljivost. Vprašanje o tem, kako določiti in opredeliti njeno poetično jedro — ontološki status poezije —, je vprašanje o njenem »za«. Poezijo je potemtakem mogoče zanesljivo definirati in opredeliti le z ozirom na čisto določeno zavest **o poeziji,** sleherna definicija poetičnega pokaže najprej na tistega, ki to definicijo izgovarja ter šele potem na njegovo pesniško besedilo, pred-logo sámo. Prostor poezije je zmerom vmesni prostor: razlika med govorom o poeziji in govorom poezije, označujočega in označenega. Ta razlika se zmerom na novo eksplicira, aktualizira in realizira, v **branju** pesniških besedil. Branje je torej neposredno, aktivno in konstitutivno so-delovanje obeh temeljnih komponent poezije: zavesti ter njenega »predmeta«, subjekta in njegove volje po poeziji ter tistega prostora, kjer je to voljo sploh mogoče realizirati — to pa je odprti, nemi in hkrati razpoložljivi tekstualni ambient besedila, v katerem ni nič definitivnega in je vse le potencialno, kjer je torej vse kakor vnaprej pripravljeno in čakajoče na subjektov poseg, na-govor, mobilizacijo — prakso označujejočega — v tem ambientu označenega, a hkrati nemega, negotovega, ne-resničnega. Pesem potemtakem je, ko jo vase posrka (realizira, konstituira) zavest, pesem je zmerom le v branju, njena resnica je resnica njene konstituirajoče zavesti, njena eksistenca je stvar neposredne formulacije, kakor jo je izdelalo branje.

Odgovor na vprašanje, kaj je poezija, zategadelj ne more biti izključno le vprašanje poezije same, marveč zavesti in branja, čisto določenega razmerja-relacije oziroma so-delovanja (naseljevanja, označevanja) z besedilom. Iz tega sledi, da ni poezije, ampak je njena (funkcija) realizacija: zavest o poeziji. Prav tako ne more biti nobene apriorne razlike med poezijo in ne-poezijo, nikakršne pred-selekcije, nobenega pesniškega arhetipa. Pred zavestjo, to je, pred branjem, so vsa besedila enaka in enakovredna po svojem temeljnem statusu: vsa so glede na svoje poetične (z)možnosti potencialna, zunaj in pred zavestjo oziroma branjem, čisti, transcendentalni fenomeni. Realizacija njihove poetične (z)možnosti (funkcije) je »stvar« so-delovanja, zunaj katerega nič ne more ostati: resnica poezije je resnica branja.

Kljub temu, da je vprašanje poezije zmerom predvsem »le« vprašanje zavesti o poeziji, pa je vendarle prav tako res, da je v pesniškem besedilu vedno tudi »nekaj«, kar po vsem videzu ostane zunaj branja in česar zavest ne posrka ali prekrije do kraja. Potrebno je reči še določneje: zavest o poeziji oziroma branje določene verbalne strukture se zmerom dogaja že v določenem horizontu, na določen način ter v sebi lastni obliki: struktura je zmerom postavljena in formirana **pred** besedilom: ni ne-vednega, čistega branja, ki bi s slehernim besedilom moglo startati iz ničelne točke, branje ne živi samo od pred-loženega besedila, ampak v isti meri od lastnega spomina. Zavest ni »prazna«, v njej je zmerom »že« akumulirana določena skušnja, tisto, kar je že »prej« bilo — pred besedilom —, sled, odtis, avtodeterminiranost, zavest je zmerom že prej, njena vo-

lja do poezije je, preden pride do teksta, že strukturirana. Z eno besedo: zavest v poeziji je zmerom rezultanta lastnega spomina oziroma svoje posebne, čisto določene strukturiranosti. Tisto, kar ostaja zunaj, česar na primer branje določene verbalne strukture ne zajame in kar ostaja za to branje nemo, kakor je sam v sebi nem govor poezije, ko govori le poeziji sami, preden ga seveda ne o-govori zavest (branje: s tem, ko pesniki izdelujejo pesmi, pišejo »za« — za-se, za-nas; distinkcijo je mogoče zanemariti, saj bistva njihove poezije ne zadene; če bi si poezija sama v sebi zadoščala, pesniki sploh ne bi pisali, ampak samo »živeli« svoje pesništvo, kaj šele objavljali), tisto v verbalni strukturi, a zunaj zavesti — branja —, je potemtakem lahko prav ta neprenehna razpoložljivost poezije. Govor poezije je nem zategadelj, ker je odprt in nedefinitiven; ta nemost in nedefinitivnost se kljub konstitutivnim ali na-govarjajočim intervencijam zavesti oziroma so-delujočemu procesu branja sami v sebi ohranjata. Poezija postane definitivna resnica le v zavesti in za zavest. Sama v sebi ali sama za-se(be) ostaja seveda še zmerom na razpolago ali na voljo. Vemo torej, da je poezija zmerom le poezija za zavest, in prav tako ne more biti dvoma o tem, da je zavest zmerom čisto določen model (forma, struktura) zavesti. Ne moremo pa vedeti, ali zavest v resnici posrka in prekrije vse potencialne možnosti za poezijo, kako so navzoče (»skrite«) v določenem besedilu, saj za to ne moremo imeti nikakršnega zanesljivega merila. Posrka in prekrije jih kajpada vse, a to so seveda lahko le tiste možnosti, ki jih sama odkrije in ki so potemtakem možnosti, ki ustrezajo njegovemu posebnemu modelu, formi ali strukturi, njeni specifični in zmerom tudi čisto določeni volji do poezije, njenemu posebnemu hotenju do povsem določene poezije. S tem pa, kot že rečeno, identiteta med besedilom in branjem (zavestjo) seveda ne more biti »zares« dosežena. Besedilo kljub intervencijam zavesti (branja) v njegovem prostoru še zmerom je na isti dvoumni, nemi, čakajoči in razpoložljivi način, kot je bilo »prej«. Besedilo je v tej svoji nedefinitivnosti, kakor je tudi branje v svoji neprenehni volji po dokončanem in z-govornem. Dogajanje poezije je dogajanje prav te razlike, to dviganje besedila v govor in spet njegovo padanje nazaj v nemost, molk: ko berem pesem, je zmerom moje branje in je pesem; ko označujem (razumevam) tisto, kar je v besedilu označeno, ko torej govorim o tistem, kar naj bi govorila (hotela govoriti) pesem, se moje branje, označevanje, raz-umevanje in govor-jenje ne more izmakniti sebi in nikoli ne more na primer sámo postati pesem (besedilo), s katero so-deluje tako, da jo na-govarja. Zmerom znova se pred njim pokaže razlika, neukinljivo je na prvi strani besedilo — pesem ter na drugi branje, zavest. Zmerom sta v so-delovanju obe komponenti in nobene možnosti ni, da bi se ena zares izgubila ali do kraja poniknila v drugi, in prav tako ni mogoče reči, da je eno komponento mogoče zamenjati ali nadomestiti z drugo. Moje branje in formulacija poezije v njem (z njim) nista seveda mogla pesniškega besedila v vsej njegovi odprtosti zares dokončno »zapreti« besedilo se neprenehoma vrača nazaj, v svojo izvirno, izhodiščno odprtost in razpoložljivost. Ker je poezija »sama v sebi« nema in ker spregovori le, kolikor in kakor je na-govorjena, pa seveda ne moremo vedeti, kje so njene meje in kje se njena razpoložljivost zares do kraja izčrpa — vemo lahko le za lastne meje, za rob, do katerega sežemo z zavestjo in onkraj katerega ni **za-nas** ničesar več. Tisto kar kljub temu ostaja onkraj oziroma zunaj zavesti in česar nobeno branje ne more zares in dokončno posrkati, je potemtakem v tem, da je tako rekoč zmerom spet mogoč »nov« govor — o tem govoru poezije — »nove« označujoče intervencije (prakse) znotraj — v besedilu — le potencialno označenega. Zunaj je torej prav ta neprenehno odprta, čeprav le potencialna možnost, razpoložljivost poezije. Če bi jo bilo mogoče izčrpati do kraja in če bi kljub vsemu obveljalo načelo identitete, potem bi bilo najbrž za vsako pesem potrebno tudi eno samo branje, pod tem pogojem seveda, če bi sámo bilo ustrezno in temeljito ter bi se v celoti prekrilo oziroma identificiralo s tekstualno predlogo. Franceta Prešerna bi nam utegnil na primer dokončno prebrati Josip Stritar, Ivana Cankarja Dušan Pirjevec, Otona Župančiča Josip Vidmar, Daneta Zajca Taras Kermauner in tako naprej. Vsakršna misel na izvirne tekste bi bila spričo takšnih branj kajpada nepotrebna, saj se z njimi ne bi moglo nič drugega (»novega«) več odkriti: branje bi sámo v zadnji posledici, postalo pesem, poezija...

S tem se je seveda na novo skazala prav razpoložljivost in odprtost poezije kot njena temeljna in obe-

nem tudi najbolj pristna možnost. Tisto, kar ostaja zunaj branja, ki zmerom prinaša dokončno formulacijo poezije — biti poezija je zanj zmerom povsem določena oblika, način in resnica biti —, je potemtakem ta razpoložljivost, prek katere je besedilo (verbalna struktura) zmerom čakajoče na nova branja, na nove konstitutivne intervencije v svoj prostor potencialno ter nedefinitivno označenega, v svoj tekstualni ambient. S tem pa smo v svojem odgovarjanju na vprašanje, kaj je poezija, prišli do točke, kjer se nam je iz razlike med branjem (zavestjo) in tekstualno pred-logo (verbalno strukturo) oziroma iz poezije kot neposrednega dogajanja te razlike razkrila tista izredno pomembna razsežnost poezije, ki jo je mogoče še najbolj ustrezno imenovati s pojmom **ambiguiteta** — kakor je to tudi že storil, seveda znotraj drugačnega konteksta, Roman Jakobson v razpravi **Lingvistika in poetika:** »Ambiguiteta predstavlja neodtujljivo notranjo lastnost slehernega sporočila, usmerjenega na sebe samega, skratka — spremljajoče določilo poezije. Ponovimo za Empsonom: 'Mahinacije z ambiguiteto so med koreninami poezije.' Ne le sporočilo, tudi njegov pošiljavec in prejemnik postajata dvosmiselna. Poleg pisca in bravca sta tu še 'jaz' lirskega junaka ali fiktivnega pripovedovavca in 'vi' ali 'ti' dozdevnega poslušavca dramskih monologov, molitev ali poslanic... Primat poetske funkcije nad referencialno funkcijo ne zaznamuje predmeta, ampak povzroča njegovo dvosmiselnost. Dvosmiselno sporočilo ima svojo paralelo v dvojnem pošiljavcu, dvojnem prejemniku, vrh tega pa še v dvojnem predmetu...« Po vsem videzu je razlika med Jakobsonovo in našo postavitvijo ambiguitete kot jedra in bistva pesniških besedil sama po sebi dovolj jasna: Jakobsonu je ambiguiteta notranja razsežnost verbalne strukture same (poseben način njene strukturiranosti), v pričujočih odstavkih pa je znamenje in rezultat so-delovanja med branjem in poezijo, zavesti **o** poeziji; izhaja potemtakem iz temeljne razpoložljivosti poezije, znotraj katere je sleherna konstitutivna (poezijo označujoča) akcija veljavna in dokončna le v razmerju do sebe in ki seveda prav zato »dopušča« ter omogoča različne konstitutivne intervencije, branja, spodbuja voljo tudi do povsem različnih formulacij besedila v istem tekstualnem kontekstu, istem prostoru potencialno označenega in zategadelj tudi razpoložljivega »poetičnega« gradiva.

Ambiguiteta, temeljni prostor in hkrati znamenje poezije, je, ne nazadnje, natanko tisti »ambient«, v katerem se seveda srečujejo vse poetske »stroke«, se pravi, vsa dejavnost, ki se ukvarja s poezijo. Med njimi je potrebno zavoljo njunega posebnega značaja in pomena v okviru našega izhodiščnega vprašanja — kaj je poezija? — premisliti in opisati predvsem kritiko in zgodovinopisje poezije, temeljne možnosti za kritiko pesniških izdelkov in zgodovino pesništva.

5.

Ambiguiteta je kot izvirni prostor in obenem temeljno znamenje poezije kajpada neposredni delež tiste razlike med branjem in (pre)branim (besedilom), ki povzroča, da je poezijo mogoče formulirati le kot zavest o poeziji; zavest pa je zmerom čisto določena, konkretna zavest ter je seveda tudi sama določljiva šele iz razlike, to je, iz relacije do teksta, do konkretne in določene, »empirične«, tekstualne razsežnosti poezije. Iz tega hkrati že sledi, da o poeziji ni mogoče govoriti zunaj njene konkretne, tekstualne navzočnosti, saj je tako rekoč šele v tej navzočnosti tisto edino mogoče, verifikabilno izhodišče, na katerem se sploh lahko zasnuje konstitutivna vloga zavesti (branja), od katere je nazadnje neposredno in v celoti odvisna kar vsa »usoda« poezije. Na eni strani je torej tekstualna razsežnost v svoji negibnosti, nemosti in razpoložljivosti, na drugi konstitutivna interakcija zavesti, za katero je **vsa** poezija le to, kar lahko v tekstualnosti prekrije, zajame in posrka vase. Takoj pa, ko vemo, da ta interakcija kljub svoji konstitutivni vlogi sáma ni in nikdar ne more postati poezija, saj le-ta nazadnje zmerom ostaja zunaj in onkraj nje, v negibni, nemi in razpoložljivi navzočnosti teksta, ki se mu zavest približuje, ne da bi se mogla zares definitivno spojiti ter identificirati z njim, takoj ko se skaže, da je zraven zavesti **o** poeziji enako nedvomno tudi ta poezija, na drugi strani, nedoločljiva in nema, nekonstituirana, a razpoložljiva — kot tekst —, ko se potemtakem razkrije, da zavest o poeziji kljub svoji »usodni« zaznamujoči in konstitutivni aktivnosti nazadnje nikoli ne postane sáma to zaznamovano — je seveda neizogibno, da se razkrije ter posebej uveljavi prav tisto, kar ne dovoljuje, da bi zavest dokončno izčrpala in posrkala svoj predmet ter postala v resnici »usodna« in vse-zavezujoča. V trenutku, ko vse kaže, da si je za-

vest poezijo dokončno podredila in da govor poezije zvesto sledi le njenemu govoru-nareku, se poezija zmerom izmakne nazaj v svojo izvirno negibnost in nemost in je spet čista razpoložljivost: poezija ostaja »sama v sebi«, v svoji popolni nejasnosti in nedoločljivosti, kljub vsem svojim naseljevalcem, sama v sebi nenaseljena. Kljub branju, ki jo konstituira v resnico s svojim na-govarjanjem in ki mu je zmerom po vsem videzu vsa razpoložljiva ter na voljo, ostaja v svojem jedru ne-nagovorjena, nedolžna. Zmerom je mogoče obrniti list nazaj in — vsaj teoretično — začeti od začetka, brez spomina, v tisti točki, kjer si nobena zavest o poeziji ne more priznati, da lahko v resnici kaj ostane zunaj nje ter da njena formulacija poezije ni definitivna in vse-zavezujoča, tam, kjer se je — zavesti — zdelo vse že izčrpano, do kraja označeno in likvidirano. Razlika pa je neukinljiva, zmerom je pesem (tekst) in je zavest (d)o pesmi. »Vzemimo pesem,« beremo v knjigi Vladimira Arzenška **Fenomenologija in marksizem,** katere radikalnosti, poetičnosti in duhovitosti pričujoči odstavki mnogo dolgujejo. »Fenomenološki akt je branje. V branju mi je dana pesem kot čist, transcendentalni fenomen. Redukciji so zapadli pesnik, njegovo življenje, njegova doba, vse to, s čimer literarna zgodovina pesem razlaga. Kavzalni model je onkraj zavesti, v oklepaju, **v svetu.** Znanstvenik je v svetu. Zanj je kontingentna zavest ('pesem'), ne pa svet, v katerem je nastala. Če je pesem ('zavest') produkt, je epifenomenalna, izvedena: pesem je dedukcija sveta. Znanstvenik se bo seveda uprl: so različna področja. Toda potem je pesem (kot zavest) del sveta, tako kot je drevo del sveta. Namesto imanentizma zavesti imamo imanentizem sveta. Če je svet zavesti transcendentalen, ne more biti zavest svetu imanentna. 'Vzrok' je škandal, enak škandalu 'stvari na sebi'. Ali je vzrok v pesmi, potem ni vzrok, ali pa je zunaj pesmi, potem je izgubljen za resnico. Tako kot je drevo objekt agronomije, je pesem objekt empirične zavesti ('poznam pesnika, to je neka baraba') in literarnega zgodovinarja ('pesem je izraz določenega občutja sveta, tako značilnega za mlado generacijo'). Fenomenalnost pesmi je absolutna. Zavest o pesmi je resnica pesmi.« Na ravni citiranega odlomka so pravzaprav vsa naša dozdajšnja premišljevanja o vprašanju, káj je poezija. Iz razlike med pesmijo in zavestjo, med govorom poezije in govorom o poeziji, med pesmijo in njeno resnico — ta razlika pa se seveda pokaže, ko se za-vemo, da gre zmerom za zavest **o** pesmi, za govor **o** poeziji in da identitete, v kateri bi zavest **o** pesmi ali govor **o** poeziji bila obenem tudi zavest pesmi ali govor poezije same, ni mogoče doseči, saj bi bila, kot že rečeno, s tem poezija blokirana in odpravljena — se nam je potemtakem mogla pokazati predvsem nedoločljivost in nemost poezije »same v sebi«, hkrati pa njena odprtost, ki se seveda posebej potrjuje prav v tem, da zavesti v ničemer zares dokončno ali »objektivno« ne zavezuje. Tako kot je zavest o pesmi verifikabilna le sama s seboj ter je sama sebi edini kriterij, tako je na drugi strani pesem absolutno odprta in neverifikabilna, nejasna sama v sebi. Pesem sicer **je** šele v zavesti, resnica pesmi je zavest **o** pesmi, kakor po Edmundu Husserlu piše Vladimir Arzenšek, a to je seveda zmerom resnica-za-zavest, resnice »za-poezijo« ni, pesem **sama** v sebi je, kar je: ko je napisana, ni »več« zavesti pesnika, ki bi mogla posegati v njeno uresničevanje, na njeni strani ni mogoča nobena intervencija več, je le še empirična, nejasna, nema in negibna navzočnost teksta, ki se ga je potrebno — v branju — šele dotakniti, ga »vzdigniti« v zavest, da se bo odprl iz svoje ne-zgovornosti, spregovoril, da bo postal znamenje resnice. Ambiguiteta je potemtakem tista razsežnost in lastnost poezije, v kateri sta na tako rekoč absoluten način zavezani zavest o poeziji in temeljna razpoložljivost poetskih tekstov: razpoložljivost povzroča, da ni mogoča nikakršna formulacija, ki bi na dokončen način opredelila njeno jedro — poetičnost poezije — in ki bi jo bilo mogoče s tem jedrom tudi neposredno in zanesljivo verificirati: v razpoložljivosti poezije je tedaj izvir njene ambiguitete. Hkrati pa je ambiguiteta tista razsežnost, ki je branje nikoli ne vzame v misel. Zavest, ki jo pesem določa do tiste mere, kolikor je sama do nje v konstitutivnem razmerju, ambiguitete ne more priznati; če bi jo reflektirala, bi to pomenilo, da njena formulacija poezije ni mogla konstituirati v resnico; zavest bi se s tem v svoji konstitutivni naravnanosti sama blokirala in zanikala. Ambiguiteta je slednjič, čeprav jo branje pušča v oklepajih (in prav zategadelj), tista razsežnost poetskega teksta, ki »preprečuje« identiteto: kljub temu, da je resnica poezije zmerom zavest **o** poeziji ter poezija zmerom **za** to zavest (branje), je **resnica** poezije spričo poezije **»same v**

sebi« neogibno parcialna; zavest, kakor smo že rekli zgoraj svojega »predmeta« nikoli ne izčrpa do kraja, nikoli sama ne postane ta predmet, poezija se pred njenim zadnjim posegom zmerom spet umakne v svojo izvirno razpoložljivost, pripravljena na »novo« konstitutivno intervencijo, ki bo seveda spet — na temelju teksta — v svoji označujoči volji sama sebi edino merilo. Ambiguiteta je potemtakem tisto, kar se ohranja v temelju, ne glede na različne forme in strukture zavesti o poeziji: njihovo skupno jedro, neprenehna, odprta, potencialna možnost: prostor za formulacije, aktualizacije in uresničenja poezije, pri čemer resnica teh formulacij in uresničenj seveda ne more biti postavljena vnaprej: je torej le prostor za zavest, za branje, prostor za konstutativni manever.

Razpoložljivost in ambiguiteta poezije nas seveda že sami po sebi neposredno soočata s temelji in izhodišči vsakršnega ukvarjanja s poezijo, se pravi, vseh tistih dejavnosti in ved, ki se na kompleksen in tako rekoč profesionalen način ukvarjajo s pesniškimi izdelki. V luči osrednjega vprašanja, ki se mu posvečajo pričujoči sestavki — kaj je poezija? —, velja v popolnoma okvirnih potezah opisati nekatere možnosti, vsaj za zgodovinopisje in kritiko poezije.

Zastavlja se kajpada vprašanje o zgodovinskosti poezije. Iz tistega, kar smo povedali doslej, po vsem videzu dovolj razvidno sledi, da poezija »sama v sebi«, v svoji razpoložljivosti in ambiguiteti ne more poznati nikakršne »zgodovine«: vse konstitutivne intervencije v smeri nedvoumnosti ali enosmiselnosti poezije so s tem njenim jedrom neogibno in zmerom sinhrone. Ambiguiteta se sama v sebi ne »dogaja« in ne »pozna« časa. Ambiguiteta je glede na čas negibna. Poezija je v svojem jedru nezgodovinska, v svoji potencialnosti odprta času. Zgodovinskost prihaja vanjo »od zunaj«, je »stvar« tistega, kar se dogaja z njenim jedrom, akcije, ki njegovo potencialno vrednost spreminja v aktualno, ambiguiteto razrešuje v smisel, poezijo formulira v čisto določeno resnico poezije. S to akcijo, ki se seveda dogaja v času, se poezija uresničuje v razviden, jasen, berljiv tekst — postavlja v čas. Zgodovinskost poezije pripada tej akciji. Zgodovina poezije je »zgodovina« mobilizacij (aktualizacij, formulacij) njenega poetskega bistva-jedra, zgodovina branj. V svoji potencialnosti je bistvo poezije, kakor že rečeno, bistvo-za in poezija zmerom poezija za zavest, za aktualizacijo, za branje; njena ambiguiteta je možnost za resnico. Kolikor je torej poezija sama v sebi nekaj potencialnega zmerom najprej šele možnost za čisto določeno resnico poezije, toliko je seveda tudi zavezana (odprta) zgodovinskosti. V to razpoložljivost se nazadnje sploh lahko usmerja zgodovinopisje pesništva: usmerja se torej lahko le v tisto, kar se je v njeni izvirni razpoložljivosti s poezijo že bilo zgodilo in kolikor je že bila postavljena v čas: v zavest, branje, v resnico. To pa je zdaj seveda le še **sled** njene resnice in v tem je za pesniško zgodovinopisje vsa poezija v celoti. Poezija je zanj potemtakem sled resnice poezije, njena že razreševana ambiguiteta, ne pa to njeno bistvo v svoji izvirni razpoložljivosti sámo, saj bi se sicer pesniško zgodovinopisje neogibno spremenilo v tisto drugačno dejavnost, ki ji gre v razmerju do pesniških besedil neposredno za formulacijo njihove poetske resnice, za prevod govora poezije v govor o poeziji, za neposredno konstitutivno intervencijo v prostoru njene razpoložljivosti in ki zakonitosti časa seveda sploh ne more priznati, saj ji je pesniški tekst v njenem branju zmerom nekaj sinhronega: zgodovinopisje poezije bi se potemtakem spremenilo v tisto dejavnost-zavest, ki izvirno in aktualno konstituira poezijo, da bi v tem neposredno zanikala njeno zgodovinskost, v imenu svoje resnice pozablja na vsa druga, že dokončana branja. Ta drugačna in neposredna, konstitutivna dejavnost je seveda najbolj znana v formi pesniške (literarne) kritike.

Razlika med zgodovinopisjem poezije in pesniško kritiko je torej v tem, da se kritika izroča ambiguiteti poezije tako, da jo postavi v oklepaje in izbriše; razlike med poetičnim tekstom kot odprto in razpoložljivo verbalno strukturo ter branjem in označevanjem v njej je potencialno označenega — za kritiko ni. Poezija je zanjo **a priori** ena sama možnost, to pa je kajpada tista možnost, ki jo v celoti odkrije njena neposredna, aktualna zavest, njeno branje. Poezija je zanjo zmerom njena lastna zavest o poeziji. Njeno branje v celoti posrka tekst. Kritika v neprenehnem »adaptiranju« poezije na svoj model realizira njeno razpoložljivost, a pri tem na razpoložljivost tudi že pozablja. Kritika je torej neposreden, konstitutiven izbris njene razpoložljivosti, v oklepaje postavljena razlika med pesniškim besedilom in branjem. Tako je seveda kon-

stituans in hkrati že verifikacija poetične funkcije poezije, akcija, ki neposredno kaže, da je poezija v svoji razpoložljivosti in ambiguiteti zmerom poezija-**za**, ki pa na odprtost in neizbrisnost te relacije ne pomisli: zunaj vloge, ki jo je v razpoložljivem prostoru poezije odigrala sama, ni za kritiko ničesar, nobene druge možnosti in nobene »drugačne« zavesti (branja). Poezija je potemtakem v razmerju, ki ga s svojim branjem konstruira kritika, nekaj enoznačnega, zaprtega, nedvoumnega, dokončno označenega.

Zgodovinopisje poezije, ki mu gre hkrati za tekst in za branje, ki je mišljenje iz razlike, ki hoče poezijo **in** kritike, ki mu gre za njihovo skupno sled in ki mu je ta sled »vsa« poezija v celoti ter vse, kar poezija lahko **je** in kar je v njej mogoče (zanesljivo) verificirati, izhaja potemtakem prav iz razpoložljivosti in ambiguitete poezije. Odloča se za arheologijo sledi, a pri tem poezijo še zmerom ohranja kot polje odprtih, potencialnih možnosti, postavlja v svoj temelj **razliko** — med potencialno in aktualno, že realizirano vrednostjo (resnico) poezije. Ko se samo sicer izmika akciji reaktualizacije ter ga ambiguiteta poezije ne zanima kot možnost za produkcijo »novih« resnic ter »nove« enoznačnosti (dokončne označenosti), pa v tem na razpoložljivost in ambiguiteto ne pozablja. Nasprotno: svoj »arheološki postopek« ohranja v njuni luči, ohranja pa ga tako, da se že v izhodišču odloča za rekonstrukcijo poezije-v-času, kar pomeni, da ga zanima le dogajanje njenih realizacij in označevanj: zgodovinskost in zgodovina poezije. Vprašanje, kaj je poezija neposredno v svoji ambiguiteti (recimo tudi: umetniškosti, poetičnosti itn.), pušča potemtakem odprto, da bi moglo (v njegovi odprtosti) prisluhniti odgovorom, ki jih je to vprašanje iniciralo v času in ki sami po sebi, v diahroni vrsti, edini predstavljajo bistvo poezije v njegovi zgodovinski realiziranosti. Pesniško zgodovinopisje potemtakem ne odgovarja, da bi moglo skusiti druge odgovore, pa tudi odkrivati **možnosti** za novo, drugačno spraševanje.

Ali nam s tem pesniška kritika in zgodovinopisje poezije, vsako s svoje strani, ne odgovarjata na tisto vprašanje, ki smo ga zapisali na začetku in ki se sprašuje, kaj je poezija, ki pa konec koncev spričo neprenehne razpoložljivosti poezije zmerom ostaja odprto?

Rudi Šeligo

LINEARNA SHEMATIKA POSTOPKA

(Im)presija

Zmeraj je na začetku neka slika, podoba, vizualna impresija. Deluje na način vsiljene, nenehno ponavljajoče se, mimo hotenja in zavestne volje pojavljajoče se predstave, ki se po intenziteti in frekvenci »prikazovanja« stopnjuje do te meje, da včasih že prebija »prag čutenja«, da se torej v danem trenutku niti ne zavedam, da jo imam pred očmi. Lahko je realna predstava, lahko fantazijska, lahko kombinirana. Po obsegu je lahko samo drobec ali detajl, more pa biti tudi kompleksna podoba, v kateri so posameznosti in detajli »nevidni«: vsiljuje se neko stanje reči ali ljudi, njihovo medsebojno razmerje ali dogajanje. Ne glede na različne variacije pa gre zmeraj za **vizualno** predstavo, ki stoji na začetku tehnološkega procesa, katerega konec je zaznamovan s tekstom. Na primer:

a) Predstava peska. Kako drsi lopata vanj, pravzaprav v breg reke Pek. Kako potem z lopate drsi pesek na kamion. Kako se to neskončno ponavlja. (Pozneje tekst »Stolp«.)

b) Podoba bifeja na že podrti avtobusni postaji: stene so poslikane z zgodovino prometa — od izdolbenega hloda do aviona. V boksu s kaso pred sabo koketna, šarmantna, izzivalna, nevarna, šemasta, mimikrirana blagajničarka; ob pivskem pultu, pogreznjen vase ali v svojo misel ob majhnem kozarčku sloni najbolj tragičen talent slovenskega šaha mednarodni mojster Stojan Puc. (Poznejša »Velika Simona in veliki šahist«.)

c) Na vrtu ali na terasi pred Park restavracijo so mize, je poletje, so sončniki. Najstniška natakarica nenehno hodi od mize do mize, včasih k maloštevilnim gostom, včasih k praznim mizam, da popravi prt, premakne stol ali velik sončnik. Nenehno gibi. Samo gibi in sence gibov. Bel predpasniček na mehkem trebuhu nenehno dela ostre diagonalne gube, bela »kronica« na črnem temenu se nagiba, črna, tesna oblekica se napenja, spreminja obliko, sonce sije. (Poznejši »Odgovori in baterije«.)

(Razumljivo je: če bi bilo v teh podobah, ki sem jih naštel, samo to, kar sem zdaj napisal, bi šle naglo v »zakladnico« pozabe tako kot milijarde drugih predstav. V njih je bilo nekaj neizrekljivega, nekaj magičnega, mogoče nekaj samo slutenega. Ko povem svojo podobo, povem samo osnovni okvir, v katerem se godi prvi impulz poznejšega teksta. S tem zadnjim pa tudi ne mislim reči, da je dokončni tekst »pravi« opis prvotne podobe. Narobe, **tekst je nekaj drugega**, nekaj drugega naprej, tako da na koncu prvotne podobe ni več.)

Seveda je na začetku ali v izvoru »daljših« tekstov več vsiljenih podob. Bodisi da se že v tej fazi izdelave teksta, ki jo imenujem faza (im)presije, združujejo v eno, v nekakšen širši total, ali pa ostajajo posamične, nekako zase — mogoče nastopajo samo v rahlih psiholoških asociacijah — in se potem v naslednjih fazah komponirajo, nizajo ena na drugo ali ena v drugo. Pri tem pa niti ni nujno, da se že zdaj kaže med njimi kot »vodilna«.

V svoji beležnici imam v dneh pred začetkom pisanja teksta, ki je bil precej pozneje oblikovan (blokiran) v roman (Triptih Agate Schwarzkobler), zapisane tudi tele podobe (ne citiram):

— Tenka, zdravo bela, negovana, »poduhovljena« dlan mlajše pisarniške uslužbenke nenehno ponavlja rutinske gibe: h ključku v miznici ali omari; k mapam in mape k sebi; h kartoteki in k prebiranju kartotečnih listov; h slušalki in številčnici telefona; k pisalnemu stroju in nad

tastaturo ipd. Ko pa grejo roke gor k lasem ali kamorkoli k sebi, čeprav samo h kakšni gubi lastnega oblačila — šele vidim njen obraz in izraz in oči. Šele takrat je »celotna«. Prej so bili gibi zase in celo po sebi. Zdaj vidim njeno oko, ki zre tako, da ima v ozadju cel svet.. (Najbolj čudežna »reč«, ki sem jo na svetu sploh videl, so oči, ki zrejo.)

— (Mogoče pod vplivom kakšnega Chagalla) podoba razpetega, brezteznega človeškega telesa v zraku (celo neke sanje so bile, vendar pa je v sanjah šlo za neko »zgodbo«, kako se je v takšnem breztežnem stanju nekaj »godilo«, medtem ko je ta vsiljena predstava brez vsakršne »zgodbe«). Telo v belem oblačilu samo plava v zraku.

— (Obča predstava) o vedenju najstnikov — pa tudi starejših — po popoldanskih krčmah in »slaščičarnah«, ko skoraj vsaka gesta ali beseda izraža brezciljno napolnjevanje »prostega« časa.

Psihološki učinek delovanja takšnih podob je v tem, da zbujajo nemir. Verjetno zahtevajo razjasnitev ali razkritje pomenov, ki se »skrivajo« v njih. V idealnih okoliščinah se prične pisanje teksta takrat, ko postane nemir, izzvan ali mogoče samo simboliziran s podobami, »nevzdržen«. Torej takrat, ko so podobe že mučno lepljive.

Z vidika časovne zapovrstnosti je v obdobju od prve zapisane besede do dokončne oblikovanosti teksta nemogoče razlikovati različne faze tehnološkega postopka, ker se med seboj prepletajo, dopolnjujejo, spodbujajo in dosežki včasih medsebojno zanikujejo in razveljavljajo. Zaradi razvidnosti samega postopka (kar pomeni), da ob pričujočem razkrivanju to tehnologijo zaradi jasnosti poenostavljam oziroma govorim o tistih elementih obdelave teksta, ki so sploh lahko razvidni in o katerih je vprašanje sploh možno) pa ga obravnavam linearno shematično. Torej akt pisanja razbijam v dve »fazi«, in sicer v analizo prvotne podobe in v njeno blokado. Obe skupaj bi lahko imenoval oblikovanje v širšem pomenu.

Analiza

Primarne impresije je vsekakor treba poskušati dešifrirati oziroma razkriti pomene, ki jih nosijo. V podobo je torej treba vstopiti. Delno, samo v grobem ali pa še to ne, je to mogoče narediti z mišljenjem o podobi, z nekakšnim odmaknjenim zrenjem vanjo ali z nekakšno meditacijo. Pravo razkrivanje tega, kar podobo nosi, pa je šele v aktu pisanja, tako da šele pisanje oziroma oblikovanje teksta odkriva njeno sporočilo (vsebino).

Teoretično gledano bi bilo nemara možno razkritje v celoti »predhodno«, tako da bi samo pisanje nastopalo kot dejanje post hoc, kot nekakšno »prepisovanje« spletenih misli in predstav »iz glave«. V tem primeru bi bila dokončna oblika teksta, faktura stavkov, njihova kompozicija in struktura celote vsekakor bolj tekoča in gladka, nemara veliko bolj pregledna in berljiva, zato pa zagotovo bolj ponarejena, manj intenzivna, veliko bolj samo surogat prvobitne podobe in kot takšna tekst z nizko temperaturo brez imanentnih dialektičnih protislovij. Vendar pa je ta ugotovitev veliko bolj poznejša refleksija o učinku enega in drugega postopka. Prvotna odločitev o analizi pomena podobe v samem aktu pisanja izvira nemara iz preprostega psihološkega dejstva, da mi brez papirja in pisala v roki ni dano dosegči potrebne koncentracije in intenzitete, ni mi dano stopiti do te mere v snov podobe, da bi jo lahko razkrival, videl njeno večplastnost. Zato je tudi zelo verjetno, da je podrobna deskripcija določenih detajlov, ki se praviloma in v čisti metodološki obliki pojavlja predvsem na začetku tekstov, pogojena v veliki meri s to mojo »napako«. Tako je začetna snovna introdukcija dejansko piščeva psihološka priprava, brez katere ga enostavno ni. In če ga ni, seveda tudi ni teksta, kar pomeni, da je uvodna deskripcija podobe bistveni konstitutivni element teksta in sporočila, ne pa stil ali moda.

S sproženim aktom pisanja se torej prične razkrivanje prvotnega impulza oziroma podobe, ki se v resnici neha šele z dokončno oblikovnostjo teksta. Drugače rečeno: tekst je dokončno oblikovan takrat, kadar pisec rast pomenov blokira (jih dokončno oblikuje). (Vzporedno poteka namreč več različnih faz dela, kar sem že omenil.) Z blokado razraščanja pomenov pa so blokirane tudi nadaljnje metamorfoze prvotne podobe. Kajti tako, kot se v procesu dela pomeni razraščajo, se hkrati tudi spreminja (v tekstu) prvotna podoba.

Po relativno zadostnem razkritju podobe (seveda spet poenostavljam, saj njenih pomenov v celoti ni mogoče nikoli odkriti, kot je tudi mogoče, da so prav bistvene plasti ostale v popolni temi), se, racionalno gledano, zbuja predvsem naslednje vpra-

šanje: Ali je pomen (ali so pomeni), ki je razkrit, skladen z mojim razmerjem do sveta (do celote bivajočega), z občim »pogledom na svet«, torej s tistim, kar s svojim poklicem, z medijem, ki mu rečemo tekst, hočem ali me žene sporočiti. Napoči torej odločilen interval selekcije podob. Rezultat takšnega odbiranja podob je najpogosteje sprejemanje ali zavračanje **temeljnih** pomenov podobe in njene širše snovnosti. Sprejem pomeni, da je zdaj v postopku obdelave teksta podobi »dopuščena« njena evolucija.

Ker v slehernem tekstu, naj bo še tako »kratek«, poleg primarne podobe, ki sproža prvi impulz, nastopa še množica drugih ali izvedenih in seveda včasih tudi drugačnih, se sproža vprašanje o njihovi medsebojni organiziranosti, konsistentnosti oziroma strukturiranosti. V določenem smislu poteka to kompozicijsko razreševanje na način nasilja nad individualnostjo posameznih podob, kar spet po drugi strani pomeni, da notranja evolucija temeljnih pomenov ni samo »imanentna«.

Blokada

Z vidika linearne shematike pisateljevega postopka predstavlja poslednjo fazo blokada evolucije pomenov oziroma oblikovanje v ožjem smislu.

Temeljni impulz oziroma (im)presija, ki je »doživljala« skozi »analizo« različne podobe, se razraščala in usihala, ponikala in se spet prikazovala, zdaj drugačna, zdaj bolj »razvidna«, zdaj skoraj enaka sama sebi, dobi poslednjo preobrazbo s pisano formulacijo sporočila, ki je tekst. Celoten proces je zdaj blokiran, ujet. »Pomeni« in »oblike« so položeni v luč dneva (seveda s piščeve točke gledišča) takšni, kakršni so bili »ujeti« na koncu postopka, torej takšni, kakršni so »zdaj« v nasprotju s prejšnjimi fazami, ko so bili implikacije tistega, kar šele bo.

Navidez je to oblikovanje v ožjem smislu samo odgovor na vprašanje **kako** snovno formulirati, da bo tisti **kaj**, o katerem je tekla beseda v »analizi«, prišel na dan. V resnici pa ni samo to. Ne gre za isti, marveč bolj razviti »kaj«, saj je formulacija ena od plasti sporočila in je konec razvoja sporočila šele na koncu oblikovanja. Konec razvoja pa je lahko na točki enosmiselnosti, lahko pa že na ravni večpomenskosti, večplastnosti, ki je prvi pogoj za tisto magično lastnost teksta, ki mu rečemo umetnost. In ravno za to lastnost ima navedeni »kako« odločujoč pomen, saj poslednjič in dokončno evolucionira »kaj«. Zato mi formulacija oziroma blokada vrenja nikakor ne pomeni »formalne plati« pisanja nasprotno od »vsebinske plati«. Zame sta obe vprašanji samo »kaj« ali obe samo »kako« in ju dejansko ne moremo ločiti.

Vrhovni kriterij »blokiranja« oziroma oblikovanja v ožjem smislu je validnost formulacij oziroma teksta v celoti. Torej to, da je vsaka posamična formulacija (na primer stavek) in potem celotna, ki je strukturirana iz posamičnih, to, kar hoče biti, to, za kar se izdaja, da je, dá torej tisto sporočilo, ki ji je v procesu evolucije namenjeno in ga hoče sporočati, ne pa neko drugo. Sama intenziteta zrenja v sporočilo, ki se ga pisatelj zdaj bolj jasno zdaj bolj megleno »zaveda«, ali sam, čeprav idealno popoln, sestop v primarno podobo pa tega nikakor ne omogoča. Potrebna je cela vrsta znanj, spretnosti in vedenja o tem, katere možnosti in tehnike so na tem področju že odkrite in kateri so možni učinki. Gre za popolnoma profesionalno plat in za fazo obdelave teksta, kjer najbolj do izraza prihaja tisto, čemur Slovenci megleno in seveda pejorativno rečejo (tuji) vplivi. Sam zase, za svoje oblikovanje, pa tudi za svoje gledanje na oblikovanje drugih slovenskih pisateljev moram reči, da so ti »vplivi« zmeraj premajhni in nezadostni.

Ker na tem mestu nikakor ne morem razgrinjati podrobnih vprašanj oblikovanja v ožjem smislu, bom navedel samo »vzore« oziroma »zglede« oblikovanja, ki so me pritegovali in h katerim se praviloma tudi nenehno vračam.

Ti so: Faulkner (Svetloba v avgustu, Krik in bes, Divje palme, Svetišče), Broch (Vergilova smrt), Kafka (Preobrazba, Proces), Bunin (Gospod iz San Franciska,), Beckett (Moloy), Gide (Ponarejevalci denarja), »pooktobrska ruska proza« (predvsem Olješa, Zamjatin, posebno pa Pilnjak s svojim Golim letom), Hamsun (Pan), Joyce, Kersnik (Kmetske slike), Tavčar (Visoška kronika). Vsak od navedenih mi v oblikovnem smislu ponuja nekaj svojega. Če bi že moral koga posebej izpostaviti, bi bil to Faulkner, če že zaradi drugega ne, vsaj zaradi velikega »repertoarja« oblikovnih rešitev, poskusov in implikacij, ki še zmeraj odpirajo možnosti, vodijo v nove in nove »prijeme«, ki še niso izrabljeni.

Po drugi strani pa mi francoski »novi roman« v oblikovnem pogledu

ni dal ničesar. Mislim, da je bilo leta 58 ali 59, ko mi je Lojze Kovačič prinesel Butorjevo Modifikacijo v srbohrvaščini. Deloma sem jo prebral, vendar me ni navdušila niti takrat niti me preveč ne priteguje zdaj, ko sem jo prebral v slovenščini. Razen ene zelo kratke proze A. R. Grilleta in Pingetovega Inkvizitorja je to vse, kar sem bral. Nekaj več sem sledil bodisi »teoretskim« spisom Sarautove in Grilleta bodisi njihovim intervjujem. (»Filozofija«, ki sem jo odkrival v tovrstnih izdelkih, mi je bila veliko bolj blizu.) Zato sam zase menim, da me je po oblikovni plati privedel v bližino »novega romana« predvsem Bunin s svojim Gospodom iz San Franciska in pa tisti del Faulknerjevega Krika in besa, kjer sta čas in svet »podana« skozi Benjaminov slaboumni pogled.

Kot primer nenehnega vračanja k oblikovnim rešitvam drugih avtorjev in kot primer neposredne uporabe določene tuje »tehnike« naslednje:

Od zmeraj me je bilo strah dialogov. Če je bilo le mogoče, sem se jim izogibal. Kadar pa so nujni, se mi med drugimi pojavlja že to težko vprašanje, kako jih (grafično) označiti, saj že zaznamovanje (enojni, dvojni narekovaji, pomišljaj, samostojni odstavek, brez posebnih oznak oziroma zlitje z opisom ipd.) marsikaj razkriva.

V doslej zadnjem napisanem poglavju (Čudna ura) romana Poklici čakajo se mi je kazal obsežen dialog popolnoma neizbežen. (Gre predvsem za prizor v kavarni, kjer se zberejo Tilka, ki se bo nemara jutri poročila, in njeni znanci in vrstniki. Pogovarjajo se napol čvekaško, zato da čas teče, da nastane občutek polnosti, napol »resno«, že kar filozofsko — o sreči, o izobčenosti ipd. — lahko bi rekel celo o eksistencialijah. Vendar pa oboje **hkrati**, tako da ena plast druge ne prekriva ali je ne zanikuje!) Najprej sem ga napisal »navadno«, z dvojnimi narekovaji, in že skoraj obenem ugotovil, da je popolnoma neustrezen (ni bil validen), bil je »nekaj drugega«. — Napisal sem ga ponovno, tako da sem prevzel »gledališko« obliko pisave. (Npr.:

Tilka: . . .
Henrik: . . .)

Seveda so se morale spremeniti oziroma prilagoditi tudi formulacije »izjav«, saj označitev dialoga, kot sem že povedal, ni stvar slučajne ali abstraktne izbire. Tudi tokrat je bil celoten kompleks daleč od »tistega«. Posamezne »izjave« so bile preveč izjave in veliko preveč fiksne, enosmiselne. Ene so bile gostilniško bebave, druge resno »filozofske« — nikakor pa ne oboje **hkrati**. — V tretji verziji sem jih pisal brez odstavkov, samo z vmesnimi ločilnimi pomišljaji s pogostimi nedorečenimi sodbami. Spet nič. Bilo je kot v kakšnem cenenem modernističnem romanu, ki se dela, da uporablja tako imenovano asociacijsko tehniko podzavesti (notranji monolog, solilokvij ipd.). — V četrti sem poskusil z nekakšno kombinacijo premega in indirektnega govora v istem stavku (kot sem to naredil že v Triptihu in pozneje v Šaradi; npr.: Reče Strupi o vsaj z dežja stopi, Rom.). Zdaj se mi je na nekaterih mestih pokazala ustrezna rešitev, na nekaterih (v večini) pa še zmeraj ne. Obenem pa sem spet začel razmišljati o tretji verziji, pravzaprav o nedorečenosti (seveda ne naznačeni s tremi pikicami) in o nepopolni evidentnosti izjav v nji. To razglabljanje me je dejansko privedlo do spomina o zapisovanju dialoga v pravem »romanu podzavesti« in od tod v trenutku v Kriku in besu. Faulkner je po mojem občutku v tem tekstu prvotno uporabil (posebno v sekvencah, ki govorijo o podzavestnem glodanju vesti o krivdi velike sestre Caddy) konstrukcije in sklope brez interpunkcij v **opisih** dogodkov, kot se **podzavestno** spletajo v spomin akterjev, in je šele pozneje prenesel ves način (brez interpunkcij in z »megleno« formulirani sklopi) tudi na dialog. Ker je tudi dialog samo preteklost, nekaj, kar se ne godi direktno, je samo (podzavestni) spomin, mora biti enako neenosmiselno formuliran, kot so ostali »zabeleženi« drugi dogodki v podzavesti. Posamezne »izjave« so napisane toliko večpomensko, da ne prenesejo nobenega ločila, nobene velike začetnice — ločujejo se ena od druge samo z novimi vrsticami. — Kar zadeva moje koncepte dela nasploh in posebej prizor v Čudni uri, me seveda notranjost, notranje doživljanje, posebej pa podzavest subjekta **neposredno** prav nič ne zanima. Hočem reči, da nimam prav nobene ambicije, da bi jo prenesel na nivo teksta. (Zato, mimogrede rečeno, ni prav nič res, kot je napisal J. Horvat v Delu, da so »Tilki kar naprej pred očmi proizvodni obrati«, v katerih dela. Narobe. Prav nič ne pišem o tem, na kaj Tilka usodnega dne misli in kakšne predstave jo oblegajo. Če v tekstu Tilka »nastopa« na svojem delovnem mestu, potem je tam tudi dejansko, kar pomeni, da se v tekstu prepletata dva dejansko različna časa, ne pa en sam čas,

v katerem naj bi šlo po eni strani za to, kar je sedaj, po drugi strani pa za tisto, kar je v Tilkini »notranjosti« iz preteklosti.) Vendar pa sem prišel do sklepa, da je mogoče to tipično Faulknerjevo »tehniko« iz tipičnega »romana podzavesti« uporabiti na drugi način in z drugačnimi učinki, čeprav vizualno ni prav nobene razlike. — S kombinacijo četrte verzije in te, prevzete iz Krika in besa, torej zdaj z uporabo te, zdaj z uporabo one, sem dobil občutek, da sem relativno ustrezno »ujel« oziroma blokiral tisto temeljno ambivalentnost pogovora, ki sem jo zgoraj navedel. (Uboga sestra Candence!)

Dimitrij Rupel

KAKO DELAM?

Ta prispevek naj bi pokazal, kako pišem, odkod motivi, kakšna zadovoljstva, kod pot k cilju. O svojem pisanju, o postopku med začetno idejo in končanim tekstom, hranim kup beležk in celo sem o njem napisal daljšo študijo, ki je tu seveda ne morem reproducirati. Naj zaradi gladkejšega poteka tukajšnjega zapisa kratko obnovim sklepe iz te študije.[1] Pisanje literature označujem kot dvostopenjski postopek, v katerem sta bolj ali manj ločena »branje« literarnega doživljanja in komunikacija takšnega doživljanja. O podobni delitvi govori Alfred Schutz v svojem znamenitem eseju O mnogih »stvarnostih« (On Multiple Realities).[2] Vendar je treba pri iskanju vzporednic biti dokaj previden. Ko Schutz razpravlja o svetu umetnosti, pred vsem misli na **svet branja, doživljanja kot trošenja umetnosti.** Ko govori o svetu umetnosti (kot enem različnih svetov domišljije) kot o zamejeni pomenski »deželi« s svojim posebnim kognitivnim stilom, ki je različen od onega, ki ga uporabljamo v vsakdanjem življenju, na več mestih poudarja, da v tem svetu niso možni nikakršni dosežki, da mu primanjkuje intenca uresničenja domisleka. Kljub temu, in to je bistven sklep, da je domišljijski svet različen od delovnega sveta, ima prvi vendar specifično realnost, **kvazi-realnost.** To je prvi del vzporedja, prva delitev, pravzaprav že klasična fenomenološka razlaga umetnine. Drugi del je v naslednjem: Schutz je o »branju« in komunikaciji zapisal tole:

> Moje pisanje tehle vrstic je vrsta delovnih aktov v zunanjem svetu, aktov, ki ga spreminjajo s potegi črnila, ki nastajajo na tem listu papirja. Toda hkrati sem zavzet s teoretično kontemplacijo v naporu, da bi organiziral in razvil svoje misli o problemu, s katerim se ukvarjam. V smislu tega prevladujočega interesa je moja delovna aktivnost zgolj drugotna...[3]

Bila je torej prevelika simplifikacija trditi, kot smo trdili, da namreč živimo v različnih deželah realnosti, ki jih lahko zamenjujemo s prehajanjem iz ene v drugo, in da je izbor ene od njih prvi korak k definiciji, kaj je tematsko in kaj zgolj horizontalno v našem polju zavesti. V resnici vedno živimo in delujemo si-

[1] Študija, ki jo omenjam, nosi naslov **Dežele pisanja,** pravzaprav »The Provinces of Writing«, kajti napisal sem jo v okviru svojega podiplomskega študija v ZDA in ta hip obstaja le v angleškem jeziku.

[2] Cf. Alfred Schutz, **Collected Papers I** (The Hague, 1970), str. 229—235.

[3] Alfred Schutz, **Reflections on the Problem of Relevance** (New Haven and London, 1970), str. 8.

multano v različnih deželah in izbrati eno od njih lahko pomeni le to, da jo storimo za »domačo bazo«, za »naš referenčni sistem«, za najvišjo realnost, v odnosu do katere prejemajo vse druge prejkoslej poudarek izpeljane realnosti . . .[4]

V zvezi s tem problemom »mnogoterih realnosti«, nastopajočih v posameznem podjetju (ki sem ga sam občutil pri svojem delu) Schutz tudi uporablja metafore, kot so: »dve simultano potekajoči neodvisni témi v istem toku glasbe«, »kontrapunktna struktura naše osebnosti«, »shizofrenična poteza **ega«,** »umetni razkol v enostnosti naše osebnosti« . . .

Umetniški doživljaj je prehajanje iz enega sveta v drugega; najpreprostejša primera je trenutek, ko se v gledališču dvigne zavesa. Lahko mu rečemo tudi **šok,** udarec pri prehodu. Toda pri vsem tem razmišljanju me ni zanimala reprodukcija gotovega umetniškega izdelka (ki ima z »ustvarjanjem« precej skupnih točk) kot proces izdelave same. Procedura od ideje, od »branja« (v Les Mots Sartre opisuje svoje pisanje kot branje) do pisanja oz. zapisovanja, »vklesavanja« je neki način **»uresničevanje domišljije«** — definicija, ki bi jo Schutz morda imel za absurdno. Vendar jaz sam ne bi mogel razložiti zapletenih sestavin dejanskega zapisovanja, ne da bi »ustanovil« novo, širše, skupno pomensko področje. Tega najdemo med svetom domišljije in svetom dela, ki se začne z reprodukcijo (»doživljaja« na papirju in nadaljuje v procesu tiska, distribucije . . .) kot dejanskega spreminjanja sveta. Število slojev realnosti, ki jih odložimo in denemo v oklepaj pri pisateljskem »delu«, je precej manjše kot pri »branju«. To, o čemer govorim tu, bi lahko ilustrirali s Schutzovo definicijo »kontrapunktne strukture« pisatelja. V svetu branja sem še samoten, sprejemajoč posebno oddajo, šifrirano, nedoločno. V svetu pisanja že komuniciram — toda ne z znano publiko, tam ni praktično nikogar, in vendar sporočam svoje delo, ga vzporejam, sem v odnosu s prejšnjimi deli svojih predhodnikov, s potencialno kritiko. Mimogrede: pisanje je velikanski napor in tedaj pravo delo.

Kot se zapisal na začetku, naj bi se v tem članku podrobneje, to se pravi precej natančneje, kot je bilo možno z zgornjimi bežnimi povzetki, ukvarjal s pojasnjevanjem svojih pisateljskih postopkov. Vendar tega ne bom storil. Zdi se mi namreč v tem trenutku bistveno važnejše odpreti neke druge probleme v zvezi s pisateljevanjem, ker pa bom te probleme načel v zvezi s svojim lastnim pisanjem, se konec koncev ne bom izneveril tematskemu naslovu.

Naj mi bo dovoljen avtobiografski uvod. Kot je razvidno iz mojega javnega delovanja, se udeležujem slovenske kulture kot pisatelj proze. Vendar sem šolsko leto 1971/72 prebil brez ene same vrstice proze. V tem času sem študiral in pisal sociologijo, med drugim tudi analiziral lastno pisanje. Proza, ki je objavljena v tej številki, je nastala v zadnjem mesecu, doma, po prihodu iz ZDA. Ta proza mi govori predvsem eno: da lahko še vedno pišem prozo in da jo moram pisati, pa še to, da jo bom verjetno še naprej pisal, kajti to, kar je objavljeno, je le odlomek iz romana, ki nastaja. Vprašanje, ki se postavlja, je, kakšen smisel ima pisati prozo, oziroma kakšen smisel ima to početje zame. Odgovor, da mi to ugaja ali da se s tem sprostim, je seveda pri roki in tudi do neke mere resničen. V pisanju proze,

[4] **Ibid.,** str. 11.

recimo, ni treba citirati drugih avtorjev, ni treba logično sklepati in naslavljati spisa v neki določeni kontekst (nivo znanosti v svetu, seznanjenost...). To daje precejšnjo svobodo in pero se lahko razmahne v razsežnostih, ki drugačnim pisanjem niso dane. Vendar me ta odgovor ne zadovoljuje. Moja odločitev za pisanje proze in za vztrajanje pri tem je dokaj premišljena.

Bili so časi, ko sem se resno spraševal, ali naj opustim literaturo. Zamenjal bi jo bil s strokovnim pisanjem, esejistiko, kritiko... V teh obdobjih sem mislil, da je literatura usodno obsojena na smrt in da jo bodo v najkrajšem času požrle znanosti, svet trga in osvobojene čutnosti. Izjava, ki sem jo pravkar zapisal, ne pomeni ugajanja nekaterim tradicionalističnim kulturniškim krogom, ki si morda pomanejo roke, češ, vedno smo govorili, da je književnost živa, da ne more umreti, da je v njej ono bistveno človeško in tako naprej. Gotovo nisem mislil ustreči takšnim in podobnim izjavam, ki si prejkoslej vendarle prikrivajo vrsto sprememb, ki jih je literatura utrpela zaradi napredka sodobne tehnike in trga ter brezobzirnega trganja mitičnega pajčolana božje pravičnosti.

Pojasniti moram in morda še nekajkrat ponoviti, da ta zapis ni posvečen nikakršnemu trenutku spreobrnitve, kvečjemu radikalizaciji tez, ki jih zastopam že precej časa in ki čakajo, da jih nekako strnem.

Po mojem starem prepričanju, ki je bilo do literarne dejavnosti natanko tako kritično, kot je danes tukajšnje »novo prepričanje«, je bilo literarno pisanje podaljševanje smrti, nekakšno plaho vztrajanje, kajti: — vemo, da je literatura v proizvodnem in potrošnem smislu elitna dejavnost, da je podedovala aparature in ideologijo buržoazne umetnosti in da je zaradi specifičnega položaja pri konstituiranju slovenskega naroda dosmrtno zaščitena kot muzejski eksponat, kar ji seveda daje možnost nenehne samozagledanosti, samozadovoljstva, reprodukcije starega... — vemo, da je zaradi razvoja modernih komunikacijskih sredstev, modernega načina proizvodnje in sploh dela, poudarka na tovrstnem uživanju in trošenju literaturi odmerjen relativno reduciran prostor — posebno še, ker omenjena gibanja zajemajo razsežnosti, ki presegajo zmogljivosti literarne domišljije in slovenskega jezika...

— vemo, da novi politični redi, predvsem socializem, niso prinesli literaturi nikakršne sprostitve, saj so jo programsko degradirali v propagando...

— vemo, da v tematskem in psiho-socialnem smislu literaturi ne pripadajo več vodilne funkcije sublimacije, dezalienacije, sprostitve, inovacije, mistike itd. — vse to rešujeta npr. psihoanaliza in moderna politika mnogo učinkoviteje...

— vemo, da nove — levičarske kulturne revolucije niso ponesle literature v novo bodočnost, ampak so jo zacementirale v staro vlogo, kajti politični sistemi, proti katerim so se šibko postavljale, so jo uspešno pokonzumirali v še tako sporni obliki, vsa ameriška »protikultura« je doživela podobno usodo (prim. Marcuse, Counterrevolution and Revolt)...

— vemo, da je odnos moderne oblasti do kulture nasploh in literature posebej ciničen ali vsaj ironičen, saj ta kultura ne more biti nadstavba moderne ekonomske baze (buržoazija ne vlada več, proletariat ima učinkovitejše in manj zapletene službe — folklora, moderna propaganda — življenje modernega kapitala, upravljanja in vojskovanja ne potrebuje refleksije literarnega značaja) in nikakor njena

refleksija, kajti kultura je postala del tržišča in se prodaja skupaj z drugimi izdelki po konkurenčnih cenah ...[5]

— »Klasična buržoazna kultura se je preživela, razkraja se — ne pod vplivom kulturne revolucije in študentskega upora, ampak bolj po zaslugi dinamike monopolnega kapitalizma, ki je povzročil, da je takšna kultura neskladna z zahtevami njegovega preživetja in rasti ...«[6]

— »Ideologija sestopa iz superstrukture (kjer jo je zamenjal sistem neokusnih laži in nesmisla) in postaja inkorporirana v dobrine in usluge potrošniške družbe; te vzdržujejo napačno zavest dobrega življenja.«[7]

Vse to vem, in vendar se odločam pisati. Tudi ta odgovor ni čustven, češ, ne morem pomagati, takšen sem, ne morem živeti po novem ... Tudi tu ne dovolim, da bi me kdo krivo tolmačil, češ, tudi on je spoznal, da v teh rečeh odloča srce, nagoni ... Literatura mora vsebovati drugačen naboj, da me zadovoljuje. V čem je torej možnost nekakšnega streznjenega, celo revolucionarnega jedra književnosti; kako se lahko odločam za literaturo spričo pojavov, kot so Dachau, stalinizem, McCarthyjevo obdobje, Madžarska 1956, Vietnam, hoja po luni, presaditev srca in napovedana možnost nespolnega razmnoževanja? Pogost odgovor, ki preprosto pravi, da je pisateljstvo obrt in književnost zabava, tu ne pride v poštev, dasi ne bi smeli podcenjevati pojava masovne kulture in novih tehnik, ki v bistvu bogatijo literaturo. Goreč borec za uporabo novih orodij v literaturi in za izrabo aparature, ki jo nudi recimo televizija — v revolucionarne namene — je **Hans Magnus Enzensberger,** čeprav mu je najbrž treba pripisati določene propagandne zahrbtnosti.

Kako recimo oceniti odgovor (na naše vprašanje), ki pravi, da je literaturi poslej odmerjen skromnejši prostor, da pa je vendar funkcija literature in širše kulture, da stimulira, ohranja etnično življenje. Odgovor, ki meni, da literatura ne more reševati naroda vis-a-vis ekonomskim spremembam in splošnemu trendu tehnizacije in racionalizacije sodobnega življenja, da pa opravlja pomembno funkcijo znotraj prenovljenega, artikuliranega naroda. Da ne rešuje vprašanj splošnega žitja in bitja kot nekoč, da ne spodbuja ali zavira razrednih, produkcijskih teženj, temveč biva kot specifično interno orodje narodnega življenja, kot element jezikovne kulture, kot nekakšna ljudem priljubljena in potrebna priprava. Kaj menim o tem? Tu je treba upoštevati tovrstne izjave in teorije tvorcev formule o depolitizaciji vprašanja o narodu — predvsem oni so se zavzeli za nekakšno sektorizacijo kulturnega snovanja, za funkcionalistični projekt narodne kulture, ki bi ne delal škode politiki, ki pa bi sebi na drugi strani zagotovil mir in relativno neodvisnost. Zdi se mi, da avtorji takšnih tez vendarle niso premaknili kritičnega stanja v kulturi in da so se **de facto** (čeprav tega morda niso hoteli) približali nacionalističnim konceptom, ki v literaturi vidijo podporo in uteho narodne suverenosti, seveda s to razliko, da so »funkcionalisti« seveda večji realisti.

Tu moram napraviti premor v diagnosticiranju naše kulturne situacije (v luči svetovnih razmer) in vstaviti dva pomisleka, dva po-

[5] Cf. Herbert Marcuse, **Counterrevolution and Revolt** (Boston 1972), str 79—129.
[6] **Ibid.**, str. 84.
[7] **Ibid.**, str. 85.

datka (spet nekoliko avtobiografske narave), ki v prvi vrsti opredeljujeta moje pisanje in tudi tole razmišljanje.

1. Prvi je pomislek, ki se mi je pokazal pri analiziranju lastnega literarnega postopka in ga v začetku tega avtokritičnega zapisa nisem do konca ekspliciral — namreč **pomislek o ustreznosti dvostopenjskega poimenovanja »ustvarjalnega postopka«**. Gotovo je možno, če ne drugače, v analitične namene, ločiti **doživetveno** in **delovno** ravnino literarnega početja, vendar se v odgovoru na takšno analitično spraševanje pravzaprav prisiljujem v delitev. Kot sem že zapisal, čutim potrebo po definiranju nekega širšega, **skupnega** pomenskega področja in nehote dobiva to skupno področje poudarek **dela**. Res je, da le redko prepisujem, preosnavljam, prerazporejam **enkrat izdelani** tekst in prav tako je res, da »dobre« ideje največkrat »pridejo« sproti. Sam sem že večkrat pisal o literaturi kot produkciji. Morda se nisem nikdar tako jasno zavedel pomena te opredelitve kot ravno zdaj. V bistvu gre za tole: ni več potrebe, da bi se vedel do literature kot do prostora, kjer se morajo natančno utelesiti, reproducirati, izraziti literarne ideje. Literatura je postala pisanje iz stroja ali peresnika, ona ni zapisovanje ideje, vedno bolj **dogodek, iznajdba mimogrede**. Če pa je literatura akcija in dogodek, potem ne more biti razlike med preliminarnim načrtom, idejo (dasi za kakšnih 30 % svoje proze hranim zapiske, koncepte ... — upam, da je iz konteksta jasno, da ves čas uporabljam besedico »ideja« zgolj v pomanjkanju boljše in da nikakor nimam namena razpravljati o tradicionalnem pisanju na Idejo, o »prežetosti teksta z idejo«, kot bi morda zvenelo v kakšni tradicionalni poetiki goethejevsko-engelsovskega tipa) in končnim izdelkom, literaturo. Druga verzija ne more biti boljša od prve, je lahko samo drugačna ...

2. Drugi pomislek je tudi oseben. Ko sem še urednikoval pri študentski Tribuni in si zastavljal vprašanje, kako biti **revolucionaren** na drugačen način, na revolucionaren način, kar pa seveda ni »revolucionarnost«, kot piše v statutih, ampak dejansko nekaj novega, prevratnega, zvitega, kar spodjeda na skrit, površnim očem nejasen (politični bralec je največkrat površen — išče pač Idejo, ki je »zadaj«), a vendar učinkovit (v politično-socialnem smislu pravzaprav neučinkovit, saj mi ne more iti za množičnost, pripadnost in kar je še združevalskih kategorij, ki se nenehno odrekajo ravno novotam, ker te štrlijo iz kakorkoli kontinuirane, poenotujoče rabe) način. Pogosto razočaran nad svojo zmožnostjo za klasično politično delo, ki je v bistvu neusmiljena redukcija neznanega na utečeno in uporabno, sem si zatrjeval, da sem lahko revolucionaren tam, kjer sem popolnoma svoboden, kjer me ne bodo mogli potrošiti, požreti, kar pa pomeni tudi **razumeti**. Razmišljal sem o novem jeziku. Po precejšnjem času sem se dokopal do intimnega sklepa, da ta posebni jezik lahko uveljavim edino na področju literature, kjer je takšna ekstravaganca nekako priznana ali vsaj ne usodno ovirana. **Ne torej literatura v službi revolucije**, kar slejkoprej pomeni klišeiziranje, popreprostenje, ideologizacijo, podrejanje že izdelanim načrtom, idejam, temveč **revolucija znotraj literature**, prikrita, posmrtno živeča v literaturi, revolucija posebne sorte, bolj osebna in predvsem nova (znanstveno nova?) — zopet tradicionalne revolucije, ki so tako standardno prevedljive in razumljive. Dejansko revolucija kot izum v literaturi, kot produkcija novega, celo brez zasebnega statuta. Tega seveda nikdar nisem realiziral.

Kljub temu, da svojega »zasebnega« programa nisem realiziral, sta pomisleka, o katerih pišem, ves čas nekako v ozadju mojega pisanja in odločanja zanj. Dejansko gre za sklop predsodkov, ki naj bi jih bralec teh vrstic upošteval, ko razbira to premišljevanje o pisanju. V bistvu (in vendar samo v bistvu, kar potrjuje, kako šibak sem v svojih sklepih) je to, kar zdajle pišem — kot refleksijo lastnega literarnega početja — nesprejemljivo. Nesprejemljivo z vidika literature. Kajti če je literatura sama že akcija in če se odreka idejnosti, o kakršni je govor, tedaj ne potrebuje interpretacije. Kar tu pišem, je v nasprotju z mojo literaturo oz. **zunaj nje.** Gotovo je možno reči, kar so kdajpakdaj počeli kritiki mojega pisanja, da je mogoče mojo literaturo brati v sklopu mojih »teoretičnih« pisanj, hkrati pa je takšen izrek tudi izrecno naperjen zoper mojo literaturo. Bolj kot kritike, ki se poslužujejo mojih eksplicitnih izjav o politiki, družbi, literaturi itd., me seveda motijo kritike, ki jim je absolutno jasno, o čem in kaj govori moja literatura, in kolikor te absolutno suverene kritike niso popolnoma butaste, se moram resnično vprašati, če nisem butast jaz sam, ko mogoče pišem stvari, ki so kristalno jasne, ki jih je mogoče razumeti, požreti, strpati v strukture itd. Vsekakor vztrajam pri tem, da so butasti kritiki in ne jaz, popolnoma odločno pa odklanjam kakršno koli kritično jasnost v bodoče, in to nasploh, ne samo za lastno delo.

Ko sem še sam pisal »ocene« o slovenskih proznih tekstih, sem poskušal kolikor toliko jasno povedati (o tem se je mogoče prepričati na primeru neštetih ponovitev takšnih izjav), da pravzaprav pišem o sebi, ko pišem o tekstih drugih, da opisujem lastno branje . . .

In kljub takšnemu priznanju o samovolji, o tem, da moje lastno kritično početje pravzaprav izvira iz mojih predsodkov, iz moje biografije in ideologije, si ne morem odpustiti in dopustiti totalitete, ki se morda zdi neobhodna in celo častna značilnost v slovenskem literarnem in literarno-kritičnem prostoru. Prejkoslej priznavam in celo poudarjam, da sta moja literatura in razmišljanje o njej (in tudi o kakšni tuji) dve različni, narazen potekajoči dejavnosti, in da ne nastajata v simbiozi, ki bi pomenila nekakšno spajanje, medsebojno učinkovanje, dopolnjevanje. Ta simbioza je kvečjemu sektorska razdelitev, dvoje opravil, ki lahko potekata istočasno in iz iste osebnosti . . .

Zelo težko se je ločiti od tradicionalnih funkcij literature in literatstva, od vseh teh domačih in nežnost zbujajočih običajev literarnega sindikalizma. Zelo težko je uveljaviti literaturo, ki se piše zoper sebe. In ker je to tako zelo težko in ker to pisanje nastaja znotraj izredno omagnetenega socialnega prostora, struktura brškone še ni popolnoma čista.

Naj se vrnem k splošnemu vprašanju o **možnostih literature** spričo opisanih procesov v širšem svetu in lastnih želja ter predsodkov. Naj odgovorim na vprašanje, kako in zakaj vendarle še pišem prozo.

Moj odgovor se začenja pri **razcepu** med kulturo in družbeno strukturo. Ta razcep pa seveda ni od včeraj, kot včasih naivno mislimo, ni od Stalina in najbrž ne od Platona, ampak izvira iz različnih narav kulturnega in družbenega mehanizma, ki so se polno uveljavile in pokazale v modernem času. Kultura je bila v prejšnjih stoletjih lahko vključena v družbeni sistem kot blažilni ali pomagalni člen in je tako vključena marsikje še danes (v SZ, na Kitajskem . . .), ker

je bila ekonomsko nesamostojna in ker je tvorila skupno elito z vladajočim razredom, od česar sta imela politični in duhovni mogotec oba koristi.

V moderni Evropi in Ameriki so ti pogoji danes že nekoliko spremenjeni. Prvič: kultura je dobila svoja finančna sredstva. Drugič: naraščanje populacije kulturnih delavcev. Tretjič: počasno odmikanje družbenega interesa od primarnih produkcijskih sektorjev. Medtem pa je recimo možno ugotoviti vrsto nesorazmerij in neskladnosti v sami naravi obeh sfer: kulture in družbene strukture. Na primer:

1. **Politika družbenega ustroja** in njegov razvoj sta **linearna** in sestojita iz naslednjih procesov: racionalizacija, kontrola, samodeterminacija, samozavest. Družbeni sistem se linearno razvija v skladu s potrebami industrije in potrošnih standardov. Z drugimi besedami: **človekovo okolje** se nepovratno spreminja v bolj demokratično, številčnejše, racionalnejše, obvladljivejše in razumljivejše okolje.

2. **Politika kulture** in njen razvoj je **koncentričen,** ponavljajoč se, povraten, kajti kultura je antinomična, subjektivistična, individualistična... Kultura se vrača k sami sebi in se oddaljuje od sebe v skladu z lastnimi močmi in potrebami, s svobodnostjo kulturnih ustvarjalcev. Z drugimi besedami: **človek** sam se nenehno vrača k svoji osebnosti in naravi, kajti v tej naravi je le relativno in omejeno prilagodljiv za spremembe v okolju (človek se ne more prilagoditi strupenemu zraku in vodi...).

Ta **razcep,** ki res ni od včeraj, ampak je šele od včeraj legaliziran in polno prezentiran, me vodi v nadaljnji pomislek — da so namreč bojazni, ki nas omejujejo pri revolucioniranju lastnega početja in pri njegovem **razvoju** po lastnem okusu, privzgojene in da jih lahko prej ali slej preženemo.

Gre dejansko za problem sublimacije družbenih in političnih problemov v literaturi in sploh kulturi in za prenehanje oz. likvidacijo tega problema. Če je mogoče kulturo »desublimirati«, kar pa se dogaja ravno s procesi razvoja znanosti, sveta trga in osvobajanja čutnosti v njene primarne erotične okvire, kar se dogaja v sferi človekovega okolja, ki bi ob primerni pozornosti lahko vedno bolj sproščalo človeške težnje, interese, zadržke po direktnih kanalih, v čemer nas vendar potrjujejo in spodbujajo številne politične spremembe v zadnjem času in ne nazadnje v naši lastni državi, potem bo ta ostala svojim ustvarjalcem v svobodno igro in pravo revolucijo. Ravno razcep, o katerem je bil govor, omogoča revolucijo človeka, ko se je znebil težav s svojim okoljem. Kultura v novi funkciji lahko spreminja ljudi v njihovih kulturnih aspiracijah, kar je seveda drugačen odgovor od onega, ki kulturi pač dopušča prostor. Kulturi je poslej lahko na voljo ves prostor kulturnega, dejansko vse človeško in tu se bo dogajala prihodnja revolucija.

Dimitrij Rupel

SNAŽNI PLANETI

V.

Šestega maja. Zjutraj razpravljal s Schwartzom. Dal mi je pol sendviča, od dveh, ki mu jih je žena pripravila za kosilo. Preprosto je kosil med najinim razgovorom. Sklenil, da si moram vbiti v glavo nekaj reči o teh ljudeh. Prvič: kar počno, počno resno, meni se seveda zdi malce smešno. Začeli smo sami, pravi, vzgojili skupino desetih ljudi... marsikdo od njih bo vse skupaj pozabil — pozabil, kar smo počeli ob četrtkih popoldne, vendar bo kdo od njih vztrajal, pripotoval na svoje delovno mesto tisoč kilometrov proč in razširjal... Ideja je fantastična: sveta ni mogoče spremeniti na silo, spremeniti je mogoče ljudi, postanejo lahko dobri, v sebi lahko zatrejo sovraštvo in nestrpnost... Cela zgodba o grupni terapiji... To delajo z neverjetno resnobo. Schwartz jih je najbrž petdeset, siv, majhen, široka usta ima, to vidim, ko zbaše ves kruh naenkrat, tip, ki so mu všeč zelo mlade in okroglooke študentke, ne da bi kaj resnega ukrenil, vendar pase oči in prime te za roko, pobož, pogladi še z glasom, kot da ga je ena sama trpeča izkušnja. Verjame vse, tudi če mu rečeš, da so ti prejšnji večer nenadoma pomrli vsi sorodniki, da si iznašel perpetuum mobile ali kaj. Ob četrtkih popoldne. Sedejo blazno resno in se menijo, kako bo tekel svet čez sto let. Takle Schwartz, poštni uradnik, carinik, štacunar ti razmišlja o tem, kako bojo lepega dne zapredavali obupancem, ki so na tem, da storijo kolektivni samomor.

Jurija se komaj spominja, ve, da je bil vpisan na oddelku, celo obraza se spomni, ko mu pokažem fotografijo, vendar kaj več je že pietetno besedovanje, nekakšno prazno politiziranje. Poskusim tudi z onimi besedami. Nasmehne se, nato se zresni... to je grozno važna stvar, reče, to morate odkriti, na tem morate delati!

Vožnja domov je običajna. Sam sebi se zdim osel, da sem se preselil tako daleč, da obnavljam iste reči. Pokrajina, kot bi se vrtel v krogu, petkrat isti kos. Razdalja je vprašanje zmožnosti za prenašanje ponovitev. Vsakih deset kilometrov se ponovijo enaka križišča, enaki kopičasti holmi, enaki znaki, stavbe, bencinske črpalke... Jurijev dnevnik sem dal preslikati, en izvod sem skril v svoj predal na univerzi.

Poštni nabiralnik je vseboval eno samo pismo. Bilo je moje lastno. Že tretje po vrsti. »Naslovnik neznan«. Težkal sem pismo v roki in šel gor. Iz Loreninega stanovanja je spet dišalo po čebuli, pa ni bilo prijetno. Po čebuli diši neprijetno, kadar se ustali in postara, ko ostane na nepomitem krožniku ali kozici. Lorena je bila nasmejana, pove, da je dopoldne v stanovanju večkrat zvonil telefon.

Zahvalim se, vstopim, nevljudnost in besedna skopost se ji zrcali na obrazu isti trenutek, ko je izrečena. Ena tistih, ki verjame, da bi se morali veseliti sožitja in da dela za veliko stvar. Pismo me je pošteno razjezilo. Poslal sem ga bil pred tremi tedni na naslov, ki sem si ga vestno zapisal v koledar: Profesor Štefan Radič, Obrežna 8. Nemogoče, da ga ne bi poznali, ali pa bi se nenadoma preselil. Obiskal sem ga pozno jeseni. Čudežne stvari se dogajajo. Enako se je godilo pismoma Potočniku in dr. Brezigarju. Izključil sem že možnost, da bi bila policijska zarota: v pismih sem pisal o družinskih in strokovnih rečeh. Zdaj sem pomislil, da bi lahko bila višja policijska zarota, nekako politična reč. Le zakaj bi se me hoteli lotiti na tak preprost način... ti dogodki vendar ne bojo vplivali na moje delo, in ko se vrnem, lepo obiščem vse po vrsti in bo čudenja pa smeha... Sklenil sem, da pišem Branetu na sekretariat. Pisma tako visokemu uradniku si menda ne bodo upali zavrniti s preprostim poštnim trikom. V pismu razložim Branetu vse po vrsti. Zatresle so se mi roke, šel sem v hladilnik po pijačo, nato sem sedel k stroju in napisal pismo:

Tovariš Branko Dobrila, Sekretarit za notranje zadeve...

Dragi Brane,

pišem Ti v zvezi s pojavom, o katerem menim, da ga boš znal pojasniti edinole Ti. Kot veš, sem tu v inozemstvu s posebno nalogo, akademija me je nagradila s štipendijo, ki naj bi mi omogočila, da končam roman, ki sem jim ga v osnutku predložil za lanski natečaj. Moje delo je zbiranje informacij o pokojnem Juriju Bergerju, ki nam je zapustil edinole dnevnik. O tem so pisali časopisi, gotovo veš vse, pa mi ni treba na dolgo razlagati. Vzel sem ta dnevnik za izhodišče svojega romana. Rekel boš, da se mi je preprosto stožilo po domu. Ni samo to, pisal sem trem ljudem, ki mi lahko s svojimi napotki bistveno pomagajo: Potočniku, poznaš ga, predsednik našega društva je že nekaj let, dr. Brezigarju, ki je psihiater in mi razvozlava vrsto ugank, ki so v tekstu pokojnega Bregarja. Končno sem pisal še profesorju Radiču. Vsa tri pisma so se vrnila z žigom »Naslovnik neznan«. Gotovo gre za pomoto in slučaj. Ljudje, o katerih Ti pišem, so slavne osebnosti, pomembni javni delavci, dvomim, da so se prav v tem kratkem času, kar me ni, izgubili v popolno anonimnost... Prosim Te, da raziščeš primer in mi čimprej sporočiš, kaj je z zadevo. Sumim, da se je nadme spravil kak poštni birokrat ali primitiven udbaš. Hvaležen Ti bom za vsako sporočilo, čeprav bi me poučil, da se motim. Hvala. Lep pozdrav ženi in Tebi. Tvoj

Miha Puppis.

Zalepil sem pisanje in se takoj odpravil na pošto. Na poti nazaj sem si nekako pomirjen kupil steklenico francoskega vina. Povabil sem Loreno in par iz gornjega stanovanja na kozarček. Pogovarjali smo se pozno, da je bilo vse zakajeno in je vonj alkohola pregnal zoprni, postani čebulni vonj.

Osmega maja. Sobota. Vse po običajnem redu. Zvečer party pri zgornjih sosedih. Prišli profesorji, znanci. Spet govor o četrtkovi sekciji. Baje je bila ona predvčerajšnjim uspešna, zakaj nisem ostal? Zagrenjen da sem, opazijo. Ne vem, rečem, nato o ženskem vprašanju. Danielle pripravila židovski jedilnik, kosher. Puste, neslane jedi. Piščanci v vseh možnih oblikah. Profesor Slater je blazno umirjen,

sprašujem, kaj daje ta mir. Čez dober mesec bom že doma, to premišljam, ko v trenutku tišine slišim avion. Odsprehajam se do okna, gledam prazno ulico, utripajoč svetlobni napis za neko pivo. — Če boste očistili vse predsodke, kaj bo potem ostalo? vprašam, nato še vsiljivеje: — Če pometeš možgane in ni v njih nobenih zadržkov in sovraštev (kakšne čudovite reči se storijo iz sovraštva!), ostanejo nezanimiva telesa. Prečudovita dela so nastala iz strahu in bojaželjnosti, iz kompleksov in nesreč... Romani, sublimacije težav! Od milijon nesrečnežev, reče počasi Slater, kot da sestavlja hišo iz igralnih kart, je samo eden pisatelj. S to mislijo grem spat. Sanjam, kako sem pahnil brata čez gladko ploščad. Nekaj sva se trepljala, nato mu je spodrsnilo. Padel je globoko, globoko. Prebudil sem se, pil pivo, prisluškoval pokanju lesa.

Devetega maja. Šli k reki dopoldne. Jim in Cathy. Srečal Rudolfa. Pozno zajtrkovali v francoski slaščičarni. Miza je bila potem vsa podrobljena, koščki kruha so se napili kave in postali kot kakšni neokretni prašički. Kruh je res dober tam. Rudolf je nedvomno špijon. Spraševal me je o Jugoslaviji, o Rankoviću. Študira drugo svetovno vojno. Hvali, blazno hvali. Sprašuje, kdaj ga bom spet učil slovenščine. Njegov srajčni žep je vedno poln svinčnikov.

Popoldne delal na Jurijevem dnevniku. Odkril anagrame in akrostihe. Dolgo sem se spraševal, kaj bi pomenile »gerbere«, ki tolikokrat nastopajo.

...Vstopil sem v njeno stanovanje. Na steni in po pisalni mizi je bilo vse polno gerber. Lepo urejene v šopkih, prevezane s pentljami. Začutil sem, kako me to dekle spoštuje, koliko pozornosti posveča slehernemu mojemu obisku. Posebno me je vznemirila gerbera v kotičku, kot kakšno majhno svetišče. Bila je že nekoliko obledela, vendar polna življenja in je pripovedovala čisto svojo zgodbo... (nato sledi ljubezenska scena z Marijo).

Gerber(a) — Berger.

Nato:... Jutro urnih rok, isto jemanje. Jeza udarja razum, iščem jeklenost. Javim uro. Rano. Igličast jok... In še njeno ime:... Majhne anarhistične ribarije, igrice jalovih akademikov! Mišljenje agonije razuma in jokavi apeli!

Nikdar pač ne bom razumel zadnjega stavka: čiste vode, točni naslovi. Poskušal bom naročiti pojasnilne sanje.

10. maja. Nič pošte. Kolovratil po ulici do sosednjega kraja. Da bi me kdo zasledoval. Počakal bi ga, zgrabil za vrat, peljal domov, zaklenil vrata in bi ga prav fašistično zasliševal. Zvezal bi mu roke, ga posadil na stol in če mi kakšno vprašanje ne bi bilo všeč, bi ga mahnil, da bi mastno počilo. Lasal bi ga in brcal v rit. — Povej mi, zakaj je izginil Jurij Berger, kam ste ga odvedli! Kje je pokopan? Ali živi? Za koga delaš? Prav zverinsko bi ga zasliševal. Postavil bi se v temo, nameril luči v oči, da bi ga peklo, on pa bi poskušal gledati stran. Potem bi ga lopnil po ušesu, boš gledal v luč, svinja!

Če se je kaj zarotilo zoper Jurija Bergerja, bi se kaj moralo zarotiti zoper mene. Jaz sem naslednik Jurija Bergerja. Morda bi moral objaviti članek v Timesu. Naslov: »Raziskujem skrivnost Jurija Bergerja«. Potem bi me mogoče napadli, kot so njega. Potem bi mogoče izginil, kot je on. Ali so vendarle že vse tako uredili, da ne bo nikdar nič jasno. Morda so podtaknili Jurijev dnevnik, morda pa se jim je vendarle zdel nedolžen, da so ga pustili ležati, a je Jurij v njem skril

šifro, po kateri bi bilo mogoče razvozlati celo reč. Le kam jo je skril? Kdo je bil Jurij Berger? Kaj je počel v Afriki?

Ponovilo se je, kar me je vznemirjalo pred meseci. Spet je zvonil telefon, a ko sem se oglasil, je bilo na oni strani vse tiho. Toliko časa že ni bilo tega, da sem skoraj pozabil. Kaj naj človek počne s temi stvarmi? Vedno sem skrito upal, da me kliče kdo, ki bi mi rad kaj pojasnil, zato tudi nisem prosil, naj mi zamenjajo številko.

Narisal sem si več shem:

1. Jurij Berger	pisatelj	dnevnik literatura dnevnik realnost
	špijon	dnevnik šifra dnevnik podtaknjen
	pustolovec	dnevnik realnost sredstvo za zabrisanje sledov, namerno izginotje

2. Špijon	naš	naši vse vedo	jaz naiven
		naši ne vedo	jaz v nevarnosti
		mrtev, zaprt	jaz v nevarnosti
	lokalni	mrtev, zaprt dela pod novimi pogoji	
	ameriški, ruski	dela pod novimi pogoji odpotoval	

3. Marija	ljubica	ona telefonira?	dostojna gospa prostitutka
	špijonka	telefonira policija?	
	izmišljotina		
	šifra	pomeni naslov, osebo pomeni stvar, gibanje	

Dvanajstega maja. Že mesece nisem pisatelj, temveč literarni raziskovalec. Bojim se, da to vpliva na moje delo. Stari gospodje akademiki bodo trdo sedli, ko jih seznanim, da mi ni mogoče pisati romana, ampak dobé literarno študijo, opis iskanja jedra dnevnika Jurija Bergerja, pa poročilo o lastnih težavah pri pisanju o takšnem predmetu. Zanimivo, da sem tudi pri Jurijevem dnevniku naletel na pasaže, ki so mi dale misliti, da je možakar v dvomih glede svojih

zapisov oziroma da je pisatelj samo nekako slučajno. Pred menoj je poglavje, ki opisuje dogodek v Hilton hotelu. Moram reči, da sem pošteno zmeden ob njem.

»Z Marijo, včasih postanem žalosten, ko se zatopim vanjo, kot bi jo gledal za visokimi kovinskimi vrtnimi vrati, kako me vabi z roko, ki jo je pomolila skoz rešetke, mene pa nese stran, včasih pa jo sovražim, da bi tolkel po njej, da, stopil nanjo, ali da mi ne bi bilo žal, če bi jo nenadoma zabrisalo v kako skalo in bi ji glava padla na prsi, in roke bi ji povešeno gledale iz sploščenega trupa, včasih bi se ji hotel kar maščevati za svojo slabo voljo, z njo torej se bližava hotelu. Zdaj me vabi izza visoke cvetlične ograje. Kakor da spi vsa v belem ali da mi jo prinašajo... Moj bog, kako jo ljubim. Malo mi leze v uho, drži se me in njeni lasje me zaščegetajo po vratu. Moram jo malo prijeti za prsi, da zajavka, to stori skoraj kot umetna punčka. Tu sva zdaj v Stadtler-Hiltonu, stara, skoraj cerkvena hiša, v veži je mračno in vsepovsod prašni, mlečnorumeni lestenci. Mislim si, gotovo naju za kakšnim stebrom, sedeč na rdeče tapeciranih stopnicah čaka kak hudič, pa bo treba govoriti o politiki ure in ure. Jaz vendar hočem v posteljo, kje v kakšnem visokem nadstropju... Pomislim, da bi bil v takšnem hotelu z Barbaro. Kar stresem se ob misli. Barbara je za kakšno vlažno, umazano travo, za pet minut. Šumljala sva torej po tistem rdečem tekaču brez prekinitve. Receptor je bil v tisti oltarčkasti kabini kot kakšen gluh osvajalec iz vesolja, vendar sva dobila ključ brez težav. Podobe v sobi so bile stare stoletja. Rožnate, temnomodre. Mislim na okna, ki kažejo večerno mesto. Mala soparica z ulic, zrak je zasopel, da takoj spet zaprem. Kopalnica je iz mesnatordečih porcelanastih ploščic. Malce drsava po njih, postelja pa je rahla in udobna. Mesto zunaj vse bolj preplavlja oljno jezero, malo je še ostrin, nato pa še tiste oblije rdeča sluz, ki se v hipu zmehča in potemni.

Marija gotovo ne sodi sem. To je kongres starcev. Že, da jo požirajo z očmi, ampak z referati in našimi načrti in domislicami se vse tako prestavi v negotovost (kaj če me pošljejo v drugo mesto, obstopi me gruča štirih in me odvedejo naravnost na letališče — prav tako pa lahko vstopijo v njeno sobo in ji naročijo, da mora v trenutku drugam!). In še to vem, da bi morala ona pravzaprav malo po trgovinah, da bi jo moral spremiti, pa me čakajo hudobci... Seveda ji ne bi dovolil, da bi ona prišla do takšnega sklepa sama. Zelo bi kričal in žrlo bi me, če bi mi rekla o tem. Ta politika je pederastična zarota, kvečjemu kakšna srednja gospa v kostimu iz moškega blaga se pojavi...

V Hiltonu sem imel dva prijatelja. Prvi je bil, ko sem zašel z dvigalom. Pravzaprav se mi ni dalo čakati na glavno dvigalo in sem hotel peš iz sejne dvorane v vežo. Stopnice pa so se končale v tretjem nadstropju, nato sem našel neki hodnik, kjer so tudi bili napisi, da je izhod. Prišel sem v kuhinjo. Ni mi bilo narobe, da sem prišel med natakarje, ampak so me nazijali. Potem sem se počutil blazno zgrešenega in majhnega. Odpeljali so me z dvigalom za služabnike do nekih stranskih vrat. Drugi je bil, ko sem ukradel pepelnik. Zalotili so me. Bil je mlad mož, kot kak poročnik. Vzel mi je pepelnik in rekel, da tega ne morem vzeti s seboj. Pri tem se je tako dostojanstveno držal, da sem se prav odplazil od ponižanja.

Sprašujem se, kaj le bom s tem. Ali je res toliko pomembno, da sem prišel sem, bogu za rit? Nekateri me prepričujejo, da je vse-

kakor. Zalokar posebno, nekaj je tudi govoril, da bom prišel v ozko skupino, ki ji bojo zdaj na kongresu pokazali neko odkritje. O tem moram spregovoriti posebej, ker je najbrž velika reč.

Sicer pa ne vem, kaj imajo od mene. Kaj le lahko ukrenem, poslušam pač. Sedim v tisti dvorani in kimam. Res bolj malo razumem. Mogoče me hočejo takega. Da si nabiram življenjskih izkušenj, da pisarim tale svoj dnevnik, kot kakšen elitni pisatelj? Ali sem res pisatelj? Le kdo bo bral tele zapiske? Dajejo mi pa kar obilno plačo. Nekaj je skrivnostnega okrog tega, nikomur ne smem praviti, niti Mariji. Nič kaj ne verjamem v resnost tega, kar se dogaja, vsi ti resni gospodi, v črnem in s kozarci v rokah, kako dajejo roke v žep, pa eno nogo naprej. Pa le čakam, da me bojo poklicali, da bo nekoč ponoči zazvonilo in me bodo povabili poročat. Morda pa ne verjamem samo v daljni cilj, ob tem pa se mi stvari kar dogajajo? V bistvu, res samo v bistvu, ravnam, kot ravnam, v interesih domovine, da bi mi pa kdo to izrecno priznal ali me klical na odgovornost, to ne!

O d k r i t j e . Med odmorom, ki so ga drugi porabili za kosilo, me je Zalokar odpeljal v neko stransko krilo. Bilo je najprej zelo razsvetljeno, nato pa so bile samo še ultravijolične luči, ki so me zelo slepile. Vstopila sva. Za mizami so sedeli operaterji v belih haljah. Ob stenah so bili računalniki, to sem že videl. Na nekoliko privzdignjenem stolu so imeli neko dekle. Rekel bi, da so bili zdravniki, nekaj so se pogovarjali z njo, nato je pristopil nekdo z injekcijsko iglo. Ona se je samo smehljala. Z vato so ji očistili neko mesto nad nogami, nato kot da ji kaj ... (tu manjka v rokopisu točno ena stran).

V kadi, ki je bila prekrita s polivinilno plahto, je naraščalo rožnatosivo telo. Poskus je bil uspešen. Le naši kolegi so se zelo razburili in slišal sem, kako so rekli: — Čiste račune! Nekdo od onih pa je odvrnil: — Čiste vode!

Tu se vse skupaj konča. Naprej so spet dolgovezni opisi konference in kaže, da se je avtor sam dolgočasil ob njih.

Govoril sem že bil s hotelom, celo z njegovim upravnikom, spraševal sem ga o kongresu, biokemični ali medicinski ... Pokazal mi je cel seznam. O kakšnem računalniku in stranskem krilu z vijoličnimi lučmi ni imel pojma. Slišal ni niti na ime Berger, niti Zalokar ... prepustil mi je, da sem brskal po knjigi gostov, toda opazil nisem niti enega rojaka.

Hotel sem si pomagati s prizorom streljanja na letališču, kjer naj bi ugrabili Zalokarja in njegovo ženo, vendar so bile stične točke tako redke in nejasne, da sem vse skupaj opustil. Jurij Berger je moral biti malo nor. Njegova literatura pa je tudi včasih že kar utrudljiva. Le kako je to pisal? Sproti zapisoval, kar se mu je dogajalo. Če bi le našel kak koncept. Morda je pisal kar v stroj, zaužil malo LSD, pa se mu je razburila domišljija ...

Trinajstega maja. Prebiral »dnevnik«. Jim me je opozoril na knjigo Bronowskega. Našel sem jo v zakotni knjigarni. Ne morem se je prav lotiti. Še malo in se sploh ne bom več mogel pritakniti svojega romana. Pošte nobene, le računi.

Štirinajstega maja. Pošta od doma. Sami prazni stavki o tem, kje so večerjali, kam gredo na dopust in tako. Da je punčka zrasla ... Niti omenili niso moje prošnje, naj kdo stopi do dr. Radiča.

Petnajstega maja. Blazna vročina, hvala bogu, da odidem iz tega kotla. Vedno sem mislil, da je pri morju kaj vetra. Drek pa veter!

Nekako se skušam privaditi na misel, da mi tudi Brane ne bo odpisal. Šele zvečer odidem malo ven. Gledam utrinke. Šel v pivnico na glavni aveniji in se nežno napil. Potem so mi rekli, da so prejšnji večer prav tam neznanci postrelili štiri goste. V roman bi moral vključiti nekaj teh fantastičnih elementov. Ki pa sploh niso fantastični, ampak prebedasta kamnita resnica. Recimo, da junak prisostvuje takšnemu dogodku. Nato zasleduje zločince. Odkrije njihovo gnezdo. Na svojo roko zalezuje ... Potem se mi vse skupaj upre ... prelahko, da bi dokončal. Cenene kriminalke. Srečen konec: nato sta se objela in Richard ji je zašepetal na uho: Nikdar več te ne bom pustil same. Tudi ona ga je objela in začutil je njene jedre prsi ... Kakšna grozota. Devetdeset odstotkov pisateljev uporablja v ljubezenskih scenah prav isti stavek. Njene jedre prsi so mu čvrsto obstale v rokah. In potem sta plavala v valovih strasti do zore ... Gnus! A propos, povedali so mi, da je Cathy nekakšna pisateljica. Vprašal sem jo, kakšne reči neki piše. Rekla je: — Veste, to je tako, 30 % seksa, pa ravno toliko politike, potem freudistična razlaga in družinske travme 40 odstotkov. Pisateljstvo, periferna obrt!

Šestnajstega maja. Spet nedelja. Spet zajtrk v Patisserie Francaise. Spet k reki. Srečali neke znance, ki so Cathy podarili majhno zeleno rastlino, nekoliko podobno kaktusu. Ob prihodu domov sta mi izročila to zelenjavo z neko čestitko. Češ da sem pridno delal in da se kmalu vračam domov, pa spomin, pa prijateljstvo, pa tako. Zdelo se mi je malo čudno, ne podarjaš vendar stvari, ki so ti bile pravkar podarjene, pa še vpričo daritve ... Spravil sem jo v steklenico pomarančnega soka. Baje stvar naglo raste.

Sedemnajstega maja. Blazno raste. Čez noč se mi je razrasla za kakšnih deset centimetrov, da sem bil prav začuden. Spet dvakrat zvonil telefon. Drugič sem rekel v telefon še: — Jurij Berger, Marija! Vse tiho. Rastlina čudovito raste in popije deci vode na uro. Moral bi končno začeti pisati roman. Ideja je vendar vsa tu, na razpolago: Jurij Berger se je izgubil v tuji deželi, zapadel pod vpliv tajne organizacije ... pisal dnevnik ... Dnevnik je tu. Ljubezenska zgodba je tu, kako je držal Marijo za prsi in drugo, in ona se je privijala k njemu ... In potem ga je izgubila; nobenega sporočila, ona ga išče ... Napoti se po sledi spominov ... tudi njo zgrabijo ... Fant, to je res, to je vse res, kako naj končam po svoje? Rastlina mi raste pred očmi. Sklenem, da jo montiram bliže umivalnika. Najdem mesto, kjer stalno malo kaplja.

Najrajši bi dnevnik vrgel stran.

Noč na osemnajsti maj.

V sanjah se vozijo črni avtomobili in oficirji. Ruske volge. Proti palači, ki je videti kot Capitol. Vse luči so prižgane. Pred vhodom se blazno prepiram z nekim moškim, ki stoji z eno nogo na spodnji, z eno na zgornji stopnici. Obrit po glavi, v črni obleki. — Rekel sem vam, ne prihajajte več sem, vas smo odrezali. — Vi ste delali napake, kričim, vi ste krivi, da gre z državo vse narobe, vas bomo odstavili, ne vi mene! Nato me odpeljejo v majhno, toplo, udobno stanovanje z vrtečim se pisalnim lestencem. Na lestencu so narisane velike vijugaste rože in se zdaj prepletajo, kot v kakšni počasni reki valovijo alge. Nato se iz luči oglasi glas: — Govori vam Jurij Berger, za božjo

voljo odnehajte s tem brskanjem, sploh si ne predstavljate, koliko časa me stane, da brišem sledove za sabo, zdaj sem ranljiv za vsako malenkost, odpotujte, če mi hočete dobro. Luč pa se vrti vedno težje in se vsak rob strahotno lesketa, da v ritmu zapiram oči. Čez nekaj časa se dvigam in padam z obrati. Srpaste slike na lestencu mečejo pošastne sence po beli steni. Lezem v slamnat kot. Sence se prihuljeno vlačijo po sobi, majhna rdeča pika sede poleg mene, zdaj zdaj me bo naskočila. Lestenec kakor da se je umiril in zdaj me motrita bela črta in rdeča pika. Kosasto zamahujeta, ko dihata. Nekje nad nami se odpira kupola, v noč šine zelen žarek. Rdeča pika me šavsne in odmaknem se — bela črta čaka, iz kupole govori odmevajoč glas: — Tu v nas se v drugem času in drugem prostoru nahaja nov planet, v nas bivajo drugi ljudje, ki zaživijo šele po naši smrti. Naša smrt je odvisna od njih, zato se moramo z njimi pogovoriti. Vstopil je častnik v temnomodri uniformi in vrgel predme dnevnik. Nato ga je obrnil proti barvasti luči. V straneh so zaživele žive podobe, fotografije morij in planin. — Tole si ti gledal, pa nisi videl, reče, — ker si gledal z zdravim razumom in ker si sledil črkam. Črke so samo pretveza. Črke so samo pretveza. Črke so samo pretveza ...

Zbudil sem se v bučno in temačno jutro.

Osemnajstega maja. Vsepovsod okrog moje sobe so odmevali nekakšni selivski glasovi in podarjena rastlina se je razrasla čez celo okno. V bistvu mi je zakrivala svetlobo. Sklenil sem se je znebiti po kratkem postopku. Lahko se zbudim zadavljen od tega domiselnega darila! Potem sem opazil, da zvoni tudi telefon. Zdirkal sem brez hlač v predsobo.

— Ja, rečem.

— Jaz sem, reče ženski glas. Jaz menda še spim in sploh ne reagiram.

— Aha, se slišim, nato mi začne lezti po možganih, da je mogoče bistveno.

— Jaz, Marija, rada bi govorila s tabo.

Šlo mi je po hrbtu, da sem se moral nasloniti na steno, da sem zaustavil. — Halo, halo, sem neučakano skoraj zavpil, — prosim, kdo ste?

— Jaz vendar. Glas, ki je kot kakšna struna, ki se bo zdaj zdaj utrgala, kakšna nit, po kateri teče kaplja sladkorja. Nekaj med srebrno žlico in začetkom kolcanja. Fin tenek pianissimo, prozorno tekoče skoz biserne zobe. — Ja, rečem, vse vem, samo pridite sem. — Daj no, kaj me ne poznaš? — Rad bi se pogovarjal z vami, prosim, ali pa pridem jaz tja ... — Ne, saj se ne mudi, pravzaprav ne vem, kaj bi zdaj rekla, ko si menda vse pozabil. — Jaz pozabil? Ne ne ... — Veš kaj, jaz bi šla na kosilo, samo danes sem v mestu. — To je neverjetno, rečem naglo, — to je neverjetno! — Opoldne v slaščičarni ob reki, ja? Potem sva zaprla telefon in njen glas se je zdaj motal v moji glavi v obliki vseh besed, ki jih je izgovorila. Lopnil sem rastlino, ki je je bilo že kar dva metra, pa sem bil presenečen nad trdoto.

Čakal sem v Patisserie Francaise do štirih popoldne. Sami običajni obrazi, nihče se ni zmenil zame, povečini v parih ali večjih skupinah. Marije nisem dočakal. Prav zaprl sem oči in poslušal, če me kateri od glasov spominja na telefonskega. Enkrat je zvonil telefon in natakar je dvakrat ponovil: — Dr. Grabow? Dr. Grabow?

Dvajsetega maja.

To je že blaznost. Rajši bi nosil drva, sode prekladal. In ta moja rastlina! Štrli k pisalni mizi in spodriva knjige na njej. Če bi čakal nanjo, bi jih pometala z mize. Saj jo bo težko spraviti iz stanovanja. Ko sem omenil Cathy in Jimu, sta se samo smejala. Lepega dne si bom moral izsekati pot do postelje. Vendar je nekako simpatična in lepa. Listi so kot nežne roke, puhasti po površini, prav krhki, in dokler se ne odločim za popolno odstranitev, ji ne morem storiti žalega.

Brane mi sploh ne odgovori. Domovina me namenoma pozablja. Včasih se sprašujem, če me niso nalašč poslali ven. Pa koliko so govorili tistikrat, kakšna čast in predpravica, da je takšna nagrada... O Mariji ne duha ne sluha... samo presedam se, včasih kaj zaužijem, borim se s svojo rastlino, ki kar poganja in štrli. Na TV sem gledal razgovor neke nacionalne komisije za očiščevanje okolja. Eden od članov, menda neki znameniti pesnik, je udaril po mizi in rekel: — Očistili bomo svet teh umazanij! Toliko časa bomo čistili, da se bo svetilo. Nobenih svinjarij ne dovolimo več! Najbolj nas onesnažujejo ti mladi. Kalijo vodo in zrak! In kar je bistveno: oni mislijo samo za tisti čas, ko bojo sami živeli, naprej ne mislijo, na ohranitev človeštva ne mislijo, na to, da za njimi pridejo drugi in za onimi tretji... človek pa je neuničljiv in večen! Že jutri bodo vode čiste, da bodo lahko iz njih brez skrbi zajemali naši vnuki pojutrišnjem!

Moram reči, da se mi je zdelo, da gre možaku predvsem za tisti svoj ribolov.

21. maja.

Priletel je Jim. Bil je ves moder v obraz in samo to je zatulil, da so mu neki tipi zadavili Cathy. Tekel sem gor in našel vse poruvano, pometano, razlomljeno. Cathy je ležala na pol na klopi, ki se je sesedla, na pol na tleh, nekaj malega krvi na belo pobarvanem zabojčku, ki je rabil kot sedež. Pod roko tudi krvavo, sicer pa vse ošpičeno od razbitega kozarca, ki ga je morala prav ožemati. Šipe so bile izbite ali predrte, blazinice, ki so jih imeli nameščene v nekakšnem predsobnem kavnem kotu, so bile razparane in pomešane med cvetlične lončke, bloki in knjige, kot bi nekdo čistil z njimi, listki, zataknjeni v Cathyna usta, stoli, kot da ji je hotel kdo nerodno zložiti na čim manjši prostor, v kuhinji sem videl neke cvrčeče mase, razbita jajca. Cathy je imela tudi nekaj krvi po krilu. V kuhinji pa se je žgalo. Ena ohlapna roka je zamigala in nato padla dol po robu klopi. Nekaj je hotela reči, pa je samo pihala. Jim je zvonil in tudi na cesti spodaj je bilo slišati gasilce, rešilce ali kaj.

Jim se je stepel z bolniškim strežnikom. Policija je ugotovila, da so napadalci čakali, da bi jih kdo prijel, pa ni bilo nikjer nikogar. Neki huligani. Na steni so tudi napisali: KAR JE ČRNO, JE LEPO, KAR JE BELO, JE GRDO. In sploh je toliko prstnih odtisov, da jih praktično že imajo. Cathy da bo v redu. Potem je Jim blazno tekel po ulicah.

Na TV je bilo drugo nadaljevanje čistega zraka. Malcolm Morgenstern je pripovedoval čisto potihem: »Zemlja se bo vrtela počasneje in ljudje se bodo spet začeli ljubiti, živeli bodo spet v dvoje in bodo imeli po dva otroka, vzgajali jih bodo k pokorščini in bodo imeli radi klasično glasbo. Da bodo očistili zrak in vode in tudi obiskali druge planete, kjer bodo uvedli red in čistočo. Drugi planeti bodo obiskali tretje planete in galaksije. In povsod bodo hoteli imeti red in mir.«

Čez štirinajst dni grem domov. Pošte nobene, rastlina napolnila pisalno mizo, kuhinjsko nišo, okni.

Petindvajsetega maja.

Ponovno se je oglasila Marija. Bila je topla in neposredna. Rekla, da takrat ni utegnila, ker so jo nasiloma zadržali. »Nasiloma zadržali«. Da bo vse pojasnila. Obišče me ponoči, med dvanajsto in eno. Naj pripravim, kar sem doslej naredil.

Poskušal sem skrčiti rastlino, vendar je uporna. Kakor je videti nežna, nenevarna, je neukrotljiva in solidna. Komaj je še prostor za dva stola in posteljo.

VI.

Tu pred menoj je torej dnevnik Mihe Puppisa. Pisal ga je bil med svojim bivanjem v tujini, kamor je odpotoval po sledi Jurija Bergerja. Miha Puppis je nenavadna osebnost — menim, da je dolžnost pisatelja, ki popisuje ves primer, da natančneje (torej izčrpneje, kot je mogoče zgolj z reprodukcijo dnevnika) posreduje njegove doživljaje.

Lorena in njen zaročenec Klavdij sta Miha Puppisa povabila na potovanje z avtom. Odsotni so bili kakšne štiri dni, ravno pravšnji čas, da še uredi vse potrebno za skorajšnji odhod v domovino. Vožnja je bila nekoliko utrudljiva, čeprav je minevala z neobveznim klepetanjem o prijateljih, znancih, njihovih življenjskih zapletih... Enolično pokrajino, ki je bila še po tristo kilometrih kar naprej podobna nekakšni svetlorjavi, komaj vzvalovljeni odeji, je poživljal pogovor o seksu. Razlagal je recimo, da ima on sam probleme z nežnostjo, nakar se je Lorena prisrčno zasmejala in ga pogladila po glavi. No, obiskali so neko črnsko družino, nedaleč od središča mesta, ki je bilo prestolnica cele velike države. Obračunali so stroške za bencin, kar se je Mihi Puppisu zdelo nekoliko zamalo, saj bi bila sama porabila ravno toliko, in si je obljubil, da česa takega sam ne bi nikdar naredil. Ko se je naspal po naporni poti, bilo je zgodnje jutro, je nekako avtomatično zašel na vrt. Bil je skrivnosten vrt, sicer poln rožnega cvetja, vendar skoraj nabit z grmičjem in drevjem vseh vrst, da si se težko kam prebil. Blazno zgodaj je bilo in vse polno zadirljivih ptičev. Nekdo je z ulice zagnal čez zid nekakšno staro kanto za smeti in zaropotalo je, kot bi čisto v bližini razgnalo cerkveni zvon. To je pognalo izza grmovja Klavdija — bil je nekako znojen in črnikast — in neko neznano žensko. Miha ni mogel ostati neopažen, zato je kolikor mogoče mirno in nevtralno pozdravil. Ženska pa se je zagnala proti njemu. — Fant, imam srečo, je rekla, — tebe sem iskala, jaz sem Marija. Takrat jo je Lorenin moški od zadaj lopnil z nekim vrtnim orodjem, pol-srpom pravzaprav, Miha pa je gledal z besom in drznostjo in se hotel zdaj zdaj zapičiti vanj. Marija je ležala na tleh in po njeni roki so se zaprašile mravlje; najbrž jo je na mestu ubil.

— Tu in tam, je zadihano rekel Klavdij, — je še komu do tega, da kaj pametnega počne. Recimo, da počisti s takimi barabami, ki mečejo umazane stare kante na tuje vrtove!

— Počisti? je začudeno rekel Miha Puppis.

— Tako je. S takimi, ki razburjajo poštene ljudi. Ki se vtaknejo v vsako sranje in se trudijo, da še bolj smrdi. In nekaj organizirajo. Kakšna nova internacionala mogoče, sivo-zelena za spremembo! Smetarska! Sivozelena! Barva plesni. Idioti! Bejž zdaj!

Zamahnil je z lopatico-srpom. Miha Puppis je odskočil in bežal. Že je bil na stopnicah. Hiša se je prebudila, nekaj lesenega je škripalo pa zvok straniščenega izplaka.

— Marija! je reklo od zgoraj z basom. Pa je bil Miha Puppis že pri vratih in pohodil je kup jutranjih časopisov. Avtomobili so vozili v službe. Jutro je sijalo od vneme in prijaznosti. Bilo je točno zelenosivo. Parki in beton, jeklo in drevje, sivkasta meglica od avtomobilov. Čudovito jutro. Pil je kavo stoje v enem od modernih barov v drevoredu, ki se izliva v središče mesta.

Vrnil se je s prvim vlakom. Bilo ga je strah in dopovedoval si je, da vendar odhaja domov, kjer bo vse drugače.

Dopovedoval si je, da bo vse drugače!

Pozvonil je na desni strani rjavo popleskanih vrat, kjer je na beli emajlirani ploščici pisalo:

PROF. DR. ŠTEFAN RADIČ

Oddahnil si je, zadeve se le niso tako bistveno spremenile med njegovo odsotnostjo. Pozvonil je še enkrat, preden je slišal kopitljanje v notranjosti. Bile so cokle in oseba se je trudila, da bi hodila čim opreznejе, najbrž se je čemu izogibala. Končno se je odprlo. Miha Puppis je zagledal nekoliko zaspano svetlolaso dekle v mornarski majici, ki si je brisala roke v zadnjico. S samimi zobmi je v ustih držala jabolko.

— Oprostite, je rekla skoz jabolko in je malo zacvrčalo od sline.

— Profesorja Radiča ...

Gledala ga je in ji je bilo malo nerodno, mogoče je tudi malo zardela.

— Že razumem, je rekla, nato je zaklicala v notranjost, ki je bila sestavljena iz dolge predsobe, polne kartonskih zabojev in z rjuhami prekritih višjih predmetov, da pride takoj.

— Veste, je rekla, — to ste prišli na napačen naslov. Stopila je za korak ven, si medtem sezula coklo in se z bosimi prsti popraskala po gležnjih sosedne noge, pogledala emajlirano vizitko. — Nihče od nas pravzaprav ne ve, kdo je ta gospod ali če sploh je. Mi smo najeli stanovanje od nekih naših prijateljev. To je tako kot »Gostilna pri Tončku« ali »Levstikov hram«, pa Tončka ali Levstika recimo ni več tam. Ime! Saj razumete?

— Ne, je rekel Miha Puppis, dekle pa ga je preplašeno gledala.

— Ne razumem, kajti še pred enim letom je bil ta gospod pri sijajnem zdravju, lepo nastanjen tule notri, saj vse dobro vem, nobenega selilnega namena ni imel. Najmanj desetkrat sem že bil v temle stanovanju, tamle na desno je kuhinja, na levo kopalnica ...

— V redu, je rekla dekle in skomignila, — jaz ne vem ničesar o tem. Jaz tukaj samo stanujem in sploh bojo drugi teden hišo podrli ... Malo je pomislila. — Jaz nisem nobena hči ali kaj takega, če tako mislite. Jaz tukaj preprosto živim kot jaz in še kdo je z menoj ...

— Kdaj ste se priselili sem, če smem vedeti? je poskusil Miha Puppis.

— Kdo ste? je zavpil nekdo od kuhinjskih vrat. Ali je od gradbenega podjetja?

— Ne, se je obrnila dekle in grizla jabolko v živo, da je morala tu pa tam izpljuniti kakšno peško. — Fantje so prestrašeni, da bojo kar začeli podirati, dokler smo še notri.

— Jaz sem Miha Puppis, včasih sem bil Radičev študent, bil sem nekaj časa v tujini ...

— Kdaj smo prišli v tole stanovanje? je zdaj glasno poklicala dekle z ogrizkom.

— Deset let, jebenti, je nekdo rekel kot iz oddaljenega zvočnika.

— Deset let ... je rekla punca in se malo posmejala.

— To ni res, je rekel obiskovalec, — pred enim letom ...

— Jaaa, je zavzdihnila dekle, si sezula drugo coklo in se z nartom postrgala po nepopraskani nogi.

— Pa kaj za en kurac je zdaj to, je reklo nekaj nekoliko bliže. Prišlo je do vrat in buljilo vanj. Postalo je skuštran moški s slamo v laseh.

— Veš, še sto stvari je za narediti, je rekel svetlolaski, ki se je takoj obrnila in previdno odcoklala nazaj, kot da bo zbrisala kakšne sveže napleskane magične rise. — Te preklete cokle, je rekla vase.

— Prosim, želite! je rekel oni kot prodajalec in se oprl na vrata, da bi jih mogel raztreščiti z enim samim sunkom.

— Jaz sem Miha Puppis, — medtem je oni zafrkljivo kimal, — iščem profesorja Radiča ... to je rekel glasneje.

— Puppis, Papis, Krapis! Profesorja Radiča Jadiča Kradiča! NI NI nobenega Gadiča ... ni ni ... odkimal je z roko in jo začel kakor vrteti proti obiskovalcu. — Odpotoval, izdihnil, preselil, v dom onemoglih, ste vprašali tam? Tuberkulozo na jajčnikih je imel! Še kaj?

— Jaz sem vljudno vprašal ...

— Jaz sem vljudno pojasnil, da greste lahko v rit, da se mi jebe, kdo in kje je ta vaš profesor, in da imam ogromno dela ... pokazal je z rokama velikanski krog, — ogromno dela, tako je. In če boste še dolgo vljudno čakali tukaj, vam bom vljudno zabrlesnil tale vrata in potem lahko študirate kvadraturo in prostornino stopnišča ali pa se preprosto odsprehajate po svojih poslih, ja? Fant je že skoraj zaprl vrata.

— Kje je pa prosim vaša vizitka? Pokazal je na napis ob zvoncu.

— Kje je pa prosim tvoja stara mama? je rekel stanovalec in sprožil odprto krilo. Miha Puppis je podstavil nogo.

— Jaz nisem noben smrkavec! je zavpil. — Jaz sem pisatelj, član društva slovenskih pisateljev!

— A tako? je rekel suho oni. Bil je miren, popravil si je lase.

— Še eno minuto bom čakal!

— Iščem lastnika tega stanovanja zaradi važne informacije! je trdno rekel Puppis.

— Kar se mene tiče, greste lahko v Ritenpik na Poljane, je rekel stanovalec, — lastnik je DRUŽBA!

— Ali ste vi kakšen predsednik te družbe? Odgovorite mi, pa grem stran.

— Staviva? V ozadju se je nabralo kakšnih pet oseb: dva majčkena mulca, ostali pa so bili bolj družinski, ate in mame. Vmešal se je sosed.

— Že spet kričanje! To je za milico! To je za telefonirat na milico!

— Gospod Truden, mir dajte! Tale blefer mi vdira v stanovanje, skoraj mi je napadel zaročenko, kriči name, podstavlja noge, kritizira državo, tepe, krade, ubija in tako naprej.

— Aha, je rekel Puppis in izvlekel nogo, ki jo je mimogrede pohodil neljubeznivi sogovornik. — Prosim, zakaj je vizitka profesor Radič, če ni nobenega profesorja Radiča?

— Saj sem jim že rekel, je odvrnil sosed, ki se je moral ravno umivati, ker je imel čez ramo rožnato brisačo, — pa so tako leni, že pet let je takole. Že pet let ni Radičev, pa še niso zamenjali napisa.

— Pet let? je zazijal Miha Puppis.

— Če ni šest.

— In tile niso v sorodu z Radiči?

— Niso, pri moji veri, da ne z Radiči, so pa že s kom v sorodu, se vam ne zdi?

Spet se je pojavila punca v mornarski majici, za njo pa je prikoracal še otrok. — Boris, prosim, daj no! je rekla in se že koketno nasmehnila obiskovalcu.

— Komaj pridem domov, pa sami škandali, je rekel Miha Puppis, se zavrtel na petah in odšel na cesto, ne da bi imel voljo sploh še kaj spraševati.

Zatekel se je v točilnico v eni izmed ulic, ki se iztekajo v središče mesta. Popil je tri vodke, nato je sklenil telefonirati Branetu. — Oblast že ve, kaj se dogaja, si je rekel, — oblast je še edina reč, na katero se zanesem in ki se v bistvu nikdar ne more spremeniti. Šel je na pošto. Sekretariat za notranje zadeve je spremenil številko in tudi tam niso mogli najti zveze z Brankom Dobrilo. Telefonistka je čisto kratko povedala: — Bom dala tajnico pomočnika. Ko je prišel nov glas, je na vprašanje dobil pojasnilo: — Dobrila vendar ne dela več pri nas.

Nato je zamišljeno odkorakal proti društvu pisateljev. Še ga je našel v starinski vili na robu parka. Naokrog je še vedno bilo vse polno golobov in upokojencev. Čeprav je bil zelo zmeden in prestrašen in mu je šlo že prav vse na živce, da je enkrat skoraj padel pod avto in drugič domala razbil razstavo folklornih izdelkov, ki so jo imeli na nekem pločniku, mu je tu nekoliko odleglo: tu bo moral koga najti. Vstopil je po večkratnem trkanju. Za mizo v oddaljenem kotu sobe, ki je bila še vedno opremljena s temnim pohištvom, porumenelimi lestenci in mahasto mehkimi preprogami, je sedela gospa z golšo. Pripravljen je bil na tovariški pozdrav, na kakšno veselo rokovanje, gospa z golšo pa ga je le hladno vprašala, ne da bi se ozrla iznad jate papirjev.

— Želite!

— Pravzaprav ... član tega društva sem, ali je Potočnik še predsednik?

— Potočnik? Predsednik? No, na to bo pa še malo čakal ... To je rekla izrazito posmehljivo in zmagoslavno.

— Ne razumem, hočete reči ...

— Saj mislite Lucijana Potočnika, pesnika?

— Seveda, dober prijatelj mi je, Luce ... bil je predsednik društva pisateljev pred enim letom, menda ga niste že pozabili ...

— Mladi mož, jaz bom menda vedela, kaj se dogaja v tem društvu. Kdo je predsednik, ali je bil predsednik, saj sem že nekaj let tajnica teh tajnosti ... tovariš Puppis, če se ne motim ... vaša zbirka pesmi ima naslov ...

— Balade in trobente!

— Saj saj ... pridite si pogledat tale hec, alzo, saj pravim ...

Miha Puppis je opazil, da ima ženska med različnimi papirji spretno zložen dnevni časopis in prebira male oglase.

— Poglejte tole!

Brala je v klasični slovenščini, z naglasom radijske napovedovalke:

»Preklicujem besedi »ukradeni krompir«, izrečeni v prepiru z g. Lojzko Stenovic, 1. maja letos. Jedli so pa le mojega!«

— Alzo, ali ni tole fino?

— Aha, je rekel Puppis, — kaj je torej s Potočnikom?

— Res ste dober človek, je rekla, — veste Potočnik, saj je bil dober fant, ampak malce neresen, silil se je v ospredje, kjer ga ni bilo treba. Bil je še tako mlad.

— Mlad? Kakšnih petdeset, pa mlad!

Ženska z golšo ga je napeto gledala.

— Pri pesnikih mora biti človek bolj trde kože, je rekla, pisatelji so mnogo boljši saj menda postanete pisatelj, kaj? Recimo naš Budihna...

— Kdo pa je zdaj predsednik?

— Zdaj je predsednica.

— Predsednica?

— Aha, gospa Trnkocy!

Mihi Puppisu se je začelo obračati in sedel je na kup časopisov.

— No, je že tukaj. V sobo je zaplesala starejša, zelo dobro ohranjena dama s torbico iz krokodila.

— Marjuči, je rekla takoj, — Marjuči — z glasom, kot bi ravno imela v grlu dolgo spolzek bonbon in ga noče pregrizniti, nato pa počasi v valovih nadaljevala:

— Srečala sem Roberta Findajzna, si predstavljate, Marjuči, pa je rekel, tole je kot nalašč za vaše društvo, in mi je povedal tale vic. Medtem je samo dirigentsko oplazila Puppisa in nadaljevala v strnjenih kolobarjih celuloze:

— Neki gospod je zelo shujšal in ga je bolelo, če je dolgo sedel, ker je imel zadaj same kosti in bolj malo tolšče, saj veste... Blazno ga je to motilo in je šel k zdravniku. Rekel mu je, veste, zadaj sem zdaj bolj suh in me strahotno boli, če dalj časa sedim, in sem mislil, če je kakšno zdravilo, ali mogoče injekcija, da bi se mi omehčalo, ker je res neznosno, ko so same kosti, in se tudi bojim, da se kaj zdrobi. Zdravnik je pokimal in ga pomiril. Svetoval je naslednje. Predno sede, naj se prime za kožo na vratu in si jo malo potegne gor, da se bo spodaj nategnila. Gospod je bil zadovoljen. Kar sprostil se je. Ni ga več bolelo, samo potegnil si je kožo gor in je bilo spodaj prijetno mehko in gladko. Enkrat gre torej v opero, ker je zelo rad poslušal opere. Na sporedu je bila Traviata. Predno je sedel, se je zgrabil zadaj in si nategnil kožo. Sijajno, užival je, presrečen, da je spet vse v redu. Pa ga je nekdo potrepljal z zadnjega sedeža. Rekel mu je: — Gospod, saj ni nič narobe, ampak sem mislil, če bi si popravili ovratnik, ker vam rit ven gleda!

Miha Puppis je prekinil hlodasti smeh tajnice Marjuči in vprašal obiskovalko, če je mogoče ona predsednica.

— Kakšno presenečenje, je rekla gospa niti najmanj presenečeno, — mladi Puppis, po tolikem času, ali ste bili po svetu...

— Gospa Trnkocy je zdaj predsednik že drugo mandatno dobo, je pojasnila Marjuči.

— Ali mi mogoče pojasnite, kaj se je zgodilo s Potočnikom? Se je zameril oblastem ali kaj?

— Potočnik, saj res, kaj je z njim? Še pred časom so nekateri govorili o njem kot o velikem talentu, no, jaz tega nisem nikdar rekla ...

— Mislim, da je na zdravljenju, je rekla Marjuči z golšo.

— Na kakšnem zdravljenju? je skoraj zavpil Puppis.

— Saj veste, alkohol —

— Dajte no, je rekla gospa Trnkocy, — čisto navadno nor je!

— Nor?

Mihi Puppisu se je že spet po malem vrtelo v glavi in predsednica društva je dobivala najrazličnejše obraze, od zavaljenega sipastega do svetlečega ribjega gobca, zelenila se je in modrila, dokler ni postala rjavkast posušen list. List je padel na tla in Miha Puppis se je sklonil, da bi ga pobral.

— To so ta mladi, je čez čas v snu slišal golšasto govorjenje, — kar za predsednika se je prišel prijavit, pa mogoče je hotel še kaj denarja, družbeno stanovanje ali kaj. Povem vam, navadno izsiljevanje!

— Prosim, Marjuči, skuhajte mi eno kavo, sem tako grozno izčrpana, in četudi je to, kar pravite, res, ne smeva izgubiti glave. Tistega Potočnika bi pa dala jaz zapreti. Packa je, navadna packa!

— Samo za tja, gospa predsednik, samo za tja!

Zadnji obisk, od katerega je pričakoval pojasnilo za čudne časovne zmešnjave, je bil namenjen dr. Brezigarju.

Dr. Brezigar, znani psihiater, je stanoval v vzhodnem predmestju. Ko je Puppis prispel do točke, kjer je pričakoval hišo, se je na smrt prestrašil. Izgubil je občutek za smer ali pa tudi tiste hiše ni več. Vse naokrog je bilo namreč toliko novih zgradb, da preprosto ni bil gotov, ali je prišel prav. Same supermoderne stolpnice, steklena vrata, lestenci, kovinske traverze ... Steklene buče na otočkih trave, svetilke v obliki srpov in kladiv ...

Omenil je naslov slučajnemu mimoidočemu, ta pa se je zasmejal.

— Koroške ulice ni več, saj vidite, tu je zdaj Trg svobode in natanko tam, kjer je bila včasih hiša, katere številko ste omenili, se zdaj gradi 50-nadstropni nebotičnik, ki je prvi te vrste na svetu. Nima namreč trinajstega nadstropja. Tisto nadstropje je prazno. Nad dvanajstim nadstropjem je zrak — eno nadstropje čisto navadnega zraka. Za dihati. Premor, z eno besedo. Ni treba graditi enega nadstropja, prihranite! In še zrak nemoteno cirkulira. Štirinajsto nadstropje pa vendar popolnoma varno plava natanko nad dvanajstim, oddaljeno za višino enega nadstropja! To je odkritje arhitekta Petroviča. Petrovič se je šolal v Sovjetski zvezi in zdaj bodo tudi tam gradili takšne nebotičnike. Stvar je namreč praktična. Zgornji del nebotičnika lahko kadarkoli prenesete na drug prostor ali preprosto poveznete na podstavek 12 nadstropij. Ali pa se z zgornjim delom kam odpeljete kot z letalom. Zadeva je zelo varna pred potresi, tudi v vetru se zgornji del le rahlo horizontalno premika, kar v primeru, da bi bil utemeljen v zemlji, ne bi bilo mogoče. Zgornji del je namreč pritrjen le z močjo magneta, sicer pa je vrh napolnjen s helijem in še ima pod seboj zračno blazino z raketnimi motorji. Izjemno, kajne?

— Morda poznate dr. Brezigarja?
— Psihiatra? Seveda.
— Morda veste, kje stanuje?
— V štirinajstem nadstropju vendar. Prejšnji teden so ga dogradili.

Miha Puppis se je odpravil na obisk k zdravniku.

Dane Zajc

IGRA BESED IN TIŠIN II.

Pesem je brez izmerljivih koristi. Brez tistih, na katere smo tako naučeni, da vrednotimo vsak svoj postopek po njegovi učinkovitosti, zaradi česar je naše svetlikanje na svetu grenko in zaradi česar je tudi nastala beseda razočaranje pa seveda tudi beseda korist. Višja zavest o svetu nam prišepetava, da plačila za naše delo ni. Da je plačilo edinole v razdajanju tistega, kar smo prejeli brez kakšne posebne zasluge, v razdajanju svojih darov. Drugačna alternativa je, da darov ne razdamo, da jih nedotaknjene odnesemo s sabo v grob. Ta se upira etiki življenja, čeprav življenje nikjer ne kaže, da mu je naša navzočnost potrebna. Potrebnost svoje navzočnosti si izsilimo ali si jo vsaj izmislimo. Na robu tega izmišljanja je pesem. Ki kaže tudi stanje naše nemoči. Ki pripoveduje o tistem, česar se ne smemo zavedati, če nočemo omahniti v praznino, ki nas obdaja. Torej je pesem brez koristi, saj nas odvrača od tistega, kar je za prebivanje neogibno: od tega, da bi razširjali prostor, v katerem bomo lahko uveljavili dinamičnost.

Vrednosti pesmi ne morejo določiti poklicni razlagavci besedil, ker poklicni razlagavci besedil še posebej ne morejo navezati kontakta s pesmijo. Velikokrat so namreč od rojstva barvno slepi za poezijo. To svojo hibo hočejo nadomestiti s pretiranim znanjem o pesništvu, z estetičnimi zgradbami, ki so tako kompaktne, da skoz njihove razpoke ne bi mogla niti strigalica. Ampak kaj pa je znanje o pesništvu, ko je poezija pričevanje o duhu od spodaj, kjer miglja človeško mrgolenje? Ker je razlaga besedil tudi njihov poklic, se jim pomeša odnos do pesništva z ambicijami in profesionalnim karierizmom, pri čemer cinizem tovrstnih skušenj kmalu okuži tudi njihovo presojo o poeziji. Poklicni razlagavci besedil so se ustoličili na institucijah, ki so tako častitljive, da so povezane s pojmi, kot so narod, ljudstvo, napredek. Tudi poezijo so poročili v svojem okolju s temi pojmi in jo tako položili v zakonsko posteljo s starčevskim impotentnim duhom. Če je res, da biti pesnik ni nikakršen poklic, saj čeprav je res, da poezija ne odkriva resnice, je tudi res, da se ne more prehranjevati s starčevskimi lažmi, ki so družbi potrebne, se je treba vprašati, kaj se je zgodilo z odnosom razlagavec-poezija, če je postal razlagavec besedil glorificiran poklic, medtem ko se pisanje pesmi še zmeraj dogaja (hvala bogu) v sumljivih brlogih človeške skupnosti?

Usoda pesmi je zvezana z besedo. Veliko je bilo v zadnjem času napisanega o stiski jezika, nič o tem, zakaj lahko tisto, kar je ubesedeno, uniči doživetje tistemu, ki je pesem napisal. Zakaj ga beseda zropa, zvotli. Je tako zaradi moči besede? Je skrivnost skrita v tistem predzgodovinskem tabuju, ko verniki niso smeli izdati imena svojega

boga in ko nekateri niso smeli boga niti poimenovati? Najbrž so spoznali roparsko grabežljivost besede in njeno občutljivo lastnost, da se hitro kvari. Z njo seveda njena vsebina. Ali bolje: vsebina kar pade iz svoje posode-besede, ki je naenkrat piškava. Rečenico »Povej mi ime svojega boga in ubil te bom« lahko z drobcem samovolje razlagamo s svetostjo nekaterih besed, ki se jih ne sme izgovarjati, da bi ne izgubile svoje moči. Zagotovo pa lahko premislimo o zapovedi »Ne imenuj po nemarnem božjega imena.« Pisanje pesmi je bilo že zdavnaj obsojeno početje, ki je pri »pametnih« ljudeh vzbujalo nezaupanje. Tisti, ki pesmi pišejo, so bili s tem postavljeni na obrobje sveta. Zmeraj so brez tiste trdnosti, ki jo daje zavest, da ohranimo v sebi ogrodje svojih doživetij. Njihova stanja se namreč zmeraj spreminjajo v besede. Tudi kadar nočejo, brnijo v njihovih glavah stavki, besede, podobe iz besed in stavkov. Njihova tišina je samo tista, ko se jim pesem ne posreči pa potem zaskrbljeno premišljujejo, če niso mogoče zgubili daru, zaradi katerega se jim zdi življenje potrebno. (Kadar se jim pisanje posreči, jih zajame lastni hrup pritrjevanja.)

Besede pa jih seveda ropajo. Ko gledajo na svojo preteklost, ne morejo reči, doživel sem tisto, ampak napisal sem tisto. Napisano in doživeto se v njih spogledujeta in se nikoli ne moreta poistovetiti. Na mestu, kjer je bilo tisto, kar je napisano, se neprenehoma spopadata oblikovano in doživeto, ki je bilo preoblikovano, imenovano, zavrženo. Doživetja se črpajo, velikokrat nastopi čustveno in duhovno siromaštvo, stanje, ki je blizu bebavosti. Zares so najbrž po človeški strani najbolj obubožani ljudje. Saj kadar pripovedujejo o dogodkih, naenkrat rečejo: O tem sem pisal. Nato umolknejo pa dostavijo: Ampak ni bilo tako, kot so me razumeli. Tako grejo skoz življenje, oropani za trdnost, ki so jo sami spodkopali. Mogoče je bilo nekoč drugače. Takrat, na začetku sveta in pesništva, ko še ni bilo pismenk, ampak je bil pesnik sam svoja knjiga, ker je nosil vse pesmi zmeraj v spominu, ki ga je lahko prelistaval in sproti spreminjal, odvzemal ali dodajal svojemu trezorju. Bil je sam posrednik svoje pesmi, katero je barval in tiskal s svojim glasom in gibom, pri čemer mu je pomagal dar intuicije in moč ali nemoč njegovega uroka nad poslušavci. Zdaj je pesem za tistega, ki piše pesmi, mrtva, last črk, znakov, barve papirja, nič več ritem, ki ga je mogoče spreminjati v soglasju z lastnimi spremembami, ampak je oblika na papirju, ki živi lastno napol življenje ali umre svojo smrt pred preplašenimi očmi tistega, ki pravi o svojem doživetju: To sem napisal tam in tam. Pisanje pesmi je znanje o knjigah in počasno ropanje lastnega življenja. Je postavljanje krhkih miljnikov ob poti, ki je zaraščena, še preden je popotnik odšel z nje.

Tiskana pesem je tiskana slika, tiskana slika ritma na določeni strani iz papirja. Ko bereš tiskano pesem, si lahko zapomniš metaforo, ki ustreza tvojemu občutju, misel, ki potrjuje tvoji misli. Stežka bo prišla pesem k tebi, se preselila vate kot celota, izvršila nad tabo, bravcem, nasilje, ki ga umetnost mora izvršiti. Tisto nasilje, da jo boš videl brez črk in jo slišal v ritmu nastajanja, ki se obnavlja v bravcu. Ali prihaja od tod obup tistih, ki pišejo pesmi, obup nad samo pesmijo, da so začeli risati pesmi iz črk? Nasilje črk je ujelo v svoje mreže pesnika. Pesem iz znakov, torej pesem, ki je naslikana, je skrivalnica za znaki, drsenje v brezosebno, brezčasno, anonimno, splošno, reklamno, internacionalno, estetično in brezusodno. Takšno

pesem izključujem iz tega premišljevanja, ki se z njo popolnoma razhaja.

Beseda je zunanji izraz tistega, kar doživljamo, je iskanje zunaj sebe. S svojo nepremično konkretnostjo, s tisto, zaradi katere je bila izumljena in kateri tudi zmeraj služi, ne dopušča, da bi se srečali z imaginarnim, iz katerega so zgrajene neodkrite življenjske reči. Tistega, ki govori, beseda razdira in ga tudi pušča nedolžnega. Saj je sila besede posredniška in pogojna. (Moč pisane besede je dvakrat posredniška in pogojna.) Ne samo da ne dohiteva misli, tudi zabriše jo in otopi. In kakor je po eni strani beseda zvok, petje in znamenje človeškega življenja, je po drugi strani suho šelestenje odpisanih reči, ker je s svojo umrljivostjo zaveznica smrti. Tisti, ki piše pesmi, pozna koščeni zvok besede in ga dodaja k veri »V začetku je bila beseda . . .« z vednostjo o ničnosti svojega početja.

Zdi se, da je ritem, kadar je adekvaten, nepreklicen, ker ga prišepetava organizem. Izhaja najbrž iz krvi, iz tistega, kar imenujemo temperament in leži globoko pod besednim zakladom. Vlada nad tem zakladom, izbira iz njega besede. Kadar se misel in ritem sporečeta, izberemo napačno besedo. Zato se ob njej pisanje ustavi, ritem ponikne v skrivalnice kraških labirintov, od koder ga nobeden več ne prikliče. Zdi se, da narekuje kompozicije slik, ker vsaka velika slika sporoča ritem, ki priklene gledavčeve oči. Zdi se mu, da je srečal tisto, kar je že zdavnaj spoznal. Najbrž se takrat spomni na sanje, ki jih ne more opredeliti in dognati. Ritem je najbrž zares skrit pod našimi sanjami, zasut z njihovo pisano nesmiselno vsebino, prikrit za oči, ki bi ga hotele odkriti. Ampak v njegovi nezapisljivi pisavi je zapisano vsako naše doživetje, vsako z drugačnimi črkami, in je zato odkrivanje svojega ritma istovetno s prisluškovanjem svojemu glasu. Najbrž da je v ritmu šifrirano, kako doživljamo kot posamezniki, najbrž da je v njem skrito sporočilo, ki ga nosimo podedovanega v organizmu zato, da ga bomo izročili svojim potomcem. Ritem je tudi tisto neimenovano, zaradi česar in s čigar pomočjo bomo pesem sprejeli prej, kot se bo dotaknila našega razuma. Takrat ko pesnik več ne posluša svojega ritma, so njegove pesmi neme. Tudi takrat ko mu že odkriti ritem preide v navado (vsak doživljaj je zapisan z drugačno ritmično šifro), zgubi njegova umetnost tisto, kar je zanjo nepogrešljivo. Pri pesniku, katerega ustvarjalnost je otrpnila, lahko verjetno najprej preiščemo, kaj se je zgodilo z njegovim ritmom, kje se mu je izneveril, ker se je s tem izneveril eni od prevladujočih moči svojega biološkega in tudi etičnega zakonika.

Dane Zajc

GRK, GRK

Da pride, da pride. Da pride, je sporočal
v klepetavih, vijugastih pismenkah.

Pričakovali so ga ves večer.
Pozno v noč so poslušali sence, ki so rasle
pod zvezdami in skrivnostno šušljale.
Tudi spopadale so se. Takrat so
hitro zginile zelo daleč in so postale zares nevidne.
Njihov šepet je ostal. Šepet je bil čisto blizu
in jih je zmerjal iz nočnih skrivališč.

Prišel je zelo pozno. Pod pasko je nosil lepenkasto
škatlo, katere ni maral odložiti.
Vprašali so o njej, pa je rekel, da je
to njegov tihi domek. Ko niso nič razumeli,
je smuknil v škatlo in precej planil
iz nje, premaskiran v glodavca.
Bil je gibčen kot strela. Švigal je med njimi.
Grk. Grk. Grk, je škripal.

Ko je mati zakričala, so videli,
da ji je pojedel uhlja. Tudi otroci
so tenko zavpili in se držali tam,
kjer so imeli prej nosove.

Komaj, komaj so ubranili žene in
njihovo lepoto nedotaknjeno.
In spet je stal med njimi s škatlo pod pasko
in se zelo prikupno poslavljal.
Rekli so mu, naj še pride.

Potem so zamenjali zavese.
Nove so bile črne barve.
Izza njih redkokdaj posijejo njihovi životi,
beli kot sveče. Skoraj prozorni.

GLAS ČLOVEKOV

Gor in dol koraka.
Med ostrinami, ki srečujejo njegovo glavo.
Jo prekoljejo in grejo skoznjo.
Moral bi jih ustaviti.
Ampak usta sikajo v vrvežu,
ki se je dolgo nabiral v njih,
se kotil in se naskrivaj razmnoževal.

Hitro se obrne in steče s klicem,
ki mu ga je v glavi skuhala opica,
in ko teče, je tudi na tleh,
prilepljen k bobniču zemlje,
napolnjenem z glasovi oluščencev.
Joj, sliši, joj, njeni lasje, razsuti
po škrapljah, kdo jih bo vzdignil v svetlikanje,
ki ga žari samo gola kost?

Ostrine s kovinskim smehom v razpotegnjenem trenutku.
Glas človekov, tenek kot petje kobilice,
v ustih naboden na osatovo bodico.

Prihajal je na rob gozda,
človek ali tisto, kar je že bil.
Ustavljal se je tam in bil
podoben nihajoči senci veje,
njegov obraz pa kakor sneg, primrznjen
na travo. Kakor da gleda
zelo srepo z neba, medtem
ko se tudi hitro raztaplja.
Ni bil tak, da bi se mu lahko
približal.
Ni bil napolnjen z mnogimi besedami.

Nekoč pa je
spregovoril. Govoril je težko in
z besedami, ki so odmevale v cerkev večera
kakor dolg molek kletvic.
Potem je spet odšel med debla,
prezirljivo se je raztapljal med njimi,
in ko so ga iskali, so ga kmalu
zamenjali s sencami, ki jih je bilo veliko
in so se dale zlahka ujeti.
Igrali so se tisto igro, dokler
ni njihovih korakov spodsekala noč.

Zjutraj so tuji možje prinesli
mrliška nosila.
Na njih je ležal:
dva kosma las, zlepljena in povaljana
od boja s tistim, ki je bilo
tako mogočno, da ni pustilo za sabo
nikakršnih sledov.
Tudi na nosilih ni bilo nič, razen
tistih las,
čeprav so se tuji možje sprenevedali,
da nosijo zledenelo truplo.

TISTI S KRUŠNJAKOM

Je tisti, ki na drugem koncu dežele
prenaša v krušnjaku trhlo človeško črepinjo?
Dar nerazumevanja?
Ljubezen, katere želo išče srčiko srca?
Klic iz sveta, ki ga misel ne more obiskati?
Iz plazu, v katerem se vali,
navzdol, navzdol se spušča.
Z apnenim nekriknjenim krikom v grlu.
Z obrazom, ki so ga vgnezdili ptiči
med mesečinske veje.

S pesmijo, ki se skriva med debli,
da sigajo psi od suhe svetlobe v gobcih.
Navzdol, navzdol, brez obraza, razpadlega
v marcu, juniju in novembru.
Sploščenega, spremenjenega, ko se je pačil
v dolgi oktobrski noči.
Se igral z izdelkom, kot so oči,
z rezljanjem, kot je nos,
z molkom, naježenim na ustnicah.
Tisti s krušnjakom gre navzgor in črepinja
človeška ga tolče po bedrih, ko gre.
Ko prestavlja noge s kamna na kamen, se oglaša.

Kdo kliče?
Kdo je zavpil na vrhu slemena?
In tisto, kar pada v neskončnem padanju
z udarci, ki si dolgo, dolgo ne sledijo, čigavo je?
Je obraz, ki je odpadel z veje časa?
Stopalo, ki se je odkrušilo z okamenele noge?
Ali mogoče pest, ki se noče razkleniti,
polna zmetih listov, črk,
ki so se prisušile vanjo?

Tomaž Šalamun

O, JUTRO

Ljudje so bolj proti nebu, če sediš,
vsi ljudje imajo ogromen popek.
Daj mi grozd v popek in ga pregrizni.
Lezi, posipaj me s peskom.

Začuti na svojem telesu tisoč človeških dlani,
polivaj se z vodo kot vrtnica,
potem migaj z glavo ves začuden,
o, jutro!

Jahaj na konju, lezi na konju,
reci konju, da boš hodil z njim vzporedno,
razjahaj ga in hodi z njim vzporedno.

V tebi kljuva ena sreča, muca vlažna,
jaz grem not in ven, not in ven.

Blake in kompanija so šli v Švico
in delili petnajst lepih človeških teles.
Ampak nič niso napisali, barabe,
nesmrtnost jih je poklicala nazaj na delo.

Pihni dušo v kovter in imaš kovter za ženo.
Historična vrednost fuka so take male opice.
Vragi tulijo.

Bogve, če kobilice slišijo črička?
Moje listanje Brehma ni bilo nikdar
usmerjeno v jetra, ušesa živali,
ampak v poglavje, kako se fukajo
sloni. Vedno me je zanimala
ekspanzija in imperializem vsega
živega. Ušesa? Vem, notranje,
zunanje, srednje, slišimo skozi njih.
Maruški se bodo povesili mešički
zaradi vseh teh izdatkov z uhani
in bo umrla s povešenimi mešički
za kazen. Ampak pomemben organ je
veselje do življenja. Vse ostalo
so sfumature.

kapra
tabu zlega dneva
ristanec
hip

geni
navajajo lom
broch (.)
nevada

tiri gredo v zrak
črički gredo v kranj

SIGNORINA PESARO

Signorina Pesaro je najeta za
lecturo Dantis in konverzacijo.
Eventuelno za sprehode. Katka
kriči, vpada v besedo in cmoka,
jaz sem nagnjen k melanholičnosti,
ker so šole slabe. Prvič: signorina
Pesaro, na sprehodu, namesto da
bi hodili po svežem zraku, stopi
v nekak bunker. Ostuden sorodnik
čevljarja privihra, ne da bi
pozdravil, nekaj žveči, reče,
če bi moja teta imela jajca,
bi bil stric; drugič: dež bo
in bomo mokri in bomo žalostno
čepeli v flajdi.

Mangrt, zrezek in margarina
imajo čudežne lastnosti.
Najprej vidim prah, drobtine,
potem dam jezik v rectum.

Pri Goyi se sence naslonijo na balkon,
uležejo na razgret španski tlak.

Kost, lift,
balon za steklom.
Tenka aluminijasta folija v pečici.

Tvoje pesmi so kot svetlobne bombe
v možganih, rečem Bobu.

Genitalije, spina dorsalis, popijejo vse meso
in ga raztreščijo v vesolje.
V prazen prostor vdre sveža voda.
Tako se obnavlja jezik,
tako je penis neprestano spočit.
Dana nam je sposobnost večnega življenja.

Bik sedi na Hopiju,
Hopi sedi na biku.
Ta dva verza sta popolnoma dovolj,
da zbombardirata ideologijo začetka
in izuma, i. e. drek za tajnike.
Samo srečanja so.

ARTHUR

Moral sem si vzeti čas, da premislim
sanje. Ni jih mogoče premisliti, vem.
Potem je prišlo za mano, kar mi je rekla
Živa leta 1970: neodgovoren si. Čakaj

in ne dezakumuliraj, je rekla, pohodil
boš priložnost transformacije. Ne špiči
fronte, meja med nedolžnostjo in tem,
za kar si določen, je umetno napihnjena.

Kot cenim tvojo naravnost, ti preti
nevarnost, da boš preveč samoumeven
in da te bodo sile teme presekale kot
papirus. Arthur, bil si neverjetno zbegan

in razdražen, sovražnost ni bila zares
naperjena proti meni, ampak proti dejstvu,
da sem vas razkril. Ste me hoteli določiti
za posrednika in ubiti? Forme, ki sem jih

poklical nazaj na vrhu hriba, ker sem se
slabo počutil ob dog-dance transu ženske,
ki jo popolnoma jasno vidim, čeprav ne
vem, kdo je in je nisem nikoli prej srečal,

so mi sledile in se začele zlivati
v nekaj takega kot milijonkrat povečano
jedro protoplazme. Moje telo, ko sem
zbujen, s cigareto čakal in gledal,

kaj se dogaja, je doživelo transfuzijo,
barvast prah in daljši ritem je šel
notri in vlakna, kot stigmata, kot
strune iz mehkega materiala so šla ven.

POROČILO

Poročila so se zamenjala. Prah metuljev
je kot strop čebel. Trebuh nad soncem je
kot zločin in kazen. Če me potegne zdaj
dol, bom treščil v žarečo lavo. Tega nočem.

Še se hočem vzpenjati. Tu je zrak tako redek,
da kašljam in me poriva više. Trdno telo ne
more skozi trdno telo, tak čudež je kot
umazana flika in nezaslužen. Skušam pikirati

in prebiti žarečo maso, pa ne gre. Skušam
pikirati. Prav, torej ko bo dež, ko ne bo več
cvrčalo, ko se bom nagnil naprej in se

bodo noge prevalile zaradi gravitacije,
bom vedel, da se lahko spustim. S tono
svinca bo zrak šumel kot propeler parnika.

SANJA

Pokrajina se spreminja, prišli so novi
študentje. Lije, da bo visoka pomlad.
Odgovorne, logične besede so past, Sanja.
Grušenka mara sonce. Zato prereži vse

telefonske žice, izstopi iz vseh odborov.
Narava je dobra, ko se sabljač zaseka,
ker umiva. Barve drvijo po telesu in se
mešajo in se ljubijo. Tu je bil snežni

vihar. V Chicagu smo se sprehajali po
jezeru in se prehladili. Potem smo šli
dosti bolj južno, zalila nas je džungla.
Maruška je kupila trak. V Mehiki so

strašne, blede gore. V luninem svitu se
valijo in odpirajo kot list ogromnega
cveta, kot preproga v jedilnici, kjer
živijo nonica, oče, mama in Marija, v Kopru.

Dirka, puter las pada kot hruške.
Bum Bum. Gasilci se ozirajo.
Jezik, ti boš moral še enkrat skozi veno.
Propelerji so polni alg.
Predlagam dopust, posadka. Rum!
Pofukajmo kuharja.

Tajnik se napije in mu poči žezlo.
Kraljevo.
Krim se zrola.
Izumil sem jet sistem za iztiskanje oči peklenščkom.
Zato je barje tako vlažno.

Japonski zvezki so beli kot evropski zvezki.
Čmrlji, ki imajo britvice na tipalkah.
Strga se nit, izginejo biseri.
Preperi aleksandrinec.

Polinezija je sumljivo apno, malta za humming-birds.
Muslimani se drobijo.
Na Havajih te veter posuši, preden
pritečeš do whiskyja in ledu.
V Alpah padeš v prepad, preden zabiješ klin.
Jeleni so tako kričeči, da jim sekajo rogove.

Klisura. Tam se streljajo in dela pink, pink.
Pink Floyd. Naš rektor se imenuje Boyd.
Uči latinščino in spi na trdih deskah.
Ženo ima zavito v ruto. Krofe je za zajtrk.
Reče tudi: žena! Mater, iz krofov se kadi!
Katul je imel pizdo kot račka! Boyd je visok
kot smreka in ne dovoli, da bi mu velike ideje
povesile ramena. Šolal se je v Jesus College, Oxford.
Živijo Larry Rivers! Veseli me, da prihajaš
v naše mesto kot visiting painter.

KONJ

Parke, ki so na robu zemlje, poteptajo dar.
Srp, jutranja luna. Reka poplavlja iz ledu
in pare, zeleno listje iz mita. Hrana je
vso zgodovino na preži, vi, veseli jedci.

Bomo zasekali zadnje puščice in odšli?
Bo že ta oktober preplavil papirus? Noč
dviga zavese. Chinoiseries plapolajo
kot nizko leteči jet. Čutim naprstnik na

vratu, belino na koži. Mesec, ko aktivisti
prelamljajo mlada bitja za Air Force in
jih kot hostije, ki jih tu grizejo,

zaznamujejo. Dlaka na novorojenčkih je lopata.
Izpiti vrčki piva so žareče sove. Tu je
konj v loku. Slikajmo ga torej, ko leti.

BORGES

Berem, kako je Borges sam lepil
plakate po Buenos Airesu. To mi
dobro stri. Gledam njegovo krvoločno
mater v filmu. Po načinu šofiranja

sem takoj identificiran kot Evropejec.
Barry Watten reče: oči vrtiš kot
torpedo, preden parkiraš. Res je,
Američani vrtijo oči kot kolibriji

in najdejo parking lot. Frank O'Hara
bi bil raje slikar. Jaz mislim, da
SEM slikar. Usta imam odprta na važnih
fotografijah, neprestano se režim ali

pa sem melanholičen kot opica. Ta opica
gre ven! V tej pesmi je preveč imen in
v glavnem sem taka mediteranska skala,
da na njej lahko spečeš zrezek.

Andrej Medved

VIDENJA, PESMI

pred predilnicami lovijo levi
meso otrok je črno H. ARP

ogenj rase v koži, Kača iz zemlje.

(čutna ovratnica kože). videnje ptice v ognju, Angel.

lov na leve! Kače v žitu!

kačjeglave ptice (bleščeča vlakna njihove kože),
prožne mišice Leva. (ognji v žitu), skrčene plavuti kač.

(netopirji v šotoru ognja).

okovane kožnate ladje.

odbegla mišičasta Zver, (njeni ognjeni kodri). Kača v svileni vreči iz ognja. Kača iz zemlje.

(izsuti netopirji ližejo črne kožne kamne).

Levi! stražarji kamnov.

hitri kot levi, (prerezano kožno tkivo, ranljivo oko Angela).

staljena čutna smola, dvoglava ptica v oklepu kože.

njeno črno telo Kače.

raztelesene kite kač, naelektreni kožni trakovi.

v zemlji, ranljivi angeli
iz lesa. odprta tesarjeva mišica.

(gibljive ptice v prerezani opni kožnega tkiva).

od Vzhoda, grožnja z ognjem. goreče ladje,
Kača v koži. razlito ognjeno jadro. Kača na nebu, Angel.

gladko rezilo iz lesa, (Kosci v gozdu), zakopani snopi ognja.

Luč na rezilih koscev! rdeči metulji v žitu!

(rdeče črede kač).

zarasla mišičasta jedra, (gibljivi lijak
izlite kožne smole). črno seme iz zemlje, v mišici kože.

črno predivo ognja.

ognjeni netopirji, (krilati kožnati plazilci).
kopasti ognji v odprti kožni mišici. rana v vratu Angela.

vkožozalizano oko Leva.

črna pekoča lava iz zemlje, (sviloprejka).

razliti ognjeni snopi, metulji v koži,
Levi! (okovani mehovi ognja, zleknjene mišičaste čede).

ptica iz ognja, (angel!), angel!

predrti kamni kože, posekano žito, zakopane čede.

(skrčeni glineni angeli. odprte mišice kač).

črno žito v stolpu ognja.

črni metulji bleščijo v mišici Luči,
(voda zalije nebo, ladje se prelomijo).

odprta jadra, na Vzhodu.

(rdeča, kožna ovratnica zvite jadrovine),

zakopane ladje, ujeti Levi. prerezano oko Angela.

Taras Kermauner

ONOMATOPOETIČNE VARIACIJE

Zbirka **Sled** je izšla 1971. leta. Izhaja iz zadnjega cikla prve Medvedove pesniške zbirke in ga izdeluje. Vendar — treba se je vprašati, koliko radikalnejša je od prve, kako daleč seže v prizadevanju moderne slovenske poezije po razvsebinjanju in formaliziranju pesniškega sveta.*

Že takoj v začetku je treba reči, da seže za bistven korak dalje od prve zbirke in da na svojstven, izviren način poskuša odkriti nov formalni pristop. Medved temelji predvsem na izbiri besed, ki naj bi s svojo onomatopoetično jezikovno strukturo, s ponavljanjem, s čim gostejšim nastopanjem določenih konzonantov in zvez med njimi, fonemov in monemov ponazarjale »vsebino« pesmi. S tem je že rečeno, da je vsebina še zmerom važna. Sicer to ni več tradicionalna humanistična vsebina totalnega in totalizirajočega človeka, ni pa še razvsebinjena vsebina. Je vmes — tako kot je vmes celotna Medvedova pesniška pozicija. Vzemimo za primer pesem iz cikla **Raztrositev: Ščitasti kuščarji / so se zalezli / v zgrbančeno kožo / v sluznico / razpraskanega / brega / V skorjo / sesirjene prsti.** Pesem ima mnogo več **r**-jev, **s**-jev, **z**-jev, **ž**-jev in **č**-jev, kot je to običajno. Pesnik jih je hote zbral na skupno mesto. Tudi besede same, ki jih uporablja, so onomatopoetične: zgrbančena, razpraskan. Ravno to hoče tudi »povedati«; ne povedati v pomenu poslanice, vendar opisati, orisati, imaginirati določen razkroj, razbitje celote, ostro razstavitev, razpadanje, ki pa se godi na povsem določen — medvedovski in ne zajčevski — način. Mesto, kjer se ta poezija dogaja, je otok. Morda se da reči, da je otok celo subjekt te poezije: kar se godi, se godi z njim. A to ni nikakršen lep in celovit otok klasičnega impresionizma, temveč gmota zemlje, ki razpada. Celotna zbirka je prikaz tega razpadanja. Zato bi morda lahko sklepali tudi na simboličnost otoka. Je to otok človek, ki je začel razpadati? Metafore kažejo na to. Ima kožo, sluznico. Ravnokar navedena pesem opisuje propad, bolezen kože: z domiselno metaforo o ščitastih kuščarjih, ki da so se zalezli pod kožo, ji dali sivo barvo, zares hrapavo površino. Otok ni čisto prah (tedaj bi bil v bližini Grafenauerjeve **Stiske jezika**), sploh ne vitalna sončna obala (tedaj bi bil v bližini Snojeve **Konjenice slovenskih hoplitov**), ampak trda zemlja, zlizana skala, bodeča, takšna, ki ti razreže stopalo in je komaj življiva. — Kakšna stopnja pomenske strukture je to?

Celotna zbirka je ubrana na en sam ton, vsa je ena sama metafora, vse pesmi v nji so le delčki, ki sestavljajo mozaik, ali pa so celo le fragmenti zbirke, ki nikoli ne bo mogla biti kompletna, dokončna, vase pomaknjena, samozadostna, absolutna (kot je recimo Strnišev **Odisej** pa otok, na katerem Odisej — volčji starec čaka); skoraj gotovo je, da Medved to tudi hoče. Razkroj celote je zanj razkroj humanizma in totalnega človeka. Kaj ostaja od človeka in sveta? Zgrbančen lev? Pesem iz cikla **Razpoka** (tudi naslovi ciklov so onomatopoetični in obenem vsebinski, celo filozofski) pravi: **Skrčeno / želo / znakaženih / insektov / se zajeda / v greben / obrežnega blata / Izžgani odtisi / spolzkega / rezila / sipe.** Pesniško-oblikovalni postopek je v tej pesmi isti kot v prvi. Spet je vse polno **r**-jev, **ž**-jev, **s**-jev, **z**-jev; razen v besedi blata so v vseh besedah. Odkrivamo metodični, zavestni, vztrajni postopek: ne se prepuščati prosti pesniški invenciji, temveč pisati, kot

* Tekst je del obsežnejše razprave o poeziji Andreja Medveda.

bi dejal Grafenauer, filotehnično. Izbrati metodo, načelo, potem pa to načelo brez izjeme aplicirati na snov. Pisati s popolno zavestjo in obvladovanjem pesniškega — jezikovnega — gradiva. Pesem ni invencija, fantazija (kot je za Iva Svetino), temveč logično delo, jezikovna vaja, bachovsko variiranje na isto témo (Medved ima zelo ozek domišljijski diapazon, borno tematiko, njegovo bogastvo je v metodičnem iznajdevanju sorodnih onomatopoetičnih besed za isto, tako rekoč sinonimov, vendar izbiranih po njihovi vizualno-akustični naravi. Vizualnosti iz prve zbirke se je zdaj pridružila še akustičnost.) Skaženi svet — človeka —, ki ga je Medved podedoval direktno od Zajca, morda nekoliko še od Rotarja in Zagoričnika, riše. Element vizualnega impresionizma je v Medvedovi poeziji nepogrešljiv, čeprav ga uporablja čisto drugače kot recimo Svetina; Medvedovo variiranje impresij je enolično, Svetinovo neskončno bogato in raznovrstno, Medved se drži sorodno jezikovno grajenih oziroma zvočno učinkujočih besed, Svetina ne pozna nobenega tovrstnega pravila, njegove asociacije so po božje svobodne, kar je tudi razumljivo: njegov pesniški svet je tako rekoč absolutnost raznovrstnosti, išče besede, ki grejo po običajni logiki čim manj skupaj, a vendar dajejo vtis enotnosti, skoraj istosti: istosti v različnem, medtem ko je Medvedovo načelo različnosti v istem (različnost besed) povsem podrejeno enoličnosti neke stroge glasbene fraze. Razlika med obema je v razliki med ravelovsko in regerjevsko variacijo. Medved uporablja minimalne, čim manjše besedne razlike, Svetina čim večje — in na obeh planih, vsebinskem in formalnem. Na vsebinskem: v navedeni pesmi so vse besede iz čim bolj sorodnih rodov: želo je tesno blizu insektu (insekt ima želo), želo se veže na rezilo (oboje ujeda, reže, rani), oboje se veže na besedo zajeda. In: greben je v bližini blata in obrežnega kot izvedenke iz besede obrežje; vse troje najdemo na obali otoka čisto skupaj. Tam najdemo tudi sipe (morske živali nevarnih oblik, uničevavke, izsesavke krvi) in insekte (leteče živali, ki prav tako pijejo kri, povzročajo bolečino in gnus). Gnusna — ogrožajoča — funkcija obojih živalskih vrst je spet v tesni notranji zvezi z besedami, kot so skrčeno, iznakaženo, izžgano in spolzko. Sipa užge, kožo znakazi, jo skrči, je spolzka; podobno insekt. Morda je edino beseda odtisi v nekoliko ohlapnejši zvezi z ostalimi, ta pa je v stiku z naslovom zbirke, s sledjo, in nakazuje zvezo z Medvedovim filozofskim svetom: s svetom kot praznim odtisom nekega bivšega dogajanja (zajčevskega infernalnega razkroja: bivše — »atomske« — katastrofe, po kateri ni ostalo nič več totalnega, človeškega v humanističnem pomenu, temveč le zgrbljena, ožgana, opustošena koža-skorja zemlje). — Pričujoča analiza nam je torej razkrila Medvedov pesniški postopek: govor, ki je bil v zbirki **Po poti vrnitve po poti bega** še tako razvezan, mnogobeseden, neizbirčen, nagrmaden, neizčiščen, se zdaj skopo, asketsko umika vase, bistveno bliže molku. Govor te zbirke je redukcija (se pravi zamolčanje, prekrivanje z molkom) neskončnega besednega gradiva na en sam aspekt tega gradiva, na eno plast sintakse, celo na eno plast vizualnosti (torej vse ravno obratno od Svetine, ki hoče zajeti čim več plasti, tako sintaktičnih kot vizualnih, semantičnih, likovnih). Medved se je odločil za en besedotvorni lik, okrog katerega skrajno premišljeno in pazljivo varira.

Vzemimo spet primer: **Sled kužnih pijavk / razpada / v gluho lepljivo puščavo / V zabuhle podobe / obalnih ptic / Zgoščene / črede / črnikastih / kolibrijev / kopičijo zavetje / črnikastih morskih ujed.** Oglejmo si najprej pridevnike: kužnih, gluho, lepljivo, zabuhle, obalnih, zgoščene, črnikastih, ščitastih, morskih. Najprej so v ospredju **u**-ji, zabuhlo, je variacija na gluho, obe besedi imata v sebi cel jezikovni sklop, fonem, ki se v variaciji ujema: **luh** in **uhl**, ob njem sta še: v prvem **g** in v drugem **b**, kar daje zelo zamolklo in tipično gmoto. Potem se vrstijo **l**-i, in nazadnje spet **z**-ji, **s**-ji, **č**-ji in **š**-ji; pa tudi značilne kombinacije: **zg, šč, čr, st, šč, st, sk**. Smo na sledi osnovnemu Medvedovemu besedotvornemu oziroma zlogotvornemu liku, sestavljenemu iz več posameznih fonemov, konzonantsko-vokalnih skupin. (Nekaj podobnega bi našli že pri Zajcu; Zajčev likovnofonični lik sem skušal odkriti v spisu **Svet krvnikov in žrtev, Perspektive**, 1960). Vtis, ki ga puščajo v bravcu ti pridevniki, je enoten: vtis zgoščenosti, notranje sorodnosti, začrtanosti, zgrbančenosti. Nič ravnega ni v teh besedah, nič konvencionalnega. Prav tu se zdi, da je Medved predrl konvencionalnost, ki ga je še precej zasužnjevala v prvi zbirki. Zdaj jezik obvlada, besede se mu ne zapisujejo, kot je navada, ampak po formalnem redu, ki je obenem, to je

treba ves čas ponavljati, tudi »vsebinski« — pomenski — red. Bravčev vtis ni samo formalen, ampak obenem duševen. Večina navedenih pridevnikov ustvarja bolezenski svet: kužno je smrtno, gluho je invalidno, lepljivo je gnusno, zabuhlo je grdo in gnusno in bolno, črnikasto je bolno, ščitasto je »deformirano«. Ni »lepih« besed, harmoničnih gregorčičevskih, župančičevskih ali grudnovskih, ki bi tekle z blagoglasno retoriko (tudi retorika je v tej zbirki izginila; molk je začenjal roditi sadove) in katerih jedra bi bila v samoglasnikih, v ženskih rimah. Svet po univerzalni katastrofi (koncu humanističnega človeka-osebe) je izmučen, grd, krastav, bolan, puhel, gluh svet. — Oglejmo si še samostalnike: sled, pijavk, puščavo, podobe, ptice, črede, kolibriji, zavetje, ujede. Samostalniki so manj značilni; nekaj je filozofskih (ključev za denotacijo, osrednjih stebrov filozofske dimenzije obravnavanih pesmi), to so sled, podobe in zavetje. Nekaj nevtralnih: ptice, črede, kolibriji. In nekaj sorodnih pridevnikov: pijavke, puščavo, ujede. Očitno razvrščа Medved pesem okrog značilnih besed oziroma celo značilnih glasovnih skupin; te so jedro, okrog katerega so kot grozd razvrščene tudi manj značilne in celo nevtralne besede ali glasovni sklopi.

Še en primer: **Oklani / škorpijoni / so se zagrebli / v grlo / ptičjega / znamenja / V spačenih krčih / sedajo v ranljiva / usta zemlje / V gobasti naplavini / gnetejo zakrneli / izvir suše.** Značilni glasovni sklopi, ki tvorijo osrednji formalno-jezikovni lik Medvedove poezije v tej zbirki, so: **kl, šk, rp, gr, bl, grl, pt, sp, krč, nlj, st, mlj, st, pl, gn, kr, zv.** Skoraj ni besede — razen filozofskih (znamenja; pa še v tej je **z**) —, ki se ne bi grupirala okrog neke težko izgovorljive, neblagoglasne, zgrbančene jezikovne gmote. In vse te besede označujejo sorodno-isto: škorpijoni so strupeni, prinašajo bolezen in smrt; asociacija ob besedi škorpijoni se veže z asociacijo ob besedi oklani, obe merita v isto, asociacija se nadaljuje v besedi zagrebli, dejanju, ki je konsekvenca bolezni in smrti; bolezen, posebno če je mučna, se kaže kot nekaj, kar je tesno v zvezi z besedo v spačenih krčih, ko smo bolni, smo ranljivi. Usta zemlje so grob, naplavina je tisto, kar je mrtvo, povrh vsega je še gobasta, torej kužno bolna, beseda zakrneli sodi zraven, saj je nasprotje od zdravja, prav tako suša, ki pomeni smrt. Naleteli smo na isto kot prej: na izredno metodično in natančno izbiranje besedišča. Pesem ni zgodba, ki pripoveduje o nekem dogodku ali čustvu ali trpljenju in ki kot celota ponazori recimo to trpljenje ali celo čustvovanje smrti (kar vse je značilno za humanistično pesem), temveč je podoba (to je Medved ohranil iz prve zbirke), skrbno konstruirana, mondrianovsko prečiščena (čeprav spominja recimo na Kandinskega, ali na Mušiča, le da je malo manj poetična, ali na Planinca, le da je malo manj dekorativna), sestavljena iz izbranih besed, iz takih, ki ne le po svojem pomenu ali zvezi — zgodbi —, ampak predvsem — ali celo izključno — po svojem zvenu povzročajo pri bravcu asociacijo tega, kar pesnik želi (v našem primeru postkatastrofičnega stanja zemlje-človeka, ko pa vendar ni vse mrtvo, ampak živi natura, čeprav le kot gnusna protoplazma, kot življenje najnižjih oblik).

Da bi bila naša teza jasnejša, primerjajmo tovrstno Medvedovo pesem z neko tradicionalno pesmijo. Mart Ogen piše v **Nokturnu št. 4 (Dediščina, 1966): V prazne hodnike noči / je zavel veter / in jih zasul / z odpadlimi zvezdami.** Ali: **Nad trupli; povsod / nad trupli / je rasla trava, / sive bilke so zvenčale nad očmi. / Bleda, tiha, brezbarvna noč.** Ali: **Lobanje z zvezdami, / njihove oči odpadlo listje...** In: **Tolkle so na okna, / trkale na vrata, črne lobanje so vzdihovale, / tulile, črne lobanje / z bleščečimi očmi** itn. Pesem je — ali naj bi bila — impresija, vendar pozna zgodbo. V nji je dinamika, nekaj se dogaja. Vendar — vse to dogajanje je sestavljeno iz skrajno konvencionalnega besedišča (noči, veter, zvezdami, zasul, trupli, trava, bilke, očmi, lobanje, oči, listje, noč, okna, vrata, vzdihovale, tulile, očmi itn.). Semantični pomen teh besed je skrajnje jasen, saj je misel — ali čustvo — povedano čisto po domače, običajno. (Poleg tega je čutiti navzočnost kar se da razredčenega sveta Minattijeve in Zajčeve poezije.) A ta semantičnost se prav nič ne ujema s formalno platjo. Med obema je nesorazmerje, tujost, vsaka gre po svoji logiki, prva pripoveduje o nečem groznem, smrtnem, druga izbira besede, ki v naši vsakdanjosti — konvenciji, v publicističnem govoru — pomenijo to grozo in smrtnost. Oblikovnost sodeluje v pesmi samo toliko, da so stavki razdeljeni v verze (kar je čisto zunanje) in da so izbrane besede, ki po konvenciji veljajo za »pesniške« (noč, veter, zvezde, trupla, lobanje, listje, oči, bilke...). To je pesnjenje v okviru

znanega: epigonsko »povedne« poezije, tiste, ki skuša učinkovati le s svojo vsebino, izpovedjo, strašnim sporočilom. Ko razčlenjujemo posamezne besede in ko jih primerjamo med sabo, ne moremo odkriti nobenega oblikovnega — foničnega ali vizualnega — načela, po katerem bi se ravnale. Humanistična poezija neogibno tendira v publicizem, v kaj in stran od kako, v izpoved in proč od oblike. Medved se tega dobro zaveda, zato svoj kaj (vsebino), ki ga ohranja, pazljivo povezuje s kako; ustvariti hoče podobo, lik, formo, ne (le) pričevanje.

Recimo v pesmi iz cikla **Sled**: **Rakasto bodalo / spraskanega / kačjega / grla / je zažrto / v teme ščitastih / gožev / Rebrasti izvir / členovite / ptičje čede / klije v iztaknjene / odtise grčastih / jezikov kač.** Izbirni principi so jasni. Najprej: podoba (impresija). Besede so sestavljene tako, da dajejo sliko. Naj je na prvi pogled slika še tako težko predstavljiva, dovolj podrobno branje jo brez težav sestavi: **izvir** ptičje črede je vrh klina ptičje jate; beseda izvir nadomešča — kot metafora — ta vrh klina. In dejansko lahko jato ptic, ki leti v klinu, gledamo tako, kot da nenehoma izvira iz vrha klina in se potem razveja, razteči v pravilnem trikotniku proti ozadju, v več curkih vodometa. Medvedova slikarska metoda je zelo natančna, metafora izvir je v tem primeru povsem na mestu, razodeva celo nemajhno fantazijo, čeprav neke stroge vrste. Ptičja jata je lahko ptičja čreda; je vzrok tej zamenjavi besed v tem, je čreda bolj grčasta beseda, da daje asociacijo, primernejšo osnovnemu liku Medvedove poezije? Ta čreda — klin — se členi proti ozadju, zato je členovita, vidimo ji rebra, zato je rebrasti izvir; obe besedi pa imata v sebi ustrezne glasovne skupine (**čl, r, br, st**). To je en del metafore. Drugi upodablja svet kač; prav za prav njihove odtise. Najprej je metafora impresija. Na obali so skale (in zemlja) tako izvotljene v struge, kanale, pasove, da se zdi, kot da bi bile modeli za kače, kot da bi se kače vanje vtisnile. V prvem planu govori ta del metafore torej o pokrajini (otoku), ki ima takšno površino, kožo, videz, kot da so na njej živele kače. Podoba je jasna: grčasti jeziki kač, ne ravni, ne razpotegnjeni, temveč takšni, da so v skladu z že dozdaj analiziranim, pesniško besednim likom. Zdaj se obe metafori stakneta. Predstavljamo si, da stojimo ali ležimo na neki točki, ki nam omogoča čisto poseben pogled: pogled v nebo in hkrati na zemljo. Obe podobi, ki ju vidimo, ptičja čreda in jeziki kač, stojita — čisto prostorsko (Medvedova poezija je — tako kot druge reistične in filoreistične — v tej zbirki že izrazito prostorska; nobenega dogajanja ni; igra ni igra zgodovine, zorenja, temveč dinamike podob: dinamike prostora) — tesno skupaj, **zdi se, kot da** se ena podoba — impresija — preliva v drugo, oko obe podobi združi v celoto, zdi se, kot da ptičja čreda **klije** v jeziku kač, se pravi, kot da se dinamika ene metafore prenaša v drugo (spomnimo se gibanja podob iz prve zbirke). Za zdaj smo strogo na vizualnem terenu, pri (bravčevih) očeh. Beseda klije, zamenjuje besede, izhaja, se preliva, pretaka, prehaja ipd., je pa po svoji precej nevizualni, abstraktni naravi most v drugo plast te sestavljene — dinamične — metafore. Opozarja, da ena podoba klije iz druge, da nista spet zgolj mehanično-prostorski (kot so ponavadi pri Geistru), da pesem ni zgolj deskripcija (statična impresija), temveč dogajanje: ena metafora izhaja iz druge, še več, prva metafora poraja drugo: vid poraja podobe, podobe se medsebojno porajajo: nastajajo. To je dogajanje v očesu: pravi impresionizem (slika, sestavljena zgolj iz barvnih točk, ki se združijo v podobo šele v gledalčevem očesu). Metafora tega drugega dela pesmi (ki se tudi začenja z veliko začetnico in je tako jasno ločen od prvega) je notranje dinamična prostorska prispodoba, sestavljena iz dveh opozicijskih delov, med katerima pa se izkaže notranje skladje, še več, prelivanje enega v drugega (podoba je reverzibilna). Ta formalna sintaktična plast pesmi je skladna s formalno avdiovizualno: obnavljajo se **č**-ji, **r**-ji, **z**-ji, asonirajo se sklopi iz **tak**-njene, gr-**čas**-tih, reb-**ras**-tih in **kač** kot temeljna fonska notranja struktura, pa tudi iz-**vir**, členo-**vit**-e, **ptič**-je, **kli**-je, **iz**-taknjene, od-**tis**-e, je-**zik**-ov. Torej spet stroga enotna fonika na materialno jezikovnem planu, obenem pa zveza z asociacijami, ki jih ti fonični sklopi vzbujajo v bravcu: zlogi z osrednjim **a**-jem imaginirajo besedo kača, zlogi z **i**-jem, posebno še tisti **iz**, **tis** in **zik** pa kačje sikanje, čeprav obenem tudi besedo ptica, ki je semantična in vizualna nosivka prvega dela metafore. Obe plati formalne strukture — vizualno-impresivno-asociacijska in materialno-jezikovno-fonična pa se spet skladata s pomensko (semantično). Navzočnost kač, njihovega sika-

nja in odtisov njihovih teles pa še rebraste, se pravi kot okostnjak navzoče ptičje črede, ki prehaja v kačje gobce, ponazarja strupeno, ranjeno, do skrajnosti ogroženo eksistenco (sveta in človeka). Pesem torej ni »larpurlartistična« jezikovna vaja, popoln prodor v brezpomenskost, onkraj eksistence v igro form, temveč ohranja sveža, prisotna, močna oba elementa: formo in pomen.

Podobno analizo bi lahko napravili na prvem delu pesmi, na prvi metafori. Materialna foničnost je tukaj: **st, spr, sk, čj, gr, šč, st,** pa še več ž-jev, z-jev in š-jev. Vizualna konstrukcija drži zelo natančno — tudi ta metafora je sestavljena iz dveh delov (obe metafori sta torej enako grajeni ter kompozicijsko naravnost geometrično odsevata; Medved sploh dosti da — v tej zbirki — na kompozicijo; celotna zbirka s cikli je grajena kot premišljena oblika, razpadajoča na enake dele, oblikovana kot prostorsko zrcaljenje). Prvi del: kačje grlo je rakasto bodalo — ob tej metafori lahko odlično imaginiramo, vidimo jo, čutimo, plastična je. Drugi del: teme ščitastih gožev — enako jasna podoba. Obe podobi sta si po vizualni strukturi enaki: gož zamenjuje bodalo in narobe, rakasto se sklada s ščitastih, grlo je v sorodstvu s temenom (obe besedi opisujeta dele glave) — kot so se v drugem delu pesmi jeziki kač pokrivali z rebrasto ptičjo čredo. Tudi stik med obema deloma metafore, med obema primarnima metaforama je enak kot v drugem delu; tam je bila beseda klije, tu je zažeto. Podoba je čvrsta: kače — goži — so se zažrle same vase (spet podoba klobčiča, neravnosti), druga v drugo, zažrle z bodali. V prvem delu torej klobčič, v drugem klin, ki ga požirajo kače; v obeh torej dinamično dogajanje požiranja, sprejemanja, prehajanja enega v drugo. (Smo spet pri tistem, kar smo ugotavljali že v prvi Medvedovi zbirki: da se podobe gibljejo in da prehajajo — kot slike in kot reči — ene v druge. Vizualna dinamika igre oči — reči. A tudi semantika ustreza. Boj gožev, ki je medsebojno požiranje, navaja na asociacijo uboja, smrti, muke. Besede kot rakasto, bodalo, spraskano, zelo jasno pomenijo smrtno ogroženo eksistenco. — Pesem je torej nenavadno koherentna, skladna v vseh svojih delih in plasteh. Igra, ki jo je Medved v prvi zbirki deklariral, postaja tu dejanskost; ne več program, ampak imanentni zakon funkcioniranja celotne pesmi v vseh njenih sestavinah.

Dospeli smo v center Medvedove poezije. Po eni strani se je človek v teh pesmih izgubil, pesmi so postale avtonomna produkcija podob, ples zvokov, jezikovna igra, pesniški svet torej, ki Medveda bliža Zagoričniku (iz zbirke **To je stvar, ki se imenuje pesem**) in Hanžku (iz zbirke **Iščemo pesmi kje so** in **Osnutek**); po drugi strani pa je tudi v **Sledi** človek še ohranjen, čeprav na način bivšega, odsotnega, v katastrofi preminulega človeka, kot razpadanje njegovega telesa-kože. Od humanističnega človeka-osebe (Notranjosti, Ideje, Duše, Totalizacije) je ostalo le še mrtvo telo: truplo (in to truplo je avtentično, ne pa prazna beseda truplo, ki jo Ogen tako manifestativno, deklarativno in ultratradicionalno vihti s ceneno gesto), od trupla pa tisto, kar se lahko vidi (Medvedova poezija je ves čas »impresionizem«, poezija vida — tu je zveza s Prežljem): površina, skorja — koža. Razpadajoča koža. Ta razpadajoča koža je seveda še zmerom ostanek človeka, njegova navzočnost, pričanje o njegovi usodi ali vsaj o zadnjih trenutkih njegove usode (o katastrofi, ki ga je — kot humanista — zadela; tu je zveza z Zajcem in njegovo katastrofično poezijo-vizijo). Zgrbančena koža je zemljevid, ki retrospektivno pelje nazaj k nekdanjemu človeku; ne moremo, da je ne bi brali kot takšen zemljevid, kot takšno — narobe obrnjeno, a le prisotno — »sporočilo« (sporočilo o preteklem dogajanju, sporočilo o tem, da — humanističnega — človeka ni več, o tem, da zdaj nobeno sporočilo ni več možno). Človek se je umaknil, nadomešča ga pokrajina (otok). Pokrajina je metafora za — bivšega — človeka, za njegovo razpadajočo kožo. Obenem pa je tu, trdna, otipljiva: telesna (po tej poti se Medved približuje mitu Telesa kot temeljnemu sodobnemu mitu). Je materija. Je tisto, kar j e. Bit. Deloma nastopa kot jezikovna materija (in njen zakon: igra), deloma kot podoba. Podoba pa je spet le subjektivni vtis, nekaj, kar je nastalo na mrežnici: torej zgolj subjektivno. Je torej subjektivno ohranjeno dlje kot človek? Lahko subjektivno obstoji, ko je človek mrtev? Vendar to subjektivno ni pravi evropski subjekt (subjektiviteta subjekta), ni agiranje, volja do moči, avtarkija, nasilje, akcija, podrejanje vsega sebiciliu, temveč le fizikalno subjektivno: fiziologija in psihologija mrežnice: s l e d sveta, ki izginja, ki ga ni, sled na očesni materiji, predvsem pa materializirana sled v igri jezikovne materije.

Veno Taufer

PESMI

(iz Telemahovih komentarjev)

v materini palači
psi in mačke
pod dežniki vpijejo polnoč
mokri stražarji
mokri so kamni

na jezike se seseda blato
vdrt je volkast mešalnik
MEŠALNIK, **4**, 615 papige vreščijo
v vrtovih kletvice bratov
čofotajo stopinje oblakov

skoz šušteče veke
mokro srepé oči žuželke
sulice si vihajo brke
škripajo kriki usnjenih slov
bolan je kralj deževnikov

drevo me obišče
sanjal sem o njem
med veje mu obesim oblak

nanj navesim besede list
zeleno pajek in sad
ZELENO, **6**, 90

pride beseda tema
nisem je klical
kličejo me glasovi vetra

roke slepca
segam nasproti

ki besede
bes se ki
smrt ki
sveženj
ki oblačno
prst ki
ki ženska ki dež ki globoko ki deževje

VALOVI, **12**, 67

ceste
ki zelen
ki valovi ki
ki v številih
plesen je ki v ribah ki v hišah
ki niso ki so v svetlobi ki perje ki ježi
ki v pesem je

duh kot bel kot sneg
kot papir kot šušti kot list
kot suh kot miš kot moker
kot kamen kot kristalen kot oči
kot solza kot morje kot kaplja
kot kri kot pena kot kipi
kot na svetlo kot vre kot spev

NA SVETLO, **12**, 94

kot glasba kot izvir kot iz tal
kot nafta kot zlato kot duša
kot knjiga kot odpira kot svet
kot okrogel kot krogla kot stah
kot votel kot zob kot kri
kot voda kot prst kot požira
kot volk kot runo kot vdira
kot sneg kot bel kot zid

ker vrti ker se ker trenutek
ker voda pretrga ker
ker zrak strga ker se ker
niti ker steklo vzdigne ker sune
ker je pih ker je hip
ampak ker drug ker drugačen
ker drug drugačen suče ker se
TIŠINA, **12,** 169 ker ni trenutek ker mavrica je ker morda spomin
ker se ozira
ker niti voda niti zrak niti steklo ker ampak opazi
ker tišina ker vzgiba ker nič več v tej ekstazi
ker ne druga ker ne drugačna ker se senca
ker se nikdar niti potem ker niti prej nobena iskra
ker prešinja se ker
pena kot obotavlja ker plazi

kot kreda kot
kot nebo kot
pesek
kot sirena
kot potok
kot jama kot še ne veter
BLODEČ praprot kot kot
PO OTOKU, **12,** 330 kost
kot alga ne še plamen kot
kot stok kot stoki kot blodeč po otoku
kamen
kot les kot
zvezde kot niti kot niti
kot ravno ne kot niti v ostrem kotu

kamen se igra z obokom
se igra steklo
po črepinjah hodi

zrak se igra z vodo
se igra nebo
po cvetju hodi

telo se igra s krogom
se igra bach z zvokom
po dimu sveč hodi

oče se igra s svojim otrokom
pod križem hodi
morje se igra

z ladjo
igračo valovom
nasproti štrlečim otokom

se igraš s svetlobo
vse bližje slepoti
lovim tvojo roko

smrt se igra
z mano
kakor z otrokom

NASPROTI
ŠTRLEČIM OTOKOM, **15**, 299

Kajetan Kovič

PRAVILA IGRE

(Poetika)

Treba je najti z elektriko nabite besede.
Postaviti jih je treba v vrsto
in jih zvezati v baterije.
Treba je napeljati reke
in zgraditi turbine.
Treba je vzdigniti daljnovode.
Naročiti je treba dež.
Vse mora biti pripravljeno.
Ko pride vélika voda,
prava pesem deluje kot elektrarna.

Primož Žagar

RAZISKAVE PO LASTNI OSEBI...

Ob pričujočem pogovornem portretu Lojzeta Kovačiča, dobitnika velike Prešernove nagrade za knjigo »Resničnost in Sporočila v spanju«, ki se bo podaljšal za tem pojasnilom v ozki progi ali v predolgi televizijski sliki, je treba naglasiti: Pogovor je zelo verno prenesen v ta prostor, kar velja tudi za posamezne besede in za razmerja med njimi, najbližjimi sosedami v stavku. Tako sem, kakor tudi v drugih podobnih primerih, ravnal zategadelj, ker se lahko pripeti, da ustrezni kos miselne reke uide kot zrak iz preluknjanega plašča, ali pa se misel, ki je prej stala pod besedo sesede, utone, uboga misel, če odmaknemo kak slovnično neustrezen ali na napačen prostor postavljen izraz. Kljub temu je nekaj malega prekladanja ali izpuščanja besed le bilo, vendar je večina zraka v zračnici ostala.

— Zanima me proces vašega ustvarjanja oziroma iskanja stvari po sebi ali v sebi, ali kako bi že temu rekel, kajti kot tak iskalec se najbrž kažete?

»Najprej bi povedal, da sem tip pisatelja, morda raziskovalca. Morda so mi to prijatelji sami povedali prej, preden sem sam prišel do tega, in to je podobno, kot če mi zdaj nekdo reče, to se pa morate dobro počutiti, ko ste dobili nagrado.«

— Vendar, kaj pa vi ob tem mislite o samem sebi?

»Mislim, da lahko s to opredelitvijo najbolj soglašam. Če si že raziskovalec, potem ne začneš raziskovati nekaj, kar ti je neznano, v tem primeru tuj človek, tuja usoda. Tuj človek, tuja usoda, karkoli sem o tem pisal, sem pisal slabo, to je čista resnica. Torej začneš raziskovati tisto, kar ti je na dosegu rok. Na dosegu rok pa si, recimo, sam sebi, na dosegu je neka določena zgodovina, čeprav je ne maram imenovati v takem smislu zgodovina, kakor jo običajno razumemo, kajti v bistvu je vsak posameznik ahistoričen.«

— Kaj pomeni to, ahistoričen?

»Dobro, zgodovina te že meče sem ter tja. Toda zdajle bi težko povedal, kaj pomeni biti ahistoričen. To sem zelo natančno razložil v uvodu neke svoje knjige, v uvodu za Prišlece, sicer pa uvoda ne mislim izdati, ampak sem ga napisal zase. V uvodu sem to nekako tako povedal, če se bom še dobro spomnil, da ljudje pač živijo...«

— S telesom v zgodovini, tako?

»Ne, živijo kot člani neke družine. Družina pa me zanima, ne zaradi familiarnosti, ampak zato, ker je to skupina ljudi, ki tako in tako gleda na svet. Posebno, če je ogrožena, gleda povsem drugače, ogrožena v različnih nivojih in v različnih časih. Želim povedati, da ta familija, naša familija, in mi smo bili kot Židje, se ni nikoli vključila v partijo ali v neko ložo, v neko gibanje. To večina ljudi ne dela. Pravzaprav je večina ljudi apolitičnih in nekaj jih je tudi ahistoričnih.«

— V tem smislu, v smislu nevključevanja ste govorili o ahistoričnih posameznikih?

»V tem smislu. Nočem pa s tem trditi, da je politični teror neki vihar, ki te zagrabi in te odnese nekam drugam, tako misteriozno spet ni. Hočem pa reči, da je to stoletje znano po brutalnih situacijah političnih gibanj. In pri toliki množici teh političnih gibanj, idej in vsega, kar pač sodi zraven v višjih in nižjih nadstropjih teh gibanj, na levi in desni, je pač ogromno ljudi, ki se ne odločajo za nobeno stran. Hočem reči, da ogromno ljudi umre v vojni, in tudi v miru lahko umrejo, in da odnesejo s seboj čisto neznano

podobo o svetu in življenju, ne da bi kdaj kdorkoli zvedel, kako je tak človek gledal na svet, najmanj ga je najbrž gledal tako kot partija, morda je imel malo bližje do kakšne opozicijske partije. Vendar, večina ljudi res živi z neznano podobo o svetu, ali pa nekako nezavedno na svoj način živi.«

— To je potemtakem neznana podoba za nas oziroma za druge?

»Da, in tudi celo zanj neznana.«

— Kako mislite, da je zanj neznana?

»Da, ker si je najbrž ne zna razložiti, ali je ne zna povedati, ker jasno povedat stvari, je zmeraj težko, ha, ha, sam sebi, po mojem, in v tem smislu sem jaz prej govoril o neki ahistoričnosti.«

— Bi smel zdaj z vsega tega odtrgati vprašanje, ali tudi vi sami sodite med take ljudi?

»Ne vem, jaz sem bil več ali manj zmeraj sam, kakor sem bil sicer narahlo povezan s širokim gibanjem neke zelo ekstremne ideje, ali neke ekstremne stranke. To gibanje je bilo, kot povedano, zelo široko, kjer pa se ta spona ni tako čutila, vsaj direktno ne, ker nisem bil nikoli včlanjen v kako stranko. Vzemimo za primer mladinsko progo, pa razne brigade in akcije et cetera, v to je bil človek vključen, ne da bi čutil direktne spone.«

— Potem lahko v tem smislu tudi vas štejemo za asinhroničnega človeka?

»Človek je zgodovinski kot se ga dotakne zgodovina sama, kakor ga zgodovina premetava.«

— S telesom si zmeraj prisoten, z duhom pa si lahko zgodovinski ali pa nisi?

»To, da. Vendar mislim, da človek veliko bolj cerebralno živi, v sebi živi, kot pa na zunaj, v dejstvih in tako naprej in da zaradi tega ni mogoča njegova polna udeležba.«

— Ali bi to lahko veljalo tudi na splošno?

»Jaz vsaj mislim, kakor poznam ljudi, in poznam tudi nekatere, ki so zelo zaripli od ideologije, in tudi ti so zelo v sebi živeli, ali pa tudi opazili niso, da živijo. Jaz mislim, da je to splošen znak.«

— Kako razumete tole, da živijo, ne da bi vedeli, da živijo, to razložite?

»Ne vedo, da živijo določeno življenje, čisto določeno življenje, ker človek le živi bolj v svojih mislih, vsaj jaz tako živim. Človek takoj zavoha pri drugem človeku, če tako in podobno živi ali deloma tako živi. Jaz mislim, da je to pravzaprav edini način življenja, da živiš nekje v sebi. Ker če v sebi res živiš, tako nekje zazidan za zidom, ti postanejo različne stvari, ki jih tako nanosi življenje, jasne. Različne kvalitete, ki se imajo za kvalitete, prej spregledaš, to je eno. Drugo pa je, da tudi lažje sodiš življenje. In kljub temu ostaneš v središču življenja, če ostaneš v sebi, če zmeraj napeto razmišljaš o vsem, kar je, ne da bi se zdaj oddaljeval fizično ali kakorkoli aktivno. To je zelo magmatično pojasnjeno.

— Ali to pomeni, da človek opazuje svoje življenje?

»Da, da opazuje svoje življenje. Jaz o tem tako mislim, če delam na neki misli, imajo duhovne stvari tako vehemenco, da grejo svojo pot naprej, tega nihče ne more ustaviti.«

— Kako mislite, svojo pot?

»Da, imajo čisto svojo vehemenco. Recimo, nekaj hočeš napisati, do nekega rezultata hočeš priti, a nobena stvar te ne more ustaviti, dokler je ne začneš zares realizirati. Seveda, ko pa jo začneš realizirati, se pa postavlja pred te veliko stvari. Recimo, postavi se nasproti tebi tradicija, postavi se proti tebi, česa so se ljudje navadili, kaj razumejo in tako naprej. Ampak, če greš na te omejitve, čutiš, da nisi zadostil tej svoji misli, ki se je upirala temu, in je hotela dlje kot si pa ti, ki si jo ogradil s temi pregrajami. Včasih ima človek srečno roko in najde kakšno imenitno formo za to, in ob tem misel, čeprav je ograjena, še zmeraj živi svobodno življenje. Forma, to mislim v smislu organizma, tistega organizma, kjer je roka, center za dihanje, kjer so živci, kjer je vse, recimo tako kot telo, v taki formi lahko tudi svobodna misel živi, v taki formi kot telo, ampak to je umetniška forma. Čim se pa soočaš z ovirami, ki sem jih prej naštel, s tradicijo, religijo in tako naprej, lahko izhodišče tiste tvoje lastne misli potone.«

— Rad bi vas vprašal bolj osebno, kako pa opazujete samega sebe, kako poteka ta akt, to me zanima? Kako pravzaprav iščete po sebi?

»Recimo, da gremo najprej po površini. Človek je razdeljen na dve polutki, na dva konca neke diskrepance. Na enem koncu je moraličen človek, na drugem koncu je misleč človek.«

— Moraličen in misleč človek, to je razlika?

»To je velika razlika po mojem. Po mojem je današnji čas bolj naklonjen mislečemu človeku kot pa moraličnemu človeku.«

— Kaj je moraličen človek?

»To je kot kaka povestica za otroke, to se lahko zelo kičasto sliši. Če karkoli kot misleč človek zagrešiš, se takoj oglasi moraličen človek, ki očita, ti si svinja. Če narediš nekaj moralično, se oglasi misleč človek, ki pravi, kakšen bedak si. To je preprosto kot kak vic, ampak mislim, da je najbolje tako povedat. Vse, kar se mi čez dan nagodi, kar čez dan ne naredim ali naredim, ali kar mi uspe ali kar mi ne uspe, vse to skupaj mi predstavlja nekaj takega kot kakemu skavtu zvečer tisti dnevni iztržek. Jaz lahko povem, kaj sem tukaj dobrega naredil in kaj sem slabo naredil, in to v moraličnem in mislečem smislu. To je vsakdanje življenje, recimo. V vsakdanjem življenju sem pač v stanju sredi živih ljudi in nekaj resničnega mora nastajati, nekaj resničnega moram nadzorovati, moram negovati, moram gojiti. Jasno, če bom odtegnil svoj aktivni delež, bo to slabše.«

— Komu bi odtegnil aktivni delež?

»Recimo, delež pri vzgoji otrok, torej, da ne bom dal vse intenzitete v to vzgojo.«

— Če je dana vsa intenziteta, pomeni, da prihaja od mislečega človeka?

»Da, da to prihaja iz mislečega človeka. Pravzaprav bi rekel, da sta zadovoljeni obe plati, če je intenziteta dovolj domiselna, dovolj inteligentna, dovolj duhovna oziroma, če je bilo tudi v meni dovolj prave muzike oziroma, če so pri učenju otroci v meni našli ustrezno muziko.«

— Če ste zbudili pri otrocih muziko, ali kako je že bilo rečeno, ali ni aparat, ki to ugotovi, pa zopet moraličen človek? Oziroma, s kakšnim aparatom pa to ugotovite?

»To je včasih zelo pomešano, saj pravim, to je včasih pomešano. Tu je tako. V umetnosti moraš ohraniti stvari čim bolj hladne, čim bolj mrzle in hladne, in to velja za vsako stvar, ki jo poveš, medtem ko v življenju pa manjka nekaj topline, nekaj ustvarjalne topline, ki nosi tisto misel. Jaz ne morem biti kulturni aktivist, ki recimo prazno govori o številkah, tole narediti, ono narediti, tretje narediti. In potem razpošlje svoje sle na vse konce in potem to naredijo. Jaz moram to sam napraviti. In če hočem to sam narediti, moram dati nekakšen osebni zgled. Včasih je težko, ker ima človek pač toliko in toliko nožic, toliko in toliko lupin, se izvleči ven, in tisto pravo, kako bi rekel, toplo kravjo struno udariti, da začutijo to otroci tudi kot nekaj človeško toplega. Otroci to zelo rabijo, otroci so skoraj kot živali, takoj pokažejo svojo naklonjenost, takoj svojo mržnjo. Pri njih tudi ni tvegano, če si topel do njih, pri odraslih je to tvegano.«

— Zakaj je pri odraslih tvegano?

»Zato, ker je odrasel, po mojem, velik kompromisar.«

— Zakaj je tvegano, tega ne razumem docela?

»Še najmanj je tvegano imeti rad otroke. Če moraš imeti na tem svetu nekaj rad, je najmanj riskantno imeti otroke rad. Po mojem je tako, ker otroci, kot sem že povedal, delujejo čisto hipno, tako kot imajo to zarisano v sebi in tako, kot se ti pokažeš njim, medtem ko je odrasel po dvajsetem letu malo drugačno življenje pričakoval, in tisti njegov obraz je že spaka, je že nesporazum. Tukaj je bolj nevarno biti topel do odraslega, bolj tvegano je, natančno povedano.«

— Zakaj naj bi bilo tvegano, kaj pa se lahko zgodi?

»Hja, ker človek, pač sam prideš v ta aparat, včasih nehote. Tveganje je, ker je v človeku aparat, ki mu pove, recimo, ali se splača biti do tega iskren ali ne, ali je boljše tega ne sovražiti in tako naprej. V tem smislu nekaj obstaja v zraku, ker nosimo neko gotovo težnjo, neko gotovo izkušnjo, izvirajočo iz časov, ko je bil vsak več ali manj tvoj sovražnik. Ampak, ne gre za to. Hočem reči, da to, kar gre čez dan, da lahko to povsem raziščem pri sebi.«

— Ali raziščete, da bi jaz to bolje razumel, koliko je v teh vsakdanjih stvareh mislečega človeka, ali je lahko tudi tako razumeti stvar?

»Vzemimo, da je dan kot nekak turnir minil. Jaz tedaj bolj pri sebi razločujem. Ločujem v tem smislu, kaj sem v redu naredil, čisto človeško, ne mislim pa s tem reči humanistično ali kaj podobnega, ker to ne sodi v to stoletje, in kaj sem storil kot misleč človek. To potem ločim.«

— Kaj pa naprej?

»Naprej, to so pa že globlje plasti.«

— Saj to me zdaj zanima.

»Meni se največ dogaja, tudi sproti, čez dan, ob tem ali onem dogodku, da mi kaka stvar vzbudi določeno primero, določen človek me na nekaj spomni, določen kos nečesa, kar vidim, me izpolni v nečem, kar v glavi še nisem dosegel. Torej jaz že delam, vendar ne za nek določen tekst, za neko določeno knjigo, ampak jaz delam v sebi, v sebi razčiščujem, v sebi imam rešeta.«

— Ali se usedete za mizo, uležete v posteljo ali kaj in premišljujete o tem, to gotovo ne?

»Tudi to. Kar sem prej navedel o teh raznih detajlih, ki te na nekaj spomnijo, to sem povedal kot nekaj, kar delam čez dan, ko delam ob tem še nekaj drugega. Je pa tudi tisto ..., to je zelo težko povedat, povedat z besedo. Na papir se da krasno napisat, res napisat, z vsemi tistimi gibanji, ki so v tebi. Jaz sem, kot sem že rekel, pismen človek, ne znam govoriti. Hočem reči, da se dogaja tudi tisto nepremično sedenje, kot se temu reče. Tisto nepremično sedenje ali premišljevanje. Tisto sedenje mi ne da nobenega produkta, v bistvu. Produkt imam takrat, ko sedim za mizo pri papirju in gledam prvi koncept, drugi, tretji, četrti, peti, deseti, takrat recimo se zgodi, da živim v popolni statičnosti, odmaknjenosti, takrat se seveda tudi zgodi, da pobliskoma mine dan brez moje udeležbe, odpade vsa ta intenziteta, zaradi česar, kadar se spomnim, mi je zmeraj malo žal, ker je v meni preveč nabrano tistega, v glavi in v roki in v tistem, kar delam, da bi mogel še kaj narediti.«

— Dobro, vendar me kljub temu, čeprav je nemara banalno, še vedno zanima, ali je ta obred premišljevanja ali ločevanja na sporedu vsak dan?

»Zvečer grem domov s tisto svojo torbo, v kateri je vse mogoče, in med hojo razmišljam o tem dnevu, ki je bil, kaj sem naredil in česa nisem naredil. To gre redno, včasih že tako avtomatično, da se sámo od sebe na sito spravi. Včasih, ko pa je dan morda bolj bogat na doživetjih, potem moram pa seveda malo brskati. Nimam pa nikoli občutka, kot ga imajo, recimo, uslužbenci, vendar v kakšnih drugih službah, ki so recimo bolj hibridne, bolj politične, bolj na takih izpostavljenih mestih, recimo, novinarstvo ali kaj takšnega, ki je končno blizu pisanju, zato sem ga tudi omenil, da bi se okoli mene nabral čez dan neki umazan obroč, v službi, ki se ga moram rešiti. To je povsem drugo.«

— Kako gre konkretno omenjeno ločevanje, od tiste aktovke naprej, ali se morete vživeti v ta postopek ločevanja, da bo viden čisto praktično, v dogodkih, potezah itd.?

»Kako gre naprej? To neha s tem, to pri meni neha s tem. Edino to vem, kar sem narobe naredil, moram naslednji dan zboljšati, oziroma da moram nekatere stvari eliminirat, tiste, ki se tičejo mojega takoimenovanega uslužbenskega dela.«

— Kaj je za vas nekaj slabo narediti, konkretno me zanima?

»Jaz ne bi bil ne vem kako konkreten, ker s tem bi moral razložiti cel status službe, ki ga imam, in nima smisla o tem govoriti.«

— Pa dajmo z druge smeri?

»Tega jaz ne bi povedal, ker je ogromno povedati, to je cela zgradba, bi dejal, to je cela anatomija, bi rekel.«

— Vendar, kaj je za vas slabo, to bi pa že lahko povedali, saj ni treba zdaj vse zgradbe razlagati?

»To so razne take stvari, ki nosijo malo moraličnega nadiha ali pa onega drugega nadiha, to so tiste čisto enostavne stvari, ki vsakega človeka malo potolčejo, recimo površnost, če sem bil površen, če sem zapadel neki nagli jezi, če kake stvari nisem prav prednašal, da bi otroci razumeli, če sem v določenem trenutku vse skupaj prepustil življenju, kot se reče. Namreč, jaz moram kot pedagog zelo zavestno živeti in zelo zavestno ravnati.«

— Seveda, toda kako teče konkretno proces ločevanja, to še vedno ni čisto jasno?

»Prav o tej stvari, o tem dualizmu, o tem sem že napisal dva koncepta. Služba in nastajanje pisanja, vse je opisano, zato ne bi znal jasno povedati, kako se ta kemijski proces odbiranja in selekcije vrši, ker dokler mi ni čisto vse jasno, dokler nisem stvari obvladal, lahko samo namignem, to pa sem seveda pravzaprav že naredil.«

— Po čem pa veste, da je nekaj moralično in nekaj misleče? Kaj pa je moralično?

»Najbrž tisto, kar ti ne pusti spati.«

— Pa je moralično ali nemoralično dejanje, ki je storjeno v nasprotju oziroma v skladu z moralnimi normami?

»So norme, ampak to niso take javne norme. To je, na primer, če dobro vem, da bi lahko iz sebe več dal pa tega nisem storil, da bi storil bolj sam s seboj v soglasju, pa tega nisem naredil.«

— Ali tudi to sodi v moralično normo, če ste nekoga užalili?

»Tudi to. Človek ima neko svojo moralo, ki pa jo dobi iz življenja. Pravzaprav ima vsak človek neki svoj tempeljček. In hudo je, če ostanemo pri žalitvah, če si nekoga užalil, pa se zgodi, da si le mislil, kako si ga užalil, izhajajoč iz svojih izhodišč, a ga v resnici nisi užalil, ker se enostavno nisi dotaknil njegovega tempeljčka. Se pa zgodi, da ne veš nič, kakšne vrste je njegov tempeljček, veš pa za svojega in kar nekaj blekneš. Nenadoma začutiš, ob pogledu, ob neki odrevenelosti, da si človeka zadel. In zdaj nastane v tebi zelo nerazločna konfuzna situacija, ko ne veš, kje si ga zadel, veš pa, da si ga zadel, ne veš, kje v njegovem podtalnem zemljevidu si ga zadel. To pa ti zapusti zelo slab okus.«

— Kako pa veste, da je nekaj mislečega? Zdaj mi je prva poluta še nekako jasna.

»Misleče, s tem mislim na določene stvari v službi, ki zahteva ustrezen miselni napor, gotovo razmišljanje. In recimo, da si v tem uspel, da si nekaj skrajšal, da si nekaj zboljšal, to je ustvarjalno veselje, že skoraj tako kot pri tvojem delu ali pa, recimo da tega nisi storil. Hujše, bolj izdajalsko in bolj maščevalno se pa ti lahko isto zgodi pri glavnem delu in pisanje imam še zmeraj več ali manj za svoje glavno delo, če si ga tukaj kaj polomil, če si tukaj šel mimo. To je tisto, kar ostane. Ali je to premalo?«

— Premalo. Ali je misleče, če greste ponoči čez park, pa si mislite, kako se hiše počez postavljajo čez ulico, take abstrakcije, ali je to misleče?

»Tudi to je.«

— Če bi se pa dejansko to zgodilo, to pa ni več misleče?

»Da.«

— In če bi zdaj nekoga zasulo in bi ga vi šli reševati, to pa sodi v moralično?

»Da.«

— Zanima me, kako pa zdaj nastaja iz tega globlja zadeva, kako se po prikazanem ločevanju spustite v drugem aktu v sebe, kako se usedete v sebe?

»To začnem počenjati pri pisanju, čisto iskreno rečeno. Napišem, recimo, trideset strani, potem grem teh trideset strani prebrat. In če vidim, to sem že nekoč razložil, to je že tehnika, in če vidim v neki situaciji, odlomku dialoga, v nekem opisu, da je to tista moja šifra, tista, v kateri na svet prideš, šifra, ki me popolnoma zadovolji, kot kompletnega človeka zadovolji, ker jaz ne gledam samo kot estet, gledam kot kompleten človek, seveda kot kompleten človek, ki je pomaknjen v notranjost, če me to zadovolji, skušam s to šifro, s tem, kar sem napisal, mislim, kar sem odkril kot moje, skušam s to šifro prekriti vse ostale strani. Grem znova pisat in s šifro prekrijem vseh teh trideset strani. In če mi ne uspe teh strani povsem prekriti, grem znova čez teh trideset strani, in znova in znova, in šele potem, ko imam tako trdno startno pozicijo, ko je to čisto moje, ko ni nobenih umazanih vrvi med mojimi posamičnimi šiframi ali mojimi pogledi, grem naprej, na enaintrideseto stran. Tekst, ki je zdaj prekrit z mojo šifro, vzemimo, da je to tekst prejšnjih trideset strani, berem v različnih razpoloženjih, zvečer, ko sem utrujen . . .«

— Prav nalašč tako počenjate?

»Nalašč. Preizkušam se. To delam zvečer, ko sem utrujen od dela. Tedaj preberem, da ugotovim, koliko to name, ki sem prišel ravnokar ven iz življenja, ven iz džungle, koliko lahko name to še vpliva, koliko bom jaz s svojimi utrujenimi živci, z utrujenimi možgani, z utrujenim telesom, če hočete, torej jaz kot čisto konservativen utrujenec na koncu delovnega dne, kako bom tole sprejel z vsem svojim aparatom, ki je še zmeraj na preži. S tem se nekako poistovetim z nekim drugim utrujencem, s temi brezštevilnimi utrujenci-bralci. Potem se zgodi, da se ponoči zbudim in popravim kakšno besedo.«

— Mislil sem, da se tisti, ki pripovedujejo o tem, kako se ponoči zbudijo in gredo popravljat besedila, da se zmišljujejo?

»Ne, ne. Zato sem tudi tako malo napisal, ker toliko pišem eno stvar in jo na ta način obdelujem. In zjutraj jo kdaj preberem, ko sem svež. Saj veste, takrat ob zori misli člo-

vek na razne težke stvari o sebi, jaz sem že tako narejen.«

— Kakor kdo, kajne? Vsakdo najbrž nima težkih misli ob zori.

»Jaz sem že slišal, in tudi sam se nagibam k temu, ampak ne k samomoru, prosim, da se največ odločitev dogaja zjutraj, to je še v tistem somraku, v tisti zori, no, tudi odločitev za samomor.«

— Vi se tudi tesnobno počutite ob zori?

»Tudi jaz. Takrat, ko se tesnobno počutim, ko nisem več tisti klasični utrujenec od včeraj, tisti delavec, recimo, ampak ko sem samo oseba, samo individuum s takim in takim življenjem, s takim in takim tempom, s takim temperamentom, s takimi mislimi, tudi takrat grem brat to stvar. V meni delujeta zdaj dva bralca. Prvi, tisti povsem obupani, recimo, ki je dogledal svoje življenje, gre brat in ugotavljat, koliko je zdaj tega prisotnega v papirjih, in je tisti drugi, ki bere hkrati po drugem tiru, zato da ima neko protezo, na katero se lahko opre. Seveda, jaz sem morda spočetka tako delal, še pred leti, ko sem bil mlajši. To zame danes ne pomeni več proteze. Ampak, tudi v tem trenutku, ko je v tebi zbran ves gnus tega sveta, vse, kar se pač nabere v vsakem človeku, moram prebrati stvar, da vidim, koliko se adekvatno tudi to izraža in ali se ne izraža. To se pravi, da realni dogodek, ki ga popisujem bodisi iz otroških let, bodisi iz zdajšnjega trenutka, nikoli ne pišem tako, da bi pokazal odlomek časa, v katerem sem živel, govoril tako in tako, ne kot ilustracijo neke dobe in neke mode, ampak vedno raziskujem dobo, ki je bila in ki sem jo preživel in soočam sebe iz tega trenutka in polagam vanjo, v preteklost vse tisto, kar trenutno živim.«

— Torej, vse črpate iz sebe?

»Da, skušam. Jaz hočem tudi povedati, rad bi napisal to, kar bi od srca rad bral. Od srca rad bi bral sebe.«

— Kaj pa vi o sebi mislite?

»Oh, slabo.«

— Mislim, če bi hoteli to razločiti, ker sebe gotovo poznate?

»Mislim, da človek je slabši, kot o sebi misli in boljši, kot o njem mislijo drugi. Pri meni je malo narobe.«

— No, ampak kaj mislite o sebi konkretno?

»Slabo, pa ne bom navajal zakaj, to naj ostane moja stvar. Jaz se identificiram s svojim delom in moje delo, to sem jaz, mislim moje pisanje.«

— Ne vem, zakaj o sebi mislite slabo?

»Ne bi jaz o tem govoril, ker je to pravzaprav skrivnost, ki je še ne bi izdajal, ker o tem pravkar pišem, in ne morem govoriti o nečem, kar še nastaja. Jaz v javnem razgovoru, torej tega, zakaj mislim slabo o sebi, ne bi povedal, ker je to last mojega dela, tistega mojega raziskovanja mene samega, razen malo namignem lahko, ker to je stvar, ki je še čisto embrio, in tako naprej. Seveda slabo, to ni mišljeno v tistem vsakdanjem smislu, to se dotika prav globalnih, vrhunskih zmogljivosti, ki jih ima človek v sebi, bodisi, da so to vrhunske zmogljivosti v ustvarjalnosti ali pa vrhunske zmogljivosti pri vsakdanjem delu, bodisi da človek očita sebi, zdaj pa sva zopet na vsakdanjem tlorisu življenja, zakaj nisi poslušal nekoga dovolj intenzivno, tako kot je zahtevala njegova izpoved, ker je od tebe pričakoval neko uteho, to so razne stvari na raznih platformah. Predvsem pa so važne tiste vrhunske. Saj te skrivnosti čez leta minejo in čez leta bo ta človek pripovedoval o tisti skrivnosti, ki si se je dotaknil, s smehom, ker ni najbrž hujšega kot je molk. Kaj jaz vem, nekdo se na primer boji povedat, da je imel, pa to ni moj primer prosim, kot dvajsetleten se boji povedat, da je imel kot dvanajstleten otrok spolno razmerje s starejšo žensko. Pri dvaintridesetih letih pa to pove, in to med smehom pove, in tako zmeraj minejo vse naše skrivnosti. Ampak dokler še traja, dokler traja inkubacijska doba te skrivnosti, dokler še ni prišla ven, jo mora človek ščititi, jo mora imeti za sebe, da dozori.«

— Jaz sem si vas tako predstavljal, preden sva se sešla, ustvaril sem si tako formulo o vas, da cenite sebe kot sposobnega človeka, hkrati pa se razžalostite, kadar spoznate, da niste popolni in da ne morete biti še bolj sposobni, tako nekako sem mislil o vas, kaj pravite?

»Da, bil sem nagnjen k popolnosti, ampak popolen ne moreš biti. Kadar sem hotel kakšno stvar popolno napisati, in pisal sem jo stavek za stavkom, se je zgodilo naslednje, da je bilo tisto čez šest mesecev kot škrob, nobenega življenja ni bilo

vmes. Tako sem bil, jasno, ampak, da bi imel zmeraj tak občutek velikanske sposobnosti, to ne. Jaz samo čutim, kadar berem kako knjigo, to je dobro napisano, tega jaz ne bi zmogel, recimo. Ko berem drugo knjigo, vidim takoj osnovne napake. Jaz drugače berem knjigo kot bralec. Jaz jo berem bolj kot tkivo, kot tehnik, ki je sestavljen iz toliko in toliko knjig.«

— Ko ugotovite napako, to takrat pomeni misel, da bi sami napravili boljše ali pa najmanj tako dobro?

»Tudi lahko. Vendar, jaz čakam, da me kaka stvar izbere, pa naj bo tudi socialno obarvana, pa naj bodo to, recimo, sanje pa naj bo to nekaj, kjer je veliko dogodkov, pa se nič ne zgodi.«

— Opazil sem, pa to se najbrž ne tiče sedanjega stanja pogovora, da zmorete nenehno nadzorovati to svoje govorjenje. To se mi zdi dobra stvar, oziroma, kakor se vzame, za mene morda slaba, drugače pa dobra.

»Seveda, da.«

— Ali so potem primeri, da naletite na delo in rečete, tega pa ne bi zmogel?

»Seveda so. Shakespeare, Dostojevski, to so primeri, ki so zame biblija, to so primeri ogromnega spoznavanja človeškega materiala.«

— Kakšno pa je stanje v vas, ko ugotovite, tega pa jaz ne bi zmogel?

»Popolnoma pomirljivo. Toliko knjig je na svetu, da človek že vé, da pisati tako, kot drugi, ne moreš in tako vseobsežno, kot so pisali, tudi ne moreš. Hočem reči, da obstajajo velike knjige in veliko knjig, in če hoče pisatelj sploh kaj veljati, more svoj svet povedati, pa naj bo ta svet še tako ozek, subjektiven, z majhnim diapazonom in tako naprej, ali pa z globljim diapazonom, torej jaz imam rajše globljega kot širšega, govorim pa o Shakespearu in Dostojevskemu kot o nečem, kar je bilo. Jaz pa mislim, da ima vsak človek svojo povest.«

»Kot sem že prej govoril, vsak človek ima svojo neznano podobo o svetu in samo redkokdaj se zgodi, da jo izlušči v pogovoru, redko kdo jo je sposoben tudi napisati. Največ, kar se ljudem dogaja, so lise, ki plavajo sem ter tja, in skozi te lise človek gleda in nikoli ne čuti, da je lahko čisto zraven. Žalostno pa je, da ta človek ne more svoje zgodbe, tega svojega okna popisati, okna, skozi katero gleda svet.«

— Potem v vas tega ni, da bi hoteli zmagati?

»Ne, ne, tekmovalno ne, čeprav je jasno, da je v nekih gladinah življenja, to je, recimo, družabno življenje, lepo, če ti povejo, da si zelo močan pisatelj, da si to zelo dobro povedal. Jasno, da ti to ugaja. Včasih ti to prija tako, kot če obležeš lepo obleko, enkrat, dvakrat na leto jo moraš obleči. Hočem reči, ker je zdaj toliko knjig na svetu, moraš tudi ti svojo napisati. Izhajam iz tega, toliko ljudi je na svetu s tolikimi neznanimi podobami o svetu, ergo, bi lahko bilo tudi toliko knjig.«

— Ali v stvareh, ki jih napišete, vedno poveste vse po pravici, da tako rečem?

»Da, jaz zelo po pravici povem, osnova je čista resničnost in v tem smislu tudi pravičnost.«

— Nič niste iztirjeni kot kaki pisci, ki sem jih že srečal, vsaj kazali so takšen videz?

»Jaz o drugih ne bom govoril, če tudi sem iztirjen, tega ne bi pokazal. In če ne bi bil, tudi ne bi hotel tega pokazati. Kajti to je bilo v meni zmeraj, ne vzbujati pozornosti. Jaz sem kot otrok ogromno pozornosti zbudil. Prišel sem kot desetleten fant na kmete, na revno kmetijo, v revno hišo, kjer so spali eni na peči, drugi na klopi, mi pa smo spali trije na postelji, in sem bil v tisti baselski obleki, takle negovan fantek z dolgimi lasmi, ki zna malo francosko malo švicarsko, med kravami in svinjami, in sem povsod narobe hodil, povsod se je tresla zemlja pod menoj, nisem znal niti prav hoditi, nisem razumel jezika, in sem začel tudi bolj opazovati ljudi, po gibih, po mimiki in tako naprej, in jaz, če se le da, se zelo zelo rad skrijem.«

»Nosilec neke nenavadnosti na zunaj, to jaz ne bi mogel biti, ker ne maram pogledov, oči na sebi, ne prenesem jih, ne prenesem oči, ker čisto enostavno zre pogled nate kot na objekt. Veste, tole osebno legitimacijo nositi na obrazu se mi ne zdi dobro. In ko sem bil nekaj časa po vojni primoran živeti v cunjah, mi je bilo zmeraj strahotno nerodno.«

— To bi vas rad vprašal: s tistim, kar opisujete, koliko se lahko kot pisatelj dotaknete realnega sveta, ne sveta vidnih ali navideznih površin in prostornin, ki ga živimo? Če se spustite vase, čim globlje, ali je tukaj možno najti kake drobce global-

nega, realnega sveta, kot sem rekel? Ali mislite, da so pisatelji pri tem celo močnejši, kot so fiziki ali kdorkoli že?

»Morda bi tole samo malo popravil. Jaz vem, da je človek v bistvu, jaz sem, spet popravljam, ker ne bom o drugem človeku nič govoril, jaz, ki nisem pravzaprav nikjer korenine pognal, sem v Ljubljanskih razglednicah popisoval ljubljanske ulice, hiše in vse to tudi iz vizualne nadarjenosti navzven, ampak to predvsem zato, da bi se navezal na neki določen kraj, čeprav zame osebno, v literaturi, ne pomeni nič determiniranost nekega kraja, zame je važno, kako se je duh kraja projiciral skozi mene. V bistvu pa sem takrat morda zato tako plastično opisal svet, ker nisem nikjer pognal korenin, kar pa poglobi občutek, da sem v bistvu nekje brezosnoven, mislim v sebi, znotraj, in da zato morda tako plastično opisujem. Po drugi strani pa se mi zdi, da se to morda križa z željo vsakega pisatelja, vsakega ustvarjalca v pisani besedi, kot je bil, recimo, že Flaubert, da hoče pisatelj po dolgem času pisanja ustvariti nekaj povsem brez snovi. To je bila želja Flauberta, in prav pri Flaubertu imaš najhujšo plastiko, ki si jo moreš zamisliti. Najbolj pretirana plastika je bila ravno pri Salambu, ki ga je pisal prav v dobi, ko je hotel napisati nekaj čisto brezsnovnega. Zdaj pa se zgodi, da moram jaz tole brezsnovno, ker sem tudi človek, telo, rebra in tako naprej, da moram to brezsnovno obdati z realijami, moram, da tisto brezsnovno malo ven pogleda.«

— Ali bi potem bil realen svet, da se bova natančno razumela, brezsnoven?

»Da, če bi mi ga uspelo napisati. V zadnjem času pa sem prišel do tega, da jaz pravzaprav moram ustvariti svojega junaka oziroma, tisto osebo, ki pač notri nastopa, in to sem jaz, recimo, da moram to osebo ustvariti čisto kot fenotip nekega določenega trenutka, fenomenološki tip nekega določenega trenutka, in moram to čim bolj natančno, čim bolj prepričljivo, zanimivo, in čim bolj v skladu z menoj podati tako, da začne potem iz tega vse tisto, kar imenujemo brezsnovno ali brezčasnovno kar samo od sebe curljati. Tukaj ni treba nič dodajati, ampak moraš imeti pravi prijem, da se ti vse tisto, kar se ti dogaja, zliva na papir. Vsak človek pa ve, saj veste sami, da to, kar nosiš v sebi, ni substanca, ampak jaz bi pa iz tega substanco naredil. Ker pa iz tega ne moreš narediti enakovredne substance, moraš uporabiti realije tega sveta, da ji lahko daš trdnost.«

— Kje pa je potem substanca?

»Tega ne vem povedati, morda bomo to lahko kmalu povedali, saj gre čas hitro naprej.«

— Kaj bo pa potem s pisanjem?

»Jaz mislim, da bo pisanje zmeraj, da bo pa zmeraj bolj hermetično.«

— Mogoče bomo imeli nekoč pisanje, ko ne bo nič napisanega, ampak bo samo občutek stvari?

»Ne, ne.«

— Mislim, če bo morda nekoč kar prazen prostor, pa bo občutek pisca. Če zdaj preberem vašo knjigo, je v njej gotovo sintetičen občutek vse stvari kot celote. Ampak jaz moram seveda to brati, brati stran za stranjo in tako počasi to nastaja. Poskusil pa sem domnevo, da bo nekoč tako, da bom dobil ves občutek, zbran v delih Lojzeta Kovačiča kar na pladnju ali v škatlici, recimo, in bom doživel takšno notranje razpoloženje, kakršno ta občutek pač povzroča. Morda bomo imeli tudi občutek Dostojevskega ali občutek Shakespeara in tako? Taka, zdaj fiktivna domneva, prihaja gotovo tudi od tega, ker je opazno, kakšnih hudih iztirjanj je kriv videz in kakšne ogromne aparature so potrebne samo zaradi videza, najsi bo to na birokratski črti ali na kakršnikoli.

»Omenili ste prazno knjigo?«

— No, recimo, da bi lahko imeli občutek v škatlici?

»Kdor bo to znal, bo znal, kdor pa tega ne bo znal . . ., to je treba prav tako znati.«

— Opazil sem, da so vaše misli, recimo, o esenci in sploh v precejšnjem delu pogovora zelo površinske, čeprav so natančno izdelane. Ta stvar me moti, morda pa se drugače sploh ne da govoriti?

»To je najbrž samoohranitveno, da to, kar pišem ali kar trenutno še nastaja ali pa, kar je nastalo, da je to zame še zmeraj skrivnost, neka tajna, ki je, ne da bi je ne hotel, ampak je tudi še ne morem povedati. To so stvari, kot da bi se jaz zdajle slekel ali kaj takega, tega jaz ne morem, ker je to delo, za katerega živim od jutra do večera. In vi dobro veste, če nekdo od jutra do večera z nečim živi, potem lahko samo jeclja, ko ga vprašujete po tem, samo jeclja. Po mojem je bolje,

da govorim o vseh tistih stvareh, o teh zidovih okrog, o tej urbanistiki tega sveta, v kateri sem jaz, v kateri živim, v kateri delam. Torej moj odgovor so moje stvari, ki sem jih napisal. In tam notri so... Deček in smrt je po mojem taka odprta njiva, ponoči odprta njiva, na katero gre lahko vsakdo, pa lahko na njej pobira vsakdo, in si lahko o tem človeku, o tem junaku misli vse, ker ima nastavke vsega, slabega, dobrega, to je taka kozmografska karta človeka. Tu notri so tile odgovori. Edino, če bi se usedel in to napisal v obliki eseja. Ampak, tega ne bom nikoli naredil, to sem že poskušal, in vedno vidim, da manjka tisto, kar je osnova, moja plastika. Plastičnosti pa nima esej.«

— Saj jaz nisem zdaj hotel, da bi mi vi izdajali kakšne skrivnosti. Hotel sem samo nekaj zvedeti o tem, kakšen je svet, v katerem misli šele nastajajo, v katerem misli še niso izoblikovane, o tem sem mislil, da mi boste kaj povedali?

»Da, v knjigi »Sporočila v spanju« sem skušal podati še podtalnost podtalja samega. Sanje so tako take, da uničijo dnevne mite, dnevne simbole, to je nočno človekovo življenje, ki pa ima potem še eno plast, ki pa je tebi tako neznana, da te je groza. To sem hotel v prvem delu te knjige »Sporočila v spanju« podati. V drugem delu sem hotel podati pravzaprav dnevno življenje, ki živi samo pod nekim določenim simbolom, pod vrsto inštitucij in drugih takih obročev, ki obdajajo človeka, vendar sem tudi tam, na koncu, čisto na koncu, malce povedal za neki določen program, da človek pravzaprav sestoji iz treh con, iz svetle cone, ki je vtisnjena okrog pasjega življenja, če hočete, iz polteme, v kateri je tisto stalno razmišljanje, stalno razmišljanje se dogaja, odvija, stalno primerjanje raznih obrazcev, in potem iz teme, kjer pa je ena sama tema, kjer je samo neko vraščanje in razraščanje paralel.«

— Nad temo nimate več nadzorstva?

»Nad to temno cono bi ga hotel imeti. Temna cona je podtalnost sanj samih. Jaz sem hotel uporabiti sanje kot umetniško sredstvo, kot umetniško izrazilo z vsemi tistimi detajli, ki niso važni za sanje, recimo, da hodiš okoli neke povečane sence, preden spet prideš do določenega dogodka, ki stopi vate. Tukaj sem torej hotel podati tudi to, tudi tisti detajl, ki je zraven, ampak s tem še nisem dosegel teme.«

— Tema je potem najgloblja plast?

»Da. Ampak iz vseh teh treh con sestoji človek.«

— V tej temi so misli še neizoblikovane?

»Najbrž.«

— Kako je tu notri, to je tisto vprašanje, kako to recimo, zaobjeti kot umetnik?

»Vidite, vsak pisatelj doslej, vsak slikar, ki je to naslikal, je to podal tako, da je tudi površinsko povedal Svet Boscha, vse te pasjeglave stvari, petelinje noge in repi, vse to spada v realije tega sveta. Dostojevski spada v realije tega sveta celo tam, ko v Zločinu in kazni sanja nekaj, kar je ena najbolj točnih ugotovitev nečesa, kar zadeva podzavestno, temno cono človeka, sanja, da ga je luna videla, kako je ubil starko, in da mu bo luna vsak večer, ko bo zrla nanj, dala vedeti: jaz pa vem. To je strahoten, prazen bel planet, ki visi tam zgoraj. In tam notri je to opisano tako, da je to njegova največja preganjavica, njegova najhujša zagata, njegovo najhujše soočenje, tista ogromna, bela, polna luna.«

— Kar se te teme tiče, to je že tudi kafkizem, v splošnem?

»Seveda, seveda. Ampak, ko sva prej govorila o teritoriju, ko neko stvar opisuješ, se meni zdi, naj se ta teritorij prikaže tako, kakor je Praga udarila ven pri Kafkovih rečeh.«

— Ne da se zajeti teme?

»Ne da se, se še ne da.«

— Zakaj pravite, se še ne da?

»Zato, ker mislim, da se bo nekoč dalo, hkrati pa upam, da se ne bo nikoli dalo.«

— Kako dalo, kako to mislite?

»Ne vem, to gre po stopnjah, najbrž. Ne mislim s tem, da znanost napreduje, in da bo z njeno močjo to doseženo. Po mojem namreč literatura še zmeraj teče pred znanostjo, sicer ne bo znanstvenih obrazcih, ampak po nekem občutku, po nekih sestavih, kaj je in kaj ni točno, po občutku točno, z nosem. Recimo, vzemimo za primer ali dokaz Gagarina. Ko je Gagarin obkroževal zemljo, je opisal barvne prelive. Ko se je vrnil, je pariški Mond objavil njegov opis zemlje takšne, kakršna je videti iz vesolja pod skupnim naslovom: »Kdo ve več, umetnik ali kozmonavt?« List je pod tem naslovom namreč objavil dva sestavka, in sicer Gagarinov sestavek in sestavek švicarskega pisatelja C. H. Mayerja.

Ta švicarsko-nemški pisatelj ima namreč novelo, v kateri so nekega človeka izgnali z zemlje v vesolje, in opisuje tega človeka, ki leti v vesolje. Ta mož visi torej v vesolju, gleda nazaj in opisuje zemljo, rodno zemljo. To je zdaj odlomek, v katerem pisatelj opisuje, kako je videti zemlja. In to je bilo napisano pred kakimi 120 leti. Toda opisa, opis, pisatelja Mayerja in Gagarinov opis, se povsem ujemata, sta v popolnem soglasju.«

— Kako razlagate, da je umetnik pred sto in več leti lahko dobil tako natančno predstavo tistega, kar je Gagarin v resnici videl iz svojega sputnika?

»Neke realne osnove morajo biti, ker brez realne osnove tudi ni nobene fantazije, v tem smislu fantazije, po zunanjih pojavih. Saj to je primer, za katerega bi lahko rekli, da je šablona, ampak ni šablona. To je podatek, ki lahko velja med ljudmi kot neka menica, da literatura — umetnost ima svojo realno težo. To ni isto kot Jules Vernovih v »80 dneh okoli sveta«, ali nekaj takega, to ni čisto isto.«

— Kje pa se trga ta zveza potem?

»Da, saj Jules Verne je že precej zadel, ampak on je v teh znanstvenih krogih živel, nekaj osnov za to je že bilo na svetu, nekaj se je že govorilo o tem. Ampak, da bi nekdo opisal ta planet izven tega mesta, te dežele, tehle pašnikov ali pa krav pa vseh teh šol, znanosti in omejitev, zato potrebuje tak človek neko strahotno senzibilno predstavo, ki pa jo res morda najde tudi v svoji temi.«

— To je torej tisto, od kod koraka literatura pred znanostjo?

»Morda tudi to, ne vem pa nič točnega. Hočem samo povedati, da umetnost, ko sva prej govorila, ali bo kdaj dosegla to temo in te reči, ima možnost to doseči. Človek lahko upa, da bo to dosegla, po drugi strani pa bi si želel, da ne bi dosegla, ker človeka je groza pred tem kozmosom, to je čisto jasno.«

— Ali ima to zvezo s kozmosom?

»Groza ga je, recimo, da bi zvedel za mejo tega vesolja in tako naprej.«

— Za kaj bi imela tema po vašem zvezo z mejo vesolja?

»Z mejo vsega, ne samo vesolja.«

— Ali je to tako bistvena zadeva?

»Mislim, da je zelo bistvena, ne vem pa spet nič povedati o tem, slutim pa. Jaz včasih mislim tako, kar je lahko popolnoma vražjeverno, ampak vsak si lahko dovoli eno vražjeverstvo na tem svetu, in si ga mora dovoliti, ker od določenih mitov še vedno živimo, hvala bogu, pa tudi od predsodkov, hvala bogu, in tako naprej, to nam naredi življenje bogatejše, jaz mislim tako, da je morda človek — naprej se ne splača vprašati, ker tega tudi jaz ne vem razložiti, to je samo rahla misel, da je človek posnetek vsega, kar pa spet ni nova misel, posnetek vsega tega, kar je v naravi, in kar je vesolje in kar je to in ono in tretje, in da je nekje tak podtalen zemljevid tudi tega vesolja, teh stvari »neizvestnih«, kot pravijo Hrvati, kar se mi zdi imenitna beseda, in da je zarisan tudi v človekovi temi. V tej temi je morda ves naris tega vesolja, nekje notri je ta občutek. Pri bolj senzibilnih ljudeh je ta občutek malo povezan tudi z grozo: konec vesolja, in kaj je zdaj tam, ali je tam neka ogromna, bleščeča, operna svetloba, ali je taka, da je ne moreš več gledati, kot božji kristal, notranjost kristala, ali se plahta tega vesolja nekje nadaljuje v nedogled, v brezmejnost, in kje je zdaj ta sila, ta energija, morda tudi miselna energija, ta antimaterija, ki vse to uravnava, in kdo to antimaterijo uravnava, to je po moje vse zarisano v človeku od jamskega človeka do danes. Tu drugega ne morem povedati, kot svoj občutek. Je to nejasen, a hkrati zelo določen občutek v vsakem človeku pa živi tudi malo po njegovi osebni podobi, to že. Kajti vsak si predstavlja tudi religijo, v kateri slučajno je.«

— Umetnost pa naj bi to pred znanostjo odkrila, tako sem razumel zadevo?

»Da, saj o tem malo govorijo že celo znanstveniki. Vzemimo, da ima človek tako misel: ko se rodi, teče spoznanje že tri leta pred njim. Kako jo boš ujel, to misel, tega ne vem, kako boš razumel to spoznanje, ne vem. Vse življenje se trpinčiš, da bi prišel do konca sebe. Resnic pa je veliko, jasno. Ampak, vzemimo, da je v tem primeru ta otrok, ki se je rodil, znanost, spoznanje pa umetnost. Kajti nekaj drži, vsak vek se je začel z umetnostjo in vsak vek se je tudi nehal z njo, pri čemer pa so ji potem dodali še znanost, vendar pa jaz mislim, da se bodo počasi nehali z umetnostjo.«

— Potem sodite, da se bo zgodila preobrazba, da bo umetnost vodila ljudi tudi k zadnjim ali velikim spoznanjem, o čemer zdaj govori, a še

plitvo znanost? Lahko tudi filozofijo prištejemo k umetnosti?

»Da, filozofijo morda, ki bi bila podana plastično. Saj veste, človek se giblje v kompletnem, on ni udarjen samo na eno reč. Glejte, v Besedi sem nekaj napisal za Naše razglede, nekaj sem pa črtal in ni bilo objavljeno. Glejte, to sem črtal, ko znanstvenik govori izven svojih tirad, ideologij ali kar že to je, ko govori o življenju, o sebi, mu beseda zmeraj tako nasprotuje kot živo telo, ki ga ni mogoče krotiti. Vam se zdi taka znanstvena korifeja, pa govori kot kaka stara mamka, ko razpravlja o stvareh življenja. Hočem reči, da je umetnost pa bolj kompletna, saj ljudje so vedno bolj prežeti z umetnostjo, saj to se vidi tudi čisto v zunanjem smislu, kako se ljudje oblačijo, nekateri skoraj harlekinsko, nekateri poudarjajo to, drugi drugo, kako čedalje več hodijo v divjine, kolikor jih pač še je. Mislim, da so ljudje res zmeraj bolj prežeti z umetnostjo, kar se lahko izkaže celo kot negativno, da tisti, ki veliko berejo, začnejo še sami pisati knjige . . .«

— Ali pa igralci, ki začnejo pisati drame?

»Da, da, ki jih duhovna klima za to spodbudi, kar je po eni strani, če vzememo zadevo s stališča ljudske prosvete, zelo imenitna stvar, kar pa je s strani prave umetnosti, če gremo v čisto profano razlago, grozljivo. Ampak, dobro, tudi na ta način se kaže. S tem seveda prava umetnost izgubi publiko, ker hoče tudi ta biti umetnik, in potem tudi ne prizna umetnika. Toda pustimo zdaj to. Ljudje so torej že tako prežeti z umetnostjo, da je to pravzaprav zelo dobro.«

— Prej sva se pogovarjala o ločevanju, tega sem se spomnil zato, ker bi vas hotel vprašati, če je v temi samo mišljenje?

»Ne, v temi ga ni, mislim, da se bolj v tisti drugi coni, v poltemi, dogaja tisto stalno razmišljanje. Ampak v temi pa se združujejo takele, čisto magmatične stvari, kar sem v knjigi veliko boljše povedal, se združujejo, se zopet trgajo narazen, to je tako, kot neka temna snov, strjena tema. Tukaj notri so ti prapočetki, preživali, to je strašen, brezmejen in čuden akvarij, kjer plavajo čudne ribe.«

— To sem vas mislil vprašati, ali ste čuden človek v smislu seksa in erotike?

»Ha, ha, ah, Jezus, a tole je treba, zakaj pa je tole treba? Mislim, da sem čisto normalen človek, in če sem povedal prej, da hočem biti povsod ustvarjalen, potem hočem biti tudi tam, kjer je moja privatna cona ustvarjalen. Človek hoče vedno nekaj dati, ali ne?«

— To pomeni, bi kar domneval naprej, da tu, pri vas, ne gre za golo spolnost, ampak, da gre za erotičnost, za erotiko, za ljubezen torej?

»Seveda, seveda, celo telesno, jasno, da je ljubezen telesna, in meni se zdi prav, da se to kultivira na ta ali oni način. Seveda, je pa še zmeraj to stvar dvojice . . .«

— Zakaj ste prej rekli, ali je treba to vprašati? Ali se vam vprašanje ne zdi važno?

»Seveda se mi zdi važno, jasno, da se mi zdi važno, ampak, razumete, vi me lahko vprašate, če nadaljujemo ta razgovor, s tako anatomijo kot je, vi me lahko vprašate samo o tehniki moje erotike, ne morete pa me vprašati, o ljubezni, ker je to nekaj drugega.«

— Zakaj ne?

»Zato, ker je o tehniki vedno laže govoriti, o površinskih stvareh, kot pa o ljubezni. Ljubezen, kot sem že novinarju Kozincu povedal, ljubezenske muke in ljubezen na sploh se ne da spraviti na obliko kvadrata. Ljubezen je najbolj usodna stvar na svetu, brez ljubezni se ne dá dihati po mojem, in tukaj se včasih vse zruši, zruši se pri znanstveniku, ki govori o sebi in življenju, pa ne najde prave besede, ko govori zunaj svojih tirad, tako pa se lahko pri vsakem človeku zruši vse. Če je kaj na tem svetu potrebno, potem je ljubezen zelo potrebna.«

— Sega pa v vse tri plasti, o katerih ste govorili?

»A, seveda, zelo globoko sega, saj pravi Tolstoj: Le poglejte zaljubljence, kakšni nadarjenci so to.«

— Vi morate dostikrat doživljati taka stanja, si mislim?

»Če dostikrat doživljaš, je to en sam doživljaj, ker to povežeš. Ljubezen je posebna vrsta človeške zaupljivosti, ki se je ne da primerjati z nobeno drugo zaupljivostjo, hkrati pa je tako velik napor v enem in drugem, velik napor para, ali ljubezenske dvojice, da bi se pokazal z najboljše strani, da bi najboljše dal. Ljubezen je res že ustvarjalen akt. Ljubezensko obdobje je po mojem najbolj ustvarjalno v tem smislu, da si človeški, da si skoz in skoz,

v vseh svojih conah, o katerih sem prej govoril, pazljiv, koncentriran in tako naprej.«

— Ampak besed pa ne potrebuje, ne potrebuje plastike?

»Ne, ne, sploh ne, zato o ljubezni sploh ne moreš pisati, po mojem. Ljubezen je tako velika stvar, kot če bi me zdajle nekaj vprašali o nacionalnem vprašanju, tako velika stvar, da lahko izzoveš samo cvilež, veste cviljenje. Ti lahko govoriš o majhnih stvareh in izzoveš njihov pravi glas. Ljubezen je recimo, tako nujna, kot kruh, pa vendar je to potreba iznad vsega, da združuje oboje, sakralno in profano. To pa je nemogoče povedati.«

— Prav, razumljivo. Nekaj pa bi vam rad povedal oziroma bi vas vprašal, samo mi ne zameriti, zdite se mi rahlo teatralni včasih, v prednašanju podatkov ali pa besed?

»A tako. Kako teotralen?

— Nastopate kot igralec, tako teatralen, ampak to seveda ne prihaja od odrskega dela?

»Ne, morda zaradi pedagoškega dela, ko moram nekaj zelo plastično povedati . . .«

— Ali ste tudi vi to opazili na sebi?

»Ne, ne, morda z mimiko v ožjem in širšem smislu, s kretnjami, morda se s tem tako kažem . . .«

— To, to, tako.

»Z glasom ampak to najbrž spada v čisto pedagoško delo, saj midva se zdaj pogovarjava o stvareh, ki so zelo pri vrhu, kot sva rekla. Tisti teritorij, kjer jaz resnično delam, tam seveda teh potez, vsega tega, ni. Ne vem, morda je to vaš čisto oseben vtis, ko pač tako vidite, najbrž je tako, jaz sam sebe nisem postavil pred ogledalo.«

— Kljub temu pa ste rekli, da to morda izhaja iz pedagoškega dela?

»Dopuščam možnost.«

— Ampak, poglejte, kako ste tudi sami nadrobno povedali tisto, iz česar sem jaz sklepal, ko ste omenili mimiko, nastop ali kakor ste že rekli, v ožjem in širšem pomenu, kaj pa to?

»Jaz sem govoril o pedagoškem poklicu, recimo o vzgojniku. Jaz sem, recimo, z otroki zelo sproščen otroci zelo divjajo, in jaz jih pustim, da se izdivjajo, da sprostijo svoje nasilje.«

— Kaj pa poučujete v Pionirskem domu?

»Lutkarstvo nasploh.«

— Še eno podvprašanje o erotiki bi vam rad zastavil, in sicer v tej obliki, da sem takrat, ko sem vas vpraševal o seksu in erotiki, mislil v ozadju na vaše osebne, družinske razmere?

»Tega pa ne bi dali, potem pa morate tudi vi še kaj povedati. Sicer pa se mi zdi o tem govoriti, prvič, krivično, drugič pa neresnično in tudi nemogoče.«

— Zakaj neresnično?

»Neresnično zato, ker jaz v svoji prozi tudi sam o sebi govorim in ker za to ne morem govoriti o drugih ljudeh.«

— Pa res zaradi tega? Težko temu verjamem?

»Ne, ne. Jaz, če se le da, branim čisto vsakega človeka, ker sem bil sam v hudih situacijah, in vem, kako hoče človek eno, naredi pa drugo. Vi pa veste, da je obrekovanje pri nas že nacionalni šport, in se v to ne bi spuščal. Hočem reči samo to: govoriti o drugem človeku, pa če je prav najbližji, je prav tako, kot če bi mi tukaj reševali črnsko vprašanje v Ameriki. To je nemogoče, in to je krivično in to je neresnično.«

— Ali ste res tako moralen človek?

»Ne, nisem moralen, jaz sem rekel poleg krivičnega, da je to neresnično in nemogoče.«

— To je pa res, rekli ste tako.

»Najprej sem pa začel s krivičnim, ker ste šli v moj oseben ris, v oseben ris mojega življenja.«

— Ampak mene je vzdignila ta stvar, ker ste tukaj naenkrat nastopili kot nefaktičen človek, kot človek, ki ni več hladen, kot je bil doslej.

»Vi dobro veste, da je to, o čemer zdajle govoriva, da je to samo obod, samo fasada. Ta fasada je seveda prirejena po nekih mojih izhodiščih. Ni pa to čisto moje, ni tista čisto dokončna moja tema, o kateri pa končno tudi sam dosti ne vem, kolikor pa vem o njej, pa hranim za pisanje.«

— Kaj bi pa sploh škodili stvari, če bi malo o tem le spregovorili?

»Vsak človek ima neki zid, za katerim hoče živeti, dejansko živeti, v resnici živeti ali pa živeti v tem svojem duhovnem življenju za tem zidom. Jaz o tem ne bi mogel govoriti. Po mojem hočem to v knjigi povedat. Tu pa bom hotel povedati vse, tudi tisto, česar se globoko sramujem, bodisi da je to zdaj mo-

različne narave, bodisi, da je to kaj takega, kar spada v moje neumnosti, ki jih kot misleč človek ne bi smel narediti, ali pa, kar je zoper mojo lastno naravo, mislim, ko sem šel z bajotenom sam proti sebi.«

— Ali mi lahko razložite še to, zakaj ste lahko v knjigi, recimo, odkriti do kraja, v kakem drugem javnem nastopu pa ne? Saj obakrat ste vi.

»Jasno, da sem. Vsak človek ima kako stvar, ki je za vse na svetu ne bo povedal ustno, in za javnost povedal. Ker to je govorjenje, čisto golo govorjenje, oropano vseh tistih katalizatorjev, ki neko stvar v knjigi naredijo verjemljivo, ki neko stvar naredijo tako, da se jo vidi z vseh plati, dobrih, slabih, banalnih, tretjih, četrtih. V golem razgovoru tega ne moremo napraviti.«

— Ali bi vas lahko kdo k temu prisilil, recimo?

»Najbrž me ne bi. Najbrž bi povedal kar koli, nekaj čisto nasprotnega, bi si že nekaj iz fantazije izmislil, ampak, ne bi pa tega nikoli povedal. To pa ni nič neobičajnega, to je psihologija.

— Odgovori, ki prihajajo o tem, se mi pač zdijo vseskozi premalo prepričljivi ali neprepričljivi, tako je pač to. Ampak kaj pa je to katalizator?

»To se dostikrat imenuje na veliko bolj razumljiv način, da se reče okolje in podobne reči, vzroki in razmere. Tudi to bom sicer omenil, ampak, to se mi zdijo obrobne stvari, služijo pa kot gotovi prevodniki za stvari, ki so se zgodile ali se kasneje zgodijo.«

— Vi se mi zdite sramežljiv človek.

»Morda sem v razgovorih sramežljiv, v življenju sramežljiv, v literaturi sem pa nesramežljiv.«

Edgar Allan Poe

POETIČNO NAČELO

(Odlomek)

Pri obravnavanju poetičnega načela ne nameravam biti pretirano natančen ali globok. Med razmišljanjem, zelo poljudnim, v bistvu tega, kar imenujemo poezija, imam namen predstaviti nekaj tistih ameriških in angleških manjših pesmi, ki so vsaj po mojem okusu in istočasno mnenju napravile najbolj določen vtis. Z »manjšimi pesmimi« mislim kajpada na pesmi z manjšo dolžino. In že takoj na začetku naj spregovorim nekaj besed o sicer nekoliko nenavadnem načelu, pravilnem ali nepravilnem, ki pa je najbolj vplivalo na moje kritično vrednotenje pesmi. Moje prepričanje je, da dolga pesem sploh ne obstaja. Trdim celo, da je pojem »dolga pesem« nesmisel, ker vsebuje nezdružljivo nasprotje.

Ne vem, če mi je sploh potrebno pripomniti, da pesem zasluži ta naziv le v primeru, če navduši in prevzame, to pomeni, če dvigne dušo. Vrednost vsake pesmi je v razmerju s tem navdušenjem oziroma dvigom duše. Toda vsa močna doživetja so po psihični nujnosti kratka. Stopnje razburjenja, ki jih povzroči pesem, da bi se sploh lahko tako imenovala, ni mogoče obdržati na isti višini s kompozicijo prevelike dolžine. Po preteku največ tridesetih minut začne to upadati — pojemati — do pesmi se rodi odpor — in nazadnje ni taka pesem niti dejansko niti po učinku to, kar naj bi bila, pesem.

Nedvomno je mnogo ljudi naletelo na težave, ko je poskušalo združiti mnenje kritikov o vseskozi občudovanja vrednem delu Izgubljeni Raj s popolno nezmožnostjo, da bi med branjem obdržalo tisto stopnjo navdušenja, ki jo mnenje kritikov zahteva. To izredno delo se pravzaprav lahko imenuje poetično le v primeru, če se med branjem ne oziramo na najnujnejši dejavnik vseh umetniških del, Enotnost, in zremo nanj kot na niz manjših pesmi. Če hočemo ohraniti njegovo enotnost, to je enotnost njegovih vtisov in učinkov, in vsega prebrati pri enem sedenju (kar bi bilo nujno), je posledica le-tega neprestano izmenjavanje navdušenja z dolgočasenjem. Odlomku, ki ga doživimo kot resnično poezijo, nujno sledi odlomek puščobnosti, ki ga nismo zmožni občudovati vsem kritičnim predsodkom navkljub; tedaj pa, ko delo preberemo in se vdrugič lotimo branja, tako da spustimo prvo knjigo in začnemo z drugo, presenečeni ugotovimo, da nas navdušuje tisto, kar nas je prej dolgočasilo, in dolgočasi tisto, kar nas je prej navduševalo. Po vsem tem je jasno, da je zaključni, celokupni oziroma poslednji učinek celo najboljšega epa pod soncem ničev: — in to je dejansko tudi res.

Kar se tiče Iliade, imamo vsaj dober razlog, če že ne dokončnega dokaza, da verjamemo mnenju, češ da je mišljena kot zaporedje pesmi; če pustim to ob strani, lahko samo pripomnim, da temelji to delo na nepravilnem umetniškem čutu. Sodobni ep, ki je nastal po tem nepravilnem starodavnem zgledu, je zgolj nespametno in slepo posnemanje. Toda čas teh pokvečenih umetnij je potekel. Če je bila katera od teh dolgih dolgih pesmi zaradi kateregakoli razloga priljubljena v preteklosti — v kar močno dvomim — je vsaj jasno, da v prihodnosti ne bo več.

Da je dolžina pesniškega dela, ceteris paribus, istočasno tudi kriterij za njeno vrednost, je nedvomno — vsaj v tej obliki rečeno — nesmisel. Toda za takšno vrednotenje se imamo zahvaliti našim četrtletnim revijam. Prav gotovo ni v velikosti sami ali — bolje rečeno — obsegu, vsaj kar se knjige tiče, ničesar takega, kar bi lahko cenil, pa čeprav je ravno to tisto, kar tako silovito navdušuje pisce saturničnih pamfletov! Planine nas resda navdušujejo že samo zaradi predstave o njihovi ogromnosti, veličastnosti, toda nobenega človeka ni, ki bi imel podoben občutek samo zaradi ogromnosti materiala kakšne pesnitve, pa četudi same »Kolumbiade«. Tudi v četrtletnih revijah nas niso učili, naj nas prav to navdušuje. Doslej sicer res še niso vztrajali pri tem, da moramo vrednotiti Lamartina po čevljih in Pollocka po funtih — toda kako drugače naj razumemo njihovo neprestano blebetanje o »vloženem trudu«? Če je kak mali gospod z »vloženim trudom« ustvaril kakšno dolgo pesnitev, potem bomo pač pohvalili njegov trud — če je to hvale vredna stvar, nikakor pa ne smemo zaradi vloženega truda pohvaliti same pesnitve. Upamo lahko, da bo zdravi razum v prihodnosti raje sodil umetniško delo po vtisu oziroma učinku, ki ga je sposobno napraviti, kot po času, v katerem je uspelo avtorju ta učinek ustvariti, oziroma po količini »vloženega truda«, ki mu je bila pri tem potrebna. Dejstvo je namreč, da vztrajnost in genij nista eno in isto — in zamenjati ju ne more nobena četrtletna revija na svetu. Mimogrede rečeno: — ta trditev in mnoge druge, s katerimi nenehno opozarjam, se bo v prihodnosti izkazala kot umevna sama po sebi. Medtem pa njeni resničnosti ne bo škodovalo nobeno nasprotovanje.

Res pa je, da je lahko pesem tudi neprimerno kratka. Pretirana kratkost napravi iz pesmi zgolj epigram. Zelo kratka pesem sicer tu in tam ustvari odličen in živ, a nikdar globok in trajen učinek. Žig je treba nekaj časa pritiskati na vosek. De Beranger je spesnil nešteto pesmi, ostrih in navdušujočih, toda v splošnem so bile prekratke, da bi se lahko globlje vtisnile v bralčev spomin; in prav zato jih je skupno z mnogimi peresi domišljije odpihnilo v žvižgajoči veter.

Izvrsten primer, kako neprimerna kratkost škoduje pesmi, ker jo občinstvo spregleda, je ta odlična majhna serenada:

Iz sanj o tebi prebudim
še sredi sladke se noči,
ko veje vetra nežni dih
in še zvezd se vidi sij.
Iz sanj o tebi se zbudim
in angel mojega koraka
me popelje tja, kdove kako? —
pod tvoje okno, draga.

Ustavi vetrič se popotni,
pri temnem, tihem se potoku
dišave cvetja razpuhte prav
kakor sladke misli se v snu.
In kot slavčevo priznanje,
ki v njenem srcu okam'ni,
tako umiram jaz v tvojem,
ker vidiš, da si ljuba mi.

Daj, privzdigni me iz trave,
kjer blodim in izgubljam se.
Naj ljubezen tvoja kot deževje
izlije v poljubih name se.
Glej lice moje bledo in čuj
srce, ki v prsih bije mi! —
zatorej k svojemu močno ga
stisni in mi ga stri.

Malo ljudi pozna te vrstice — in vendar ni nihče drug kot Shelley njihov avtor. Njihova toplina, nežnost in lahkotna domišljija prevzame vsakogar — a nikogar bolj kot tistega, ki se je sam kdaj prebudil iz sladkega sna o ljubljeni osebi v dišečem ozračju neke tople kresne noči.

Ena od najizvrstnejših Willisovih pesmi — po mojem okusu je najboljša — ima nedvomno isto napako, da je neprimerno kratka in je verjetno prav zaradi tega ostala neopažena tako pri občinstvu kot pri kritikih:

Na Broadwayu ležijo sence,
že bliža se večerna plima.
In tam počasi se sprehaja
lepa in ponosna dama.
Obkrožajo ljudje jo vedno in
povsod, nikdar ni sama.

Spremlja pokoj jo na cesti
in čast obdaja zrak okoli nje,
prijazno vsakdo jo pozdravlja,
ker ve, da čisto ima srce.
Darove od Boga poklonjene
vse v čistosti ohranila je.

Je nedotaknjena lepota njena,
vse snubce svoje zavrnila je.
Ogrela ni se za ljubezen,
srce ji za zlato ogreto je.
Danes se krepost naziva vse,
kar se kupi od duhovščine.

Sprehaja tamkaj se še ena
vitka, kot roža bleda deklica,
ki iz oči ji sije žarek tak,
da duša ti zatrepeta: —
med zaničevanjem in hotenjem
se sprehaja tam osamljena.

Nobeno usmiljenje ji
lica več ne razvedri,
ker njena prošnja po ljubezni
se v mrzlem zraku izgubi.
A kar od človeka je prekleto,
tam gori Kristus odpusti.

V tej pesmi težko spoznamo tistega Willisa, ki je napisal toliko število izključno »socialnih verzov«. Vrstice niso le bogate, temveč tudi polne moči; iz njih diha neka ogorčenost — ki je dokaz za iskrenost čustva — in ki jo zaman iščemo v drugih njegovih pesmih.

Medtem ko epska manija upada — medtem ko mišljenje, da je dolgoveznost merilo poezije, v zadnjem času počasi izumira pri občinstvu, predvsem že zaradi nesmiselnosti, pa prihaja na njegovo mesto neko splošno načelo, ki je tako očitno napačno, da ni mogoče biti strpen do njega, kajti že v tako kratkem času odkar obstaja, je povzročilo več škode pesniški literaturi kot vsi njeni sovražniki skupaj. Gre namreč za načelo Didaktikov. Izjavljali so, glasno in potihem, posredno in neposredno, da je prvotni predmet poezije Resnica. Pravijo, da mora vsaka pesem posredovati neko moralo, in po tej morali naj se presoja pesniško vrednost. Mi Američani smo še posebno navdušeno sprejeli to srečno mnenje; mi, Bostončani pa smo ga razvili do kraja. Vbili smo si v glave, da z ustvarjanjem pesmi zaradi pesmi same (in še posebno s priznanjem, da je bil to tudi namen), pokažemo pomanjkanje tako pesniškega dostojanstva kot tudi talenta: — ampak gola resnica je, če si iskreno pogledamo v dušo, da tam zagotovo ne bi odkrili nobenega dela pod soncem, ki **bi** ali **bi lahko** bilo bolj dostojanstveno — bolj veličastno, kot je ustvarjanje prav takšne pesmi — pesmi per se — pesmi, ki je samo to in nič drugega: pesem zaradi pesmi same.

Navkljub globokemu spoštovanju do resnice, kakršnega čuti v srcu le malokdo, jo vseeno mnogo raje izražam na načine, s katerimi jo vsaj do neke mere zakrijem. In to predvsem z namenom, da bi jim dal moč, kajti če s prikritostjo ne bi dobili večje moči, potem je ne bi uporabljal. Resnica zahteva strogost; do mirte nima nobene simpatije. Vse tisto, kar je nepogrešljivo v pesmi, je prav tisto, kar nima ničesar opraviti z njo, z resnico. Če jo zavijemo v dragulje in cvetje, postane zgolj napihnjen nesmisel. Pri podajanju resnice mora biti naše razpoloženje pravo nasprotje poetičnemu. Slep je tisti, ki ne vidi pri podajanju resnice in pisanju pesmi dveh bistveno in nezdružljivo nasprotujočih si načinov. Nepopravljivo nor na teorijo mora biti tisti, ki še vedno, navkljub tem nasprotjem, trdovratno vztraja pri tem, da bi združil olje in vodo Poezije in Resnice.

Če razdelim svet duha v tri jasno razločene dele, dobim Čisti Um, Okus in Moralni Čut. Okus sem postavil v sredino, ker je tak tudi njegov položaj v duhu. Z obema skrajnostima je v neposrednem odnosu; toda od moralnega čuta se tako rahlo razločuje, da je Aristotel nekaj njegovih dejavnosti brez zadržka prišteval h krepostim. Kljub temu pa so območja pristojnosti te trojice označena dovolj razločno. Um se ukvarja z Resnico, Okus nam pove, kaj je Lepota, Moralni Čut pa ima za področje Dolžnost. Pri tem zadnjem nas Vest obvešča o obveznosti, Razum pa o možnosti. Okus je zadovoljen s tem, da razločuje očarljivo: proti Pregrehi se bori zgolj zaradi

njene popačenosti — neuravnanosti — neskladnosti — ker ni primerna, harmonična — skratka, ker ni Lepa.

Eden od nesmrtnih instinktov, ki ležijo globoko v človeku, je nedvomno čut za Lepoto. To je tisto, kar prispeva k radosti z mnogovrstnimi oblikami, glasovi, dišavami, ter k razpoloženjem, v katerih živimo. In prav tako, kot je ponovitev lilije v jezeru in Amaryllovih oči v zrcalu, tako je tudi ponovitev raznih oblik, vonjev, glasov, barv in doživetij v govorjenih ali pisanih besedah podvojeni vir radosti. Toda zgolj ponovitev še ni poezija. Če nekdo preprosto opeva, pa naj bo to še s takšnim navdušenjem, in živo opisuje tisto, kar je videl, slišal, vonjal in občutil, kar lahko občuti vsakdo, s tem še zdaleč ni zaslužil pesniškega naziva. Nečesa še zdaleč ni dosegel zgolj z opisom. Vsi imamo neugasljivo žejo, ki je ni potešil s kristalnim potokom. Ta žeja je posledica človekove nesmrtnosti, to je posledica in istočasno oznanilo človekovega večnega obstoja. To je hrepenenje mušice po zvezdah. To ni samo občudovanje lepote okoli nas, temveč silovit poskus, da bi dosegli lepoto onostranstva. Nekakšna prirojena slutnja o glorijah onkraj groba nas žene, da bi med neštetimi kombinacijami, ki nam jih nudi raznovrstnost stvari in misli Časa, dosegli tisto Krasoto, ki morda pripada že večnosti sami. In ko nas poezija — ali glasba, ki verjetno ustvarja najbolj poetična vzdušja, pripravi do solz — ne le zaradi čezmernosti užitka, kakor pravi Abbate Gravia — dobimo občutek nekakšne nestrpne, nepotrpežljive žalosti, ki nas prevzame ob naši nezmožnosti, da bi doživeli do popolnosti, tu in zdaj, enkrat za vselej, tisto božansko in vzvišeno radost, o kateri dobimo preko poezije ali glasbe le bežne in medle slutnje.

Ta borba, da bi doumeli vzvišeno Krasoto — ta napor, za katerega imajo nekatere duše ustrezne predispozicije — je dala svetu tisto, kar je bil svet takoj pripravljen razumeti in čutiti kot poetično.

Poetični občutek se lahko ustvari na razne načine — v slikarstvu, kiparstvu, v arhitekturi, v plesu — posebno še v glasbi — na poseben način ter z mnogimi možnostmi pa se lahko ustvari v kompoziciji pokrajinskega vrta. Naša tema govori o besednem izrazu tega občutka. In tu naj na kratko spregovorim o ritmu. Prepričan sem, da je glasba s svojimi mnogovrstnimi činitelji, ritmom, metrom in rimo, tako pomembna sestavina v Poeziji, da ni pameten, kdor je ne upošteva — celo neumen je, če je ne priznava in si ne pomaga z njo. Ob poslušanju glasbe skoraj gotovo doseže duša tisti skrajni cilj, h kateremu stremi in ki ga doseže s poetičnim občutkom: — doživetje nadzemske Lepote. Morda je to v resnici celo njen dejanski cilj. Pogosto se nam v trepetajoči radosti zazdi, da ob harfi poslušamo zvoke, ki niso neznani angelom. In skoraj nobenega dvoma ni, da Poezija, združena z Glasbo, nudi nove neizčrpne možnosti za razvoj Poetičnosti. Stari trubadurji so imeli prednosti, ki jih mi nimamo — in Thomas Moore je na popolnoma upravičen način izboljšal učinek svojih pesmi, ko jih je prepeval.

Da na kratko obnovim vse, kar je bilo rečeno: Poezijo definiram kot ritmično ustvaritev lepote. Njen edini pristojni presojevalec je Okus. Z Umom in Vestjo je v kolateralnih odnosih. Razen v slučaju, če ne obravnava Dolžnosti ali Resnice.

Prevedel Vojko Gorjan

Opomba prevajalca: — pri prevajanju Poetičnega načela sem se omejil predvsem na teoretični del, ne da bi imel pri tem tudi tak namen, kajti malokdo ne ve, kako vpliven je bil prav ta članek na poezijo Fin de Siècla, vendar zaradi prekratkega roka, ki mi je bil določen in v katerem bi bilo dobesedno nemogoče prevesti predstavljene pesmi tako, da bi tudi v slovenščini ugajale; — toda moja prevajalska strast in prijazno razumevanje uredništva bosta prej ali slej izpolnili to in še kakšno drugo vrzel. Opravičujem se in hkrati zahvaljujem.

Edgar Allan Poe

FILOZOFIJA KOMPOZICIJE

Charles Dickens mi v sporočilu, ki leži tu pred menoj in ki se nanaša na moj vpogled v mehanizem Barnabyja Rudgea, pravi: »Mimogrede, mar veste, da je Godwin pisal svoje delo Caleb Williams od konca nazaj? Drugi zvezek je sestavil tako, da je svojega junaka postavil v mrežo težav, v prvem zvezku pa je preudarjal o tem, kako bi utemeljil, kar je bil storil.«

Ne morem si predstavljati, da bi Godwin dejansko razvijal svoje delo natanko tako — in res, to, kar potrjuje on sam, se ne ujema popolnoma z Dickensovo predstavo — ampak avtor Caleba Williamsa je bil predober umetnik, da bi se ne zavedal prednosti vsaj v nekem smislu podobnega načina razvijanja. Nič ni bolj jasno kot to, da mora biti vsebina, ki zasluži to ime, izdelana do svoje razrešitve, preden se je lotimo s peresom. Samo v primeru, če imamo razrešitev nenehno pred očmi, lahko damo vsebini nepogrešljivi ton posledičnosti oziroma vzročnosti s tem, da vsi dogodki in še posebno ozračje težijo k razvijanju osnovnega namena.

Mislim, da je v večini primerov zgrajevanje zgodb napačno. Bodisi da zgodovina nudi neko tezo — bodisi da nekoga spodbudi kak dnevni pripetljaj — ali pa se avtor loti dela tako, da poveže nekaj pretresljivih dogodkov, s katerimi ustvari šele osnovo za svojo zgodbo — pri tem pa uporablja v splošnem katerekoli delce dejanj oziroma dejstev, ki bi se nudili sami od sebe od strani do strani, da bi izpolnili vrzel v opisu, dialogu ali avtorjevem komentarju.

Jaz najraje začnem s preudarjanjem o učinku. Vedno imam pred očmi izvirnost — kajti samega sebe vara tisti, ki pušča vnemar tako samo po sebi umljiv in lahko dosegljiv vir zanimanja — prvo, kar si rečem, je sledeče: »Katerega izmed množice vtisov ali učinkov, do katerih so občutljivi srce, razum oziroma (najpogosteje) duša, bom za to priliko izbral?« Ko sem izbral najprej nov in nato viden učinek, preudarim, če bi se ga dalo bolje izraziti z dogodkom ali tonom — in to bodisi z običajnim dogodkom in neobičajnim tonom ali obratno, z neobičajnim tako dogodkom kot tonom — nato poiščem okoli sebe (oziroma v sebi) takšno povezavo dogodkov ali tonov, ki bi najbolje služili pri ustvarjenju nameravanega učinka.

Večkrat sem pomislil, kako zanimiv bi lahko bil članek kakšnega avtorja, ki bi hotel — ali bolje mogel — natančno opisati vsak korak pri procesu razvijanja kateregakoli od svojih del od začetka pa do poslednje stopnje popolnosti. Zakaj doslej takega članka ni bilo, tega ne vem — toda to vrzel gre najverjetneje pripisovati domišljavosti pisateljev kot čemu drugemu. Večina piscev, še posebno pesnikov,

rada podpira splošno mnenje ljudi, češ da je vir njihovega ustvarjanja nekakšno duhovno zamaknjenje, nekakšno ekstatično intuitivno stanje, in bi se gotovo namrdnili, ko bi si občinstvo dovolilo prestopiti prag okoliščin, v katerih zares ustvarjajo, kajti tu bi zrlo v množico nedozorelih in neizdelanih zamisli, v pravi namen opažen šele v poslednjem trenutku, v nešteto bežnih domislekov, ki niso našli pravega izraza, v takšne domisleke, ki so sicer dozoreli, a so se izkazali kot neuresničljivi, v številne izbrane in številne zavržene zamisli, v mučno prečrtavanje in pripisovanje, na kratko povedano, v zobnike in kolesa, v naprave za premikanje kulis, v lestve in podenske odprtine, v petelinja peresa, rdečo barvilo in črne packe, ki v devetindevetdesetih primerih sestavljajo književnikov oder.

Zavedam pa se istočasno, da ni redek primer, ko si pisatelj sploh ni sposoben priklicati v spomin koraka za korakom, po katerih je prišla na dan takšna ali drugačna odločitev. Najpogosteje so njegovi nagibi »prišli in odšli« na isti način.

Kar se tiče mene, sem bil vedno proti takšnim načinom razvijanja, kot sem jih omenil, in nimam prav nobenih težav pri tem, da se spomnim postopka nastajanja tega ali onega od svojih del; in ker je zanimanje za razčlembo ali obnovo, kakršno sem označil *desideratum*, več ali manj nekaj popolnoma drugega, kot je, na primer, pravo ali namišljeno zanimanje za stvar, ki jo bomo razčlenjevali, se mi ne bo očitalo bahavosti, če prikažem modus operandi, po katerem je nastalo eno izmed mojih del. Izbral sem Krokarja, ker je najbolj poznan. Moj namen je prikazati, da ni nobena sestavina v njegovi zgradbi nastala bodisi slučajno ali intuitivno, da je delo potekalo korak za korakom do svoje popolnosti z natančnostjo in strogo doslednostjo matematičnega problema.

Pustimo ob strani kot nebistveno za pesem *per se* okoliščino — oziroma potrebo, ki je na prvem mestu rodila namen, da se napiše pesem, ki bi ustrezala tako splošnemu kot kritičnemu okusu.

Zatorej pričnimo pri namenu.

Moj prvi preudarek je bil v zvezi z dolžino pesmi. Če je katerokoli literarno delo predolgo, da bi ga bilo mogoče prebrati pri enem sedenju, se moramo odreči izredno pomembnega učinka, ki ga dobimo z enotnostjo vtisa, kajti v primeru, če sta potrebni dve sedenji, nas zmotijo vsakodnevne zadeve in enotnost je porušena. Ker pa si, ceteris paribus, noben pesnik ne more privoščiti, da bi izpustil karkoli, s čimer lahko izboljša svojo namero, mu preostane le presoja, če ni morda kakšna prednost, ki lahko nadomesti tako pomembno izgubo, kot je enotnost, v sami dolžini. Takoj pristavljam, da je ni. To, kar imenujemo dolga pesem, je v resnici le zaporedje kratkih — z drugimi besedami, zaporedje kratkih pesniških učinkov. Nepotrebno je dokazovati, da je prava pesem samo tista, ki prevzame dušo s tem, da jo dvigne; vsa močna razburjenja pa so po psihološki nujnosti kratka. Iz tega razloga je vsaj polovica Izgubljenega raja proza — zaporedje poetičnih razburjenj je neizbežno prepletenih z ustreznim upadanjem navdušenja — celota je zaradi prevelike dolžine zatorej okrnjena za izjemno pomemben umetniški činitelj, celovitost ali enotnost vtisa.

Izgleda torej, da obstaja pri vsakem umetniškem delu neka jasno določljiva meja, kar se tiče dolžine, — meja, ki omogoča bralcu, da prebere delo pri enem sedenju, — res pa je, da pri nekaterih vrstah prozne zgradbe, kot je to pri Robinsonu Crusoeu, ni potrebna takšna vrsta enotnosti in se ta meja pri dolžini lahko preseže celo v njeno

korist, a pri poeziji se to nikdar ne zgodi. V okviru te omejitve pa naj bo pesem v matematičnem odnosu z njenim vrednostnim kriterijem, drugače povedano, z razburjenjem in dvigom duše, spet drugače povedano, s stopnjo pravega poetičnega učinka, ki ga je zmožna ustvariti; saj je namreč jasno, da mora biti kratkost pesmi v pravilnem razmerju z močjo nameravanega vtisa — to pa pod enim pogojem: da je namreč določena stopnja trajanja potrebna, da se kakršenkoli vtis sploh ustvari.

S temi premisleki pred očmi, skupaj s stopnjo poetičnega razburjenja, ki bi ne bilo iznad splošnega niti kritičnega okusa, sem se kmalu odločil za dolžino nameravane pesmi — ta naj bi imela kakšnih sto vrstic. V resnici jih ima sto osem.

Moja naslednja misel je bila v zvezi z izbiro vtisa ali učinka, ki naj ga s pesmijo ustvarim; in tu naj dodam, da sem imel med delom neprestano namen, da bi bila pesem vsakomur všeč. Predaleč bi me zaneslo, če bi zdaj začel razlagati svoje mnenje, ki ga vedno znova in znova ponavljam in ki ga pesniško dojemljivim sploh ni potrebno razlagati — mnenje namreč, da je Lepota edino pristojno področje poezije. Nekaj besed bom zaradi jasnosti le dodal, kajti nekaj mojih prijateljev je nagnjenih k temu, da ga napačno tolmačijo. Užitek, ki je istočasno najmočnejši, najčistejši in najbolj vzvišen je po mojem tisti, ki nastane pri razmišljanju o lepem. Kadarkoli ljudje govorijo o Lepoti, pri tem ne mislijo neke kvalitete, kot se to predpostavlja, temveč mislijo na tisti siloviti in čisti dvig duše — ne razuma ali srca — o katerem sem poprej govoril in ki je posledica razmišljanja o lepem. Lepoto označujem kot poglavitno področje pesmi enostavno zato, ker je v Umetnosti pravilo, da učinki izhajajo neposredno iz njihovih vzrokov — da se namen doseže s pomočjo sredstev, ki temu namenu najbolje služijo — in še nihče ni bil toliko slaboumen, da bi zanikal vlogo pesmi kot najboljšemu sredstvu pri doseganju tistega posebnega dviga duše, o katerem govorim. Medtem ko Resnico — oziroma zadovoljitev uma — ter Čustvo — ali razburjenje srca — resda do neke meje dosežemo s poezijo, a mnogo bolje s prozo. Dejstvo je, da Resnica zahteva natančnost, Čustvo pa preprostost, domačnost (resnično čustveni me bo razumel), to pa je v nasprotju s tisto Lepoto, o kateri še enkrat poudarjam, da je tisto posebno razburjenje in prijetno vzdignjenje duše. Iz tega, kar sem tu rekel, nikakor ne gre zaključevati, da čustva ali celo resnice ne moremo vplesti v pesem, celo v izboljšavo ju lahko vpletemo, kajti z njima lahko napravimo pesem bolj jasno in pripomoremo k boljšemu splošnemu vtisu, kot je to z disonanco v glasbi, zaradi kontrasta — toda pravi umetnik ju bo vedno uspel do primerne stopnje podrediti osnovnemu namenu, zavil ju bo v Lepoto, ki je hkrati duh in bistvo pesmi.

Z Lepoto kot mojim področjem pred očmi sem si zastavil drugo vprašanje v zvezi z razpoloženjem, ki bi najbolje ustrezalo — in vse izkušnje so pokazale, da je to m e l a n h o l i j a. Lepota katerekoli vrste, v svojem najvišjem razcvetu, vedno pripravi čustveno dušo do solz. Zatorej je melanholija najbolj poetično od vseh razpoloženj.

Ko sem tako določil dolžino, področje in razpoloženje, sem se lotil običajnega razmišljanja z namenom, da bi odkril kakšno pikantno umetniško posebnost, ki bi mi lahko služila kot ključ pri zgrajevanju pesmi — kak tečaj, okoli katerega bi se vsa zgradba vrtela. Po pazljivem preudarjanju o najpogosteje uporabljenih umetniških

sredstvih — ali bolje rečeno točkah — v gledališkem smislu, sem kmalu ugotovil, da ni nobenega, ki bi bilo bolj splošno uporabljivo kot refren. Pogostost njegove uporabe je bila zame dovolj tehten dokaz o njegovi vrednosti in tako sem si prihranil tuhtanje o njej. Vendar pa sem premišljeval o njem zaradi možnosti, da bi se način njegove uporabe izboljšal, a kaj kmalu sem uvidel, da je še na nizki stopnji razvoja. Refren ali pripev, kot se ga v splošnem uporablja, ni le omejen na lirični verz, temveč je moč njegovega učinkovanja zgolj v moči monotonosti — tako v njegovem zvoku kot v misli. Užitek izhaja le iz občutka istovetnosti — ponavljanja. Odločil sem se torej, da z raznovrstnostjo povečam učinek s tem, da sicer ohranjam enoličnost zvoka, a spreminjam pomen misli; s tem hočem reči, da sem se odločil ustvarjati neprestano drugačne učinke s spreminjanjem načina uporabe refrena — refren sam pa naj v glavnem ostane nespremenjen.

Naslednje vprašanje je bilo o naravi refrena. Če naj bo način njegove uporabe raznolik, potem je jasno, da mora biti kratek, kajti nepremostljiva težava bi nastala pri spremenljivosti načina uporabe, če bi imel obliko kakršnegakoli stavka. Možnost raznolikosti bi bila obratno sorazmerna z njegovo dolžino. To me je takoj prepričalo, da je ena sama beseda najboljši refren.

Zdaj sem začel razmišljati o značaju besede. Ker sem se odločil za refren, potem je bila odločitev, da bo pesem sestavljena iz kitic, neizbežna: refren bo predstavljal iztek vsake kitice. Nedvomno mora biti tak iztek zvonek in občutljiv za pravi poudarek, da bi dobro učinkoval; in to preudarjanje me je privedlo do tega, da je dolgi O najbolj zvonek samoglasnik, še posebno tedaj, če je združen z bogatim soglasnikom R.

Ko sem tako določil zvok refrena, mi je postalo nujno izbrati še besedo, ki bi ga utelešala in ki bi bila istočasno čim bolje usklajena z melanholijo, osnovnim razpoloženjem pesmi. Bilo bi nemogoče, da bi izpregledal besedo »Nevermore« (nikdar več). In res, bila je prva beseda, ki se mi je predstavila.

Naslednji desideratum je bil, s čim naj opravičim stalno uporabo besede »nevermore«. Ni mi ušlo iz vida, da je težava, ki je nastala pri iskanju dovolj tehtnega razloga za njeno ponavljanje, izhajala iz predpostavke, da bi besedo enolično izgovarjalo človeško bitje — opazil sem namreč, če povem drugače, da je bila težava v združitvi monotonosti na eni strani z delovanjem razuma tistega bitja, ki bi ponavljalo besedo, na drugi strani. In tu sem se takoj domislil nerazumskega bitja, ki bi znalo govoriti; prirodno je, da se mi je najprej ponudila papiga, a že v naslednjem hipu jo je zamenjal Krokar, ima namreč enako sposobnost govora in neskončno večjo sposobnost, da ohranja zaželeno razpoloženje.

Zdaj sem imel že precej zaokroženo predstavo o Krokarju — ptiču slabega predznamenja — ki monotono ponavlja eno samo besedo, »Nevermore«, s katero zaključuje posamezne kitice v pesmi z melanholičnim vzdušjem in dolžino kakšnih sto vrstic. Ne da bi izgubil iz vida vrhunskost oziroma popolnost v vseh pogledih, sem se vprašal: »Katera od vseh melanholičnih tem je po splošnem prepričanju pri ljudeh najbolj melanholična?« »Smrt,« je bil takojšen odgovor. »In v kakšnem primeru,« sem se vprašal dalje, »je ta melanholična tema najizraziteje poetična?« Iz tega, kar sem do neke mere že razložil, je bil tudi tu odgovor nedvomen: »V takšnem, ko je naj-

bliže spojena z Lepoto.« Smrt lepe ženske je prav gotovo najbolj pesniška tema na svetu — še posebno tedaj, če pripovedovalec te teme ni nihče drug kot žalujoči ljubimec.

Moral sem torej združiti ti dve ideji: ljubimca, ki žaluje za svojo pokojno ljubico, in Krokarja, ki neprestano ponavlja besedo »nevermore«. Združiti sem ju moral tako, da sem imel različen način uporabe ponavljajoče se besede pred očmi; toda edini sprejemljivi način takšne povezave bi bil, če bi Krokar uporabljal besedo kot odgovor na ljubimčeva vprašanja. In tu se mi je v trenutku sprožila priložnost, da izrazim učinek, od katerega je bilo vse odvisno — s tem mislim na učinek, ki bi nastal pri spremenljivem načinu uporabe refrena. Uvidel sem, da lahko napravim prvo vprašanje, ki bi ga zastavil ljubimec in na katero bi Krokar odvrnil z »nevermore«, popolnoma običajnega značaja — drugo nekoliko manj — tretjega še manj — in tako naprej, dokler ne bi nazadnje melanholični značaj refrena samega, njegovo neprestano ponavljanje in ljubimčevo preudarjanje o slabem ptičevem predznamenju — dokler ne bi to troje pripravilo sicer nonšalantnega ljubimca do praznovernosti in do tega, da bi začel ptiču zastavljati drugačna vprašanja — vprašanja, na katera je že tako in tako njegovo strastno srce poznalo odgovor — zastavljal bi jih na pol v praznoverju in na pol v tisti vrsti obupa, ki uživa v samomučenju — torej ne zgolj zato, ker verjame v preroški in demonični značaj ptiča (za katerega mu razum zagotavlja, da le ponavlja nekaj, kar se je bil naučil na pamet), temveč ker doživlja kar najbolj ekstatično zadovoljstvo pri tem, ko zastavlja takšna vprašanja, da mu že vnaprej znani odgovor »nevermore« povzroči čim bolj neznosno, a prav zato slastno žalost. S tem, da sem opazil to priložnost, ki se mi je ponudila — ali bolj natančno, ki me je prisilila, da sem napredoval pri razvijanju zgodbe — sem najprej v mislih ustvaril vrhunec oziroma zadnje vprašanje — tisto vprašanje, na katero bi bil odgovor »nevermore« poslednjič odgovor, torej tisti odgovor, ki bi ljubimcu povzročil, kolikor je le mogoče, večjo žalost in obup.

In tu bi lahko rekel, da se je pesem začela — na njenem koncu, tam, kjer bi se morala začeti vsa umetniška dela — ker pri tej točki mojega predpripravljanja sem se prvikrat dotaknil papirja s peresom, da bi sestavil tole kitico:

»Prerok,« pravim, »to ti bodi, ptica ali vrag — ne škodi —
pri nebesih in pri Bogu, ki častiva ga, slaveč,
reci duši v žalnem kraju, bo li v angelskem sijaju
kdaj objela v daljnem raju zlato deklico Lenoro —
tisto z angelskim imenom, sveto deklico Lenoro?«
Krokar grkne: »Nikdar več.«

To kitico sem najprej sestavil zato, da bi, prvič, že takoj postavil vrhunec in tako lahko bolje spremljal in stopnjeval v pogledu resnosti in pomembnosti predhodnega ljubimčeva vprašanja — in drugič, da bi dokončno izbral ritem, meter, dolžino in celotno obliko kitice, pa tudi zato, da bi predhodne kitice stopnjeval na tak način, da je ne bi po ritmičnem učinku nobena presegla. Če bi tudi bil pri kasnejšem sestavljanju sposoben ustvariti kitico s krepkejšim učinkom, bi ga brez pomišljanja omilil z namenom, da ne bi škodoval učinku vrhunca.

In tu naj spregovorim nekaj besed o verzifikaciji. Moj prvi namen je bil (kot ponavadi) izvirnost. Zelo nenavadno je, kako se jo

zanemarja na področju verzifikacije. Res je sicer, da sam ritem ne nudi toliko možnosti, vendar to nikakor ne drži za meter in obliko kitice, a kljub temu ni v tem pogledu že stoletja noben človek storil oziroma pomislil, da bi storil kaj novega. Dejstvo je, da izvirnost (razen pri dušah izjemnih sposobnosti) ni pogojena s kakšnim impulzom ali intuicijo, kot se pogosto misli. Največkrat jo je treba marljivo iskati, da bi se prišlo do nje, in čeprav gre tu za eno najvišjih odlik, je potrebno več odstranjevanja kot dodajanja, če jo hočemo doseči.

Kajpada, ne bom se pretvarjal, da sem uvedel v Krokarja ritmično in metrično izvirnost. Ritem je trohejski, meter je polnoštevilen osmerec in se menjava z nepopolnim sedmercem, to se ponavlja do šeste vrstice, ki se zaključi z refrenom in ima obliko nepopolnega četverca. Manj natančno povedano — uporabljene stopice (troheje) sestavlja en poudarjen (dolg) zlog in temu sledi en nepoudarjen (kratek): v prvi vrstici je osem takšnih stopic, v drugi sedem in pol (pravzaprav dve tretjini), v tretji osem, v četrti sedem in pol, v peti prav toliko, v šesti pa tri in pol. Posamezno so oblike teh vrstic že uporabljali; in izvirnost pri Krokarju je v njihovi povezavi v kitico; ničesar niti približno podobnega ni še nihče uporabil. Učinek te izvirne povezave je še povečan z nekaterimi popolnoma novimi učinki, ki izhajajo iz razširjene in neobičajne uporabe rim in aliteracij.

Naslednje, kar sem obravnaval, je bil način, kako naj spravim skupaj ljubimca s Krokarjem — in najprej sem razmišljal o mestu njunega srečanja. Najbolj prirodno bi bilo, ko bi se to zgodilo v kakšnem gozdu ali na polju — toda vedno sem imel občutek, da pri tako osamljenem doživljaju mnogo bolje učinkuje omejen prostor; podobno moč ima kot okvir pri sliki. Prav gotovo je, da pripomore duhu ohranjati osredotočeno pozornost, seveda pa učinek ne sme temeljiti zgolj na enotnosti prostora.

Odločil sem se zatorej, da postavim ljubimca v njegovo kamro — v kamro, katero mu je posvečal spomin nanjo, ki jo je pogosto obiskovala. Kamra je prikazana kot bogato opremljena — in to je popolnoma v skladu z mojim mnenjem o Lepoti, edinim pristojnim poetičnim področjem.

Ko je bil prostor določen, sem začel misliti, kako naj predstavim ptiča — in zamisel, da bi vstopil skozi okno, je bila neizbežna. Zamisel, da bi ljubimec najprej zmotno zamenjal udarce ptičjih kril po oknu s »trkanjem« po vratih, je izhajala iz želje, da bi z odlašanjem vzbudil pri bralcu večjo radovednost, in iz želje, da bi pri tem izkoristil vzporedni učinek, ki nastane, ko ljubimec na stežaj odpre vrata in se zastrmi v temo in ko se mu na pol zazdi, da je potrkala duša njegove ljubice.

Noč sem napravil viharno, prvič, da bi bilo Krokarjevo iskanje zatočišča dovolj upravičeno, in drugič, da bi ustvaril kontrast z (fizično) resnobnostjo znotraj sobane.

Ptiča sem postavil na Paladino oprsje prav tako zaradi kontrasta med marmorjem in perjem — razumljivo je, da je to oprsje ptič dobesedno narekoval — Paladino oprsje sem izbral še zaradi njegovega pričevanja o ljubimčevi izobrazbi ter zaradi zvenečnosti besede Palade same.

Učinek s kontrastom sem uporabil tudi v sredini pesmi, da bi poglobil dokončni vtis. Ob Krokarjevem prihodu sem, na primer,

ustvaril ozračje neobičajnosti, ki meji, seveda v dopuščajočih merah, skoraj na smešnost. »Silovito maha in plahuta«, ko vstopi.

A ko zastor sem privzdignil, je prifrfotavši švignil
v sobo mi častitljiv krokar, ptič, svetost davnin znaneč.
Ne da vljudno bi pozdravil, se za hip le zaustavil,
si je ko gospod napravil v sobi sedež iznad vrat —
na Pahadino poprsje sede mirno iznad vrat —
tam čepi — ničesar več.

V naslednjih dveh kiticah se dogajanje razvija bolj logično:

A ta tajni ptič mi črne misli moje v smeh obrne,
v temni suknji resno, strogo in dostojno se držeč:
»Pač oskubljen si po glavi, vendar krokar nisi pravi,
Krokar davni, grgotavši, gost strahotni iz Noči —
daj ime mi svoje slavno v carstvu Plutonske noči.«
Krokar grkne: »Nikdar več.«

Silno mi je zagonetna ptiča govorica spretna,
dasi bore malo je povedal, razodel grčeč.
Kajti v tem smo pač edini, da v vsej ljudski zgodovini
ne omenjajo spomini ptiča v sobi iznad vrat —
ptiča ali sploh živali na poprsju iznad vrat —
in z imenom: »Nikdar več.«

Od tu dalje se ljubimec nič več ne šali — nič več se ne čudi Krokarjevemu vedenju. O njem govori kot o »mrkem, gnusnem, odvratnem in ostudnem ptiču, ki prinaša zgolj nesrečo«, katerega »pogled žareči« mu prebuja »rano spečo«. To naraščanje v mislih in domišljiji pri ljubimcu ima namen sprožiti podobno tudi pri bralcu — da ga pripravi v ustrezno razpoloženje pred razpletom — h kateremu se čim hitreje in čim bolj neposredno zliva tok.

S tako določenim razpletom — s Krokarjevim odgovorom, »Nevermore«, na ljubimčevo poslednje vprašanje, če bo še kdaj vsaj v onstranstvu srečal svojo ljubico — je v tej, prvi fazi, vsaj v pripovednem smislu pesem že zaključena. Doslej je vsa zamisel v mejah stvarnosti — uresničljivosti. Neki krokar, ki se je naučil izgovarjati eno samo besedo »nevermore« in ki je verjetno pobegnil od gospodarja, se zaradi nevihte opolnoči spusti k oknu, iz katerega še brli luč, da bi si tam poiskal zatočišče — k sobnemu oknu nekega študenta, ki na pol prebira neko knjigo in na pol sanjari o izgubljeni, pokojni ljubici. Zaradi ptičevega plahutanja s krili se okenski stranici razpro, sam ptič pa sfrči na najbolj prikladno mesto izven neposrednega ljubimčevega dosega, ta pa ga zaradi zabavnosti prizora in ptičeve smešne zunanjosti povpraša po imenu, ne da bi zares pričakoval odgovor. Ogovorjeni krokar nato izreče svojo naučeno besedo: »Nevermore« — besedo, ki takoj najde odmev v študentovem melanholičnem srcu, tako da začne glasno izgovarjati določene misli, ki mu pri tem šinejo v glavo, neprestano ponavljanje besede »nevermore« pa ga čezdalje bolj draži. Študent sicer ugane, kako je s to rečjo, ampak je zanešen, kot sem že prej razložil, zaradi človekove silovite želje po samomučenju, in začne na pol v praznoverju zastavljati ptiču takšna vprašanja, da mu bo že pričakovani odgovor »nevermore«

prinesel čim slastnejšo žalost. S tem do čezmernosti priteranim samomučenjem je pripovedni del zaključen, označujem ga kot prvo fazo razvijanja, in doslej ni bila stvarnost prekoračena v nobenem oziru.

Toda pri predmetu, obdelanem na tak način, se pri še tako živahni razvrstitvi dogodkov opazi nekakšna nedovršenost in surovost, ki se umetniškemu čutu upira. Dve stvari sta nujno potrebni — prvič, raznovrstnost v obdelavi sami, in drugič, določena moč v pomenu — nekakšen pod-tok, četudi je komaj zaznaven. Še posebno ta zadnji daje vsakemu delu neko bogastvo (če uporabim tako splošno razumljivo besedo), ki jo navadno ljudje zamenjujejo s popolnostjo. Pretiravanje v omenjenem smislu — poudarjanje in prestavljanje pomena v zgornji namesto v spodnji tok vsebine — spreminja poezijo takoimenovanih transcendentalistov v prozo (in to najnižje vrste).

V skladu s tem prepričanjem sem pesmi dodal še dve zaključujoči kitici — njuna sugestivna moč pa ima namen osvetljevati vso predhodno pripoved. Pod-tok v pomenu je mogoče prvič zaslediti v vrstici:

»Kljun iz srca mi izderi, lik poberi svoj od vrat!«
Krokar grkne: »Nikdar več.«

Opazili ste, da je v besedah »kljun iz srca mi izderi« — prvič v pesmi uporabljena metaforična prispodoba. Te besede, skupaj s krokarjevim odgovorom: »Nevermore,« — prisilijo bralca, da začne iskati globlji smisel v predhodni pripovedi. Bralec začne gledati Krokarja kot na simbol — toda šele v zadnji vrstici zadnje kitice je namera, da simbolizira **žalosten in večen spomin,** jasno izražena:

»Ali duša se ne dvigne s sence, ki leži na tleh
posihmál mi nikdar več.«

Prevedel Vojko Gorjan

Opomba prevajalca:
odlomki Krokarja so bili prevedeni leta 1929, »Lističi«, Griša Koritnik.

Vladimir Majakovski

KAKO DELATI VERZE?

I.

O tej temi moram pisati.[1]

Na različnih literarnih diskusijah, v pogovorih z mladimi delavci različnih ustvarjalnih književnih združenj (RAPP, TAP, PAP idr.[2]), v razpravah s kritiki sem moral večkrat, če že ne razbijati, pa vsaj diskreditirati staro poetiko. Sama stara poezija ni nič kriva, čeravno smo se je seveda dotikali. Pri njej smo se znašli le tedaj, kadar so se vneti zagovorniki starin skrivali pred novo umetnostjo za hrbte spomenikov.

Nasprotno: ko smo spomenike razkrivali, grmeli z njimi in jih preobračali, smo kazali bravcem Velike s povsem neznane, neproučene strani.

Otroke (mlade literarne šole prav tako) vedno zanima, kaj je v konju iz lepenke. Po delu formalistov je notranjost papirnatih konjev in slonov pojasnjena. Če so se konji pri tem malo skazili — oprostite! S poezijo preteklosti se ne gre prepirati, to je naš učni material.

Naše stalno in glavno sovraštvo je uperjeno zoper romantično-kritično filistrstvo. Zoper tiste, ki vso veličino stare poezije vidijo v tem, da so tudi oni ljubili, kakor Onjegin Tatjano (sozvočje duše!), v tem, da so tudi njim pesniki razumljivi (učili so se jih v gimnaziji!), da jambi ljubkujejo tudi njihovo uho. Nam je ta vražji ples sovražen zato, ker okoli težkega in pomembnega pesnikovega dela ustvarja atmosfero poltenega drhtenja in otrplosti in verovanje, da samo večne poezije ne pobere nobena dialektika, in da je enkratni proizvodni proces navdihnjeno napihovanje glave, ki čaka, da ji sede na plešo nebeški duh poezije v obliki goloba, pava ali noja.

Teh gospodov ni težko razkrinkati.

Dovolj je primerjati tatjansko ljubezen in »nauku, kotoruju vospel Nazon«[3] s projektom zakona o zakonski zvezi, deklamirati o puškinski »razočarani lornjeti«[4] doneckim rudarjem ali tekati pred prvomajskimi povorkami in razglašati: »Moj djadja samyx čestnyx pravil!«[5]

Težko, da se bo po takšnem poskusu pri kakšnem mladeniču, ki gori, da bi dal svoje moči revoluciji, pojavila resna želja, da bi se ukvarjal s staropesniškim rokodelstvom.

O tem se je mnogo pisalo in govorilo. Hrupno odobravanje avditorija je bilo vselej na naši strani. Vendar takoj za odobravanjem so se dvigovali skeptični glasovi:

»Vi samo rušite in **ničesar** ne zgradite! Stari učbeniki so slabi, toda kje so novi? Dajte nam **pravila** vašega pesništva! Dajte nam učbenike!«

Izgovor, da obstaja staro pesništvo poldrugo tisočletje, naše pa kakšnih trideset let, nič ne zaleže.

Hočete pisati in hočete vedeti, kako se to dela? Zakaj stvari, napisane po vseh šengelijevskih pravilih, s čistimi rimami, jambi in troheji, nočejo sprejeti kot poezijo? Pravico imate zahtevati od pesnikov, naj skrivnosti svoje obrti ne odnašajo v grob.

Hočem pisati o svojem delu ne kot pismouk, marveč kot praktik. Moj članek nima nobenega znanstvenega pomena. Pišem o svojem delu, ki se po mojih opažanjih in prepričanju le v maločem osnovnem razlikuje od dela drugih profesionalnih pesnikov.

Še enkrat si zelo odločno pridržujem: ne dajem nobenih pravil za to, da bi človek postal pesnik, da bi pisal verze. Takšnih pravil sploh ni. Pesnik se imenuje človek, ki ravno gradi prav ta pesniška pravila.

Stotič bom že uporabil svoj zoprni primer — analogijo.

Matematik je človek, ki gradi, dopolnjuje, razvija matematična pravila, človek, ki vnaša novo v matematično pomenjanje. Človek, ki je prvi formuliral: »dva in dva je štiri«, je velik matematik, četudi je dobil to

resnico pri seštevanju dveh cigaretnih ogorkov in še dveh cigaretnih ogorkov. Vsi naslednji ljudje, pa naj tudi seštevajo neizmerno večje stvari, na primer vlak in vlak, vsi ti ljudje niso matematiki. Ta trditev nikakor ne zmanjšuje vrednosti dela človeka, ki sešteva vlake. Njegovo delo je lahko v času razsula transporta stokrat bolj dragoceno kot gola aritmetična resnica. Vendar obračuna za remont vlakov ne gre pošiljati v matematično društvo in pri tem je nemogoče zahtevati, da bi ga proučevali hkrati z geometrijo Lobačevskega.[7] To bi razkačilo plansko komisijo, osupnilo matematike, spravilo v zagato tarifikatorje.

Rekli mi bodo, da se zaletavam v odprta vrata, da je to že tako jasno. Ni res.

Osemdeset odstotkov rimanih neumnosti tiskajo naša uredništva samo zato, ker uredniki ali nimajo nobene predstave o prejšnji poeziji ali pa ne vedo, čemu je poezija potrebna. Uredniki poznajo samo »všeč mi je« ali »ni mi všeč«, pozabljajo pa, da je mogoče in je tudi treba razvijati okus. Skoraj vsi uredniki so se mi pritoževali, da ne znajo zavračati pesniških rokopisov, ne vedo, kaj naj pri tem rečejo.

Pismen urednik bi moral pesniku reči takole: »Vaši verzi so zelo pravilni, sestavljeni so po tretji izdaji navodil za zlaganje pesmi M. Brodovskega (ali Šengelija, Greča[8] itd. itd.), vse vaše rime imamo že davno v slovarju ruskih rim N. Abramova.[9] Ker dobrih novih verzov ta hip nimam, rad vzamem vaše; plačal jih bom, kakor se plačuje delo kvalificiranega prepisovavca, po tri rublje za list — s pogojem, da mi izročite tri kopije.«

Pesnik se ne bo mogel z ničemer prikriti. Ali bo nehal pisati ali pa se bo lotil poezije kot dela, ki zahteva več napora. Vsekakor pa se ne bo več ponašal pred kroničarjem, pri katerem vsaj novi dogodki navržejo tri rublje za notico. Saj si kroničar trga hlače po škandalih in požarih, takšenle poet pa troši le slino, ko prelistava strani.

Zaradi dviga pesniške kvalifikacije, zaradi razcveta poezije je treba v bodoče razlikovati med tem najlažjim opravkom in drugimi oblikami človekovega dela.

Pridržujem si tole: grajenje pravil samo za sebe ni namen poezije, saj bi se pesnik tedaj spremenil v sholastika, ki bi se uril v sestavljanju pravil za neobstoječe ali nepotrebne stvari in situacije. Na primer, izmišljevanje pravil za štetje zvezd pri polni hitrosti bicikla ne bi bilo za nikamor.

Situacije, ki zahtevajo formuliranje, ki zahtevajo pravila, prinaša življenje. Način formuliranja, namen pravil je določen z razredom, z zahtevami našega boja.

Tako je na primer revolucija vrgla na ulico grčavo govorico milijonov, žargon predmestij se je razlil preko centralnih prospektov; slabokrvni jezik inteligence z njegovimi skopljenimi besedami »ideal«, »principi pravičnosti«, »božanski začetek«, »transcendentalni lik Kristusa in Antikrista«, vse te besede, ki so jih šepetaje izgovarjali po restavracijah, so strte. To je nova stihija jezika. Kako naj ga naredimo pesniškega? Stara pravila s cvetlicami in vzdihi in aleksandrincem so odpovedala. Kako uvesti pogovorni jezik v poezijo in kako izločiti poezijo iz teh pogovorov?

Pljuniti na revolucijo v imenu jambov?

My stali zlymi i pokornymi,
Nam ne ujti.
Uže razvel rukami černymi
Vikžel' puti.
(Z. Hippius)[10]

Ne!

Brezupno je tlačiti prostrano hrumenje revolucije v štiristopične amfibrahe, namenjene za šepet.

Geroi, skital'cy morej, al'batrosy,
Zastol'nye gosti gromovyx pirov,
Orlinoe plemja, matrosy, matrosy,
Vam pesn' ognjevaja rubinovyx
slov.
(Kirillov)[11]

Ne!

Takoj je treba dati vse državljanske pravice novemu jeziku: krik namesto napeva, ropot bobna namesto uspavanke!

Revoljucionnyj deržite šag!
(Blok)[12]
Razvoračivajtes' v marše!
(Majakovski)[13]

Ni dovolj dajati vzorce novega verza, pravila delovanja na revolucionarne množice, treba je uravnati to delovanje na maksimalno pomoč svojemu razredu.

Premalo je reči, da »neugomonnyj ne dremlet vrag« (Blok).[14] Treba je natančno pokazati na figuro tega sovražnika ali jo prikazati vsaj brez napake.

Premalo je napadati v maršu. Treba je napadati po vseh pravilih uličnega boja, vstajajoči delavci morajo zavzeti telegraf, banke, arzenale.

Odtod:

Eš' ananasy,
Rjabčikov žuj,
Den' tvoj poslednij prixodit, buržuj . . .[15]
(Majakovski)

Klasična poezija bi takšne verze težko uzakonila. Greč leta 1820 ni poznal pouličnih pesmi, če pa jih bi bil poznal, bi verjetno pisal o njih prezirljivo kot o ljudskem pesništvu: »Ti verzi ne poznajo ne stopic ne sozvočij.«

Vendar peterburška ulica je te vrstice posvojila. Kritiki lahko v prostem času razmislijo, na osnovi kakšnih pravil se je to zgodilo.

Novatorstvo je v pesniškem delu nujno. Material besed in njihovih zvez, ki so pesniku na razpolago, je treba predelati. Če je za pisanje verzov stara zaloga besed pošla, mora biti primanjkljaj v strogem sorazmerju s količino novega materiala. Od količine in kakovosti novega bo odvisno, če bo ta zlitina primerna za uporabo.

Novatorstvo seveda ne predvideva stalnega izrekanja neobstoječih resnic. Jamb, prosti verz, aliteracija, asonanca se ne ustvarjajo vsak dan. Mogoče jih je nadaljevati, vcepljati, razširjati.

»Dvakrat dva je štiri« samo po sebi ne živi in ne more živeti. Treba je znati to resnico uporabiti (pravila uporabe). Treba je napraviti to resnico zapomnljivo (spet pravila), treba je pokazati njeno nespremenljivost na vrsti dejstev (primer, vsebina, tema).

Tedaj je jasno, da opisovanje, posnemanje resničnosti v poeziji nima samostojnega mesta. Takšno delo je potrebno, vendar mora biti ovrednoteno kot delo tajnika velike človeške skupnosti. Preprosto: »poslušali in sklenili«. V tem je tragedija sopotnikov[16]: slišali so pred petimi leti in pozno so se odločili — tedaj, ko so drugi že vse izpolnili.

Poezija se začne tam, kjer je tendenca.

Po mojem so verzi »Vyxožu odin ja na dorogu . . .«[17] agitacija za to, da bi se dekleta sprehajala s pesniki. Saj vidite, da je samemu dolgčas! Ah, s kakšno močjo bi napisal verze, ki bi pozivali h kooperaciji!

Stara navodila za pisanje verzov gotovo niso bila takšna. So samo opis zgodovinskih načinov pisanja, takšnih, ki so prišli v navado. Za te knjige je pravilo ne »kako pisati«, marveč »kako so pisali«.

Govorim pošteno. Ne poznam ne jambov ne trohejev, nikoli jih nisem razlikoval in nikoli jih ne bom. Ne zato, ker bi bilo to težko, marveč zato, ker mi pri mojem pesniškem delu s takimi čenčami nikoli ni bilo treba imeti opravka. Če pa sem se že srečeval s takšnim metrumom, je bilo to preprosto zapisano po posluhu, tako kot se že zoprno pogosto srečujejo kakšni takšni motivi kakor »Vniz po matuške po Volge«.[18]

Že večkrat sem se pripravil, da bi to proučil, razumel to mehaniko, potem pa sem spet pozabil. Teh stvari, ki zavzemajo v pesniških učbenikih devetdeset odstotkov, ni v mojih niti za tri!

Pri pesniškem delu je samo nekaj splošnih načel za začetek pesniškega dela. Pa še ta pravila sama so pogojna. Kot pri šahu. Prve poteze so skoraj enake. Vendar že po naslednji potezi začnete razmišljati o novem napadu. Pri danem položaju ni mogoče ponoviti v naslednji partiji najbolj genialne poteze. Nasprotnika zruši le nepričakovana poteza.

Enako kakor nepričakovane rime v poeziji.

Kakšni podatki pa so nujno potrebni za začetek pesnikovega dela?

Prvič. Da je v družbi prisotna takšna naloga, katere razrešitev si je lahko zamisliti le s pesniško stvaritvijo. **Socialno naročilo.** (Zanimiva tema za posebno delo o razliki med socialnim naročilom in dejanskim naročilom.)

Drugič. Natančno poznavanje, ali še bolje, čutenje želja svojega razreda (ali grupe, ki jo predstavljate) glede problema, torej **namen.**

Tretjič. Material. Besede. Stalno napolnjevanje shramb, arhivov svoje lobanje s potrebnimi, izrazitimi, redkimi, izumljenimi, prenovljenimi, izdelanimi in vsakršnimi besedami.

Četrtič. Oprema podjetja in orodja proizvodnje. Pero, svinčnik, pisalni stroj, telefon, oblačilo za študije miljeja, kolo za vožnjo na uredništvo, pripravljeno hrano, dežnik za pisanje pod padavinami, primerno velika bivalna površina za korake, ki jih je treba delati pri delu; zveza z uradom za časopisne izrezke, ki naj pošilja material o problemih, ki vznemirjajo provinco itd. itd., in celo pipa in cigarete.

Petič. Navade in postopki obdelovanja besed, ki prihajajo samo z leti vsakodnevnega dela: rime, metrum, aliteracije, metafore, zniževanja sloga, patos, zaključek, naslov, osnutek itd. itd.

Na primer: socialna naloga je dati pesmi rdečearmejcem, ki gredo na

peterburško fronto. Namen — uničiti Judeniča. Material: besede vojaškega leksikona. Orodje proizvodnje: obgrizen svinčnik. Metoda: rimana poulična pesmica.

Rezultat:

Milkoj mne v podarok burka
i noski podareny.
Mčit Judenič s Peterburga,
kak naskipidarennyj.[19]

Novost štirivrstičnice, ki upravičuje nastanek te pesmice, je v rimi »noski podareny« in »naskipidarennyj«. Zaradi te novosti je stvar potrebna, poetična, tipična.

Za delovanje prigodnice je neogiben prijem nepričakovane rime ob polni neustreznosti prvih dveh vrstic glede na drugi dve. Pri tem lahko prvi dve vrstici imenujemo **pomožni**.

Celo ta splošna začetna pravila pesniškega dela dajejo več možnosti za tarifikacijo in za kvalifikacijo pesniških stvaritev, kot jih je bilo doslej.

Momente materiala, opreme in postopka lahko štejemo za enote. Je socialna potreba? Je. Dve enoti. Namenskost? Je. Dve enoti. Zrimano? Še ena. Aliteracije? Še pol enote. Pa za ritem ena, nenavadni metrum je potreben za vožnjo z avtobusom.

Naj se kritiki ne nasmihajo, vendar jaz bi verze kakšnega aljaškega pesnika (pri enakih sposobnostih, seveda) ocenil mnogo više kot recimo kakšnega pesnika z Jalte.

Jasno! Onega na Aljaski mora zebsti, kupovati si mora kožuhe, črnilo v nalivnem peresu mu zmrzuje, jaltski pa piše pod palmami, v krajih, kjer je tudi brez verzov dobro.

Takšne očitnosti se prav tako upoštevajo za kvalifikacijo.

Verzi Demjana Bednega so pravilno razumljeni socialni ukaz današnjosti, natančna namenskost — potrebe delavcev in kmetov, besede polkmečke rabe (s primesjo odmirajočih pesniških rimovanj), metoda basni.

Verzi Kručoniha: aliteracija, disonanca, namenskost so pomoč prihodnjim pesnikom.

Tukaj se ne bomo ukvarjali z metafizičnim vprašanjem, kateri je boljši: Bedni ali Kručonih. To sta pesniška opusa iz različnih sešteVancev, v različnih plasteh, in oba lahko obstajata, ne da bi drug drugega utesnjevala in ne da bi si konkurirala.

Z mojega aspekta bo najboljši pesniški izdelek tisti, ki bo napisan po socialnem naročilu Kominterne, naravnan na zmago proletariata, povedan z novimi besedami, izrazitimi in vsem razumljivimi, napisan za mizo, opremljeno po NOT[20] in dostavljen v uredništvo z letalom. Vztrajam: z letalom, kajti pesništvo je tudi eden od najbolj pomembnih dejavnikov naše proizvodnje. Seveda je proces kalkuliranja in inventiranja poezije bolj občutljiv in bolj zapleten, kakor je prikazano pri meni.

Misel namerno zaostrujem, poenostavljam in karikiram. Zaostrujem zato, da bi natančneje prikazal, da bistvo sodobnega dela z literaturo ni v ocenitvi z aspekta okusa takšnih ali drugačnih določenih stvari, temveč v pravilnem lotevanju proučevanja samega proizvodnega procesa.

Smisla pričujočega članka nikakor ne gre iskati v presojanju določenih obrazcev ali metod, marveč v poskusu razkriti sam proces pesniške proizvodnje.

Kako pa se napiše pesem?

Delo se prične mnogo prej, preden spoznamo in dobimo socialno naročilo.

Predhodno pesniško delo se odvija neprekinjeno.

Dobro pesniško stvar je mogoče narediti pravočasno le tedaj, kadar je na zalogi veliko materiala iz predhodne pesniške nabave.

Zdaj na primer (pišem le o tem, kar mi v tem trenutku prihaja na misel) mi vrta po možganih dober priimek »gospod Gliceron«, ki je izšel po naključju pri nekem pogovoru o glicerinu.

So tudi dobre rime:

(I v nebe cveta) **krem**
vstaval surovyj) **Kreml'**.
(v Rim stupajte, k francuzam) **k nemcam**.
(Tam iščite prijut dlja) **bogemca**.
(Pod lošadinyj) **fyrk**
(kogda-nibud' ja dobredu do) **Ufy-Ufa**
gluxa.[21]
Ali:
(Okrašeny) **nagusto**
(i dni i noči) **avgusta**
itd. itd.[21]

Všeč mi je ritem kakšne ameriške pesmice, ki je še potreben spremembe in rusifikacije.

Hard-hearted Hannah,
the vamp of Savannah,
the vamp of Savannah,
Gee ay![22]

Krepko je skrojena aliteracija v zvezi s priimkom »Nita Žo« z majhnega letaka:

Gde živit Nita Žo?
Nita niže etažom.[23]

Ali ob barvarni Ljamine:

Kraska delo mamino —
moja mama Ljamina.[24]

Obstajajo teme različne jasnosti in motnosti.

1. Dež v New Yorku.
2. Prostitutka na Boulevard des Capucines v Parizu. Prostitutka, ki jo je še posebno okusno ljubiti, ker je enonoga — drugo nogo ji je menda odrezal tramvaj.
3. Garderober v ogromni hesslerjevski restavraciji v Berlinu.
4. Ogromna tema o Oktobru, ki se je ne da dodelati, ne da bi bili živeli na vasi itd. itd.

Vsi ti podatki so naloženi v glavi, posebno težki pa so zapisani.

Način, kako jih bom uporabil, mi ni znan, vendar vem, da bo uporabljeno vse.

Za te podatke mi gre ves čas. Zanje porabim čas od 10.00 do 18.00 vsak dan, in zraven vedno nekaj mrmram. Z osredotočenjem na to lahko pojasnim tudi slovito pesniško raztresenost.

Delo nad temi podatki teče pri meni s takim naprezanjem, da v devetdeset od sto primerov poznam celo kraj, kjer so se v času mojega petnajstletnega dela pojavile in dobile končno obliko te ali druge rime, aliteracije, podobe itd.

Ulica.
Lica U... (Tramvaj od Suharevega stolpa do Sretenskih vrat leta 13.)
Ugrjumyj dožď skosil glaza,
A za... (Strastnoj monastyr' leta 12.)
Gladʹte suhih i černyh košek. (Hrast v Kuncevu leta 14.)
Leevoj.
Levoj. (Izvošček na Naberežni leta 17.)
Sukin syn Dantes.[25] (V vlaku blizu Mitišč leta 24.)
Itd. itd.

Ta »beležnica« je eden izmed glavnih pogojev za pisanje **pravih** stvari.

O ti beležnici pišejo navadno šele po pisateljevi smrti, leta se valja v smeteh, tudi po smrti se tiska šele za »dokončanimi stvarmi«, vendar za pisatelja pomeni vse.

Pri pesnikih začetnikih te beležnice seveda ni, manjkata praksa in izkušnja. **Izdelane** vrstice so redke, zato je vsa poema vodena in razvlečena.

Še tako sposoben začetnik nikoli ne napiše takoj močne stvari; po drugi strani pa je prvo delo vedno »bolj sveže«, saj so vanj prišli podatki vsega dotedanjega življenja.

Samo prisotnost skrbno premišljenih podatkov mi daje možnost uspeti s stvarjo, ker je norma mojega izdelovanja pri sedanjem delu kakšnih osem do deset vrstic na dan.

Pesnik vsako srečanje, vsak izvesek, vsak dogodek pri vseh pogojih ocenjuje samo kot material za besedno uobličenje.

Prej sem se tako vkopaval v to delo, da sem se celo bal izrekati besede in izraze, ki so se mi zdeli potrebni za naslednje verze, postajal sem mračen, dolgočasen in redkobeseden.

Ko sem se leta trinajst vračal iz Saratova v Moskvo, sem neki sopotnici, da bi ji dokazal, da nisem nevaren, rekel, da »nisem moški, marveč oblak v hlačah«. Brž ko sem to izrekel, sem si že predstavljal, da bi to lahko prišlo prav za pesem, a kaj če se raznese od ust do ust in se potrati tjavdan? Močno vznemirjen sem pol ure napeljeval dekle z vprašanji na to in se umiril, ko sem se prepričal, da so ji šle moje besede skoz drugo uho že ven.

Čez dve leti mi je postal »oblak v hlačah« potreben za naslov cele poeme.

Dva dni sem premišljeval o besedah o nežnosti osamljenega človeka do enkratne ljube.

Kako jo bo varoval in ljubil?

Tretjo noč sem legel z glavobolom, ne da bi se bil česa domislil. Ponoči je definicija prišla.

Telo tvoe
ja budu bereč' i ljubit',
kak soldat, obrublennyj vojnoju,
nenužnyj, ničej,
berežët
svoju edinstvennuju nogu.[26]

V polsnu sem skočil kvišku. Pri mraku vžigalice sem si na pokrov cigaretne škatle napisal »edino nogo« in zaspal. Zjutraj sem dve uri premišljeval, kakšna »edina noga« je zapisana na pokrovu in kako se je tu znašla.

Rima, ki jo loviš, pa je še ne ujameš za rep, zastruplja obstanek: pogovarjaš se, ne da bi kaj razumel, ješ, ne da bi vedel, kaj, spal ne boš, ko skoraj vidiš letati rimo pred očmi.

Mirne duše so se pri nas začeli Šengeliji obnašati do pesniškega dela kot do lahke malenkosti. So celo učenci, ki so prekosili učitelja. Na

primer tole iz oglasov harkovskega »Proletarija« (Št. 256).

»Kako postati pisatelj?

Podrobnosti za znamke za 50 kop. Št. Slavjansk, Donska železnica, poštni predal 11.«

Ugodno, kajne?

Sicer pa je to predrevolucijski produkt. Že s prilogo k časopisu »Razvlečenie« se je pošiljala knjižica »Kako postati pesnik v petih lekcijah«.

Mislim, da celo moji mali primeri postavljajo poezijo v vrsto najtežjih del, kar tudi v resnici je.

Odnos do vrste mora biti enak kot odnos do ženske v genialni Pasternakovi štirivrstičnici.

V tot den' tebja ot grebënok do nog,
kak tragik v provincii dramu Šekspirovu.
taskal za soboj i znal nazubok,
šatalsja po gorodu i repetiroval.[27]

V naslednjem poglavju bom poskusil prikazati razvoj teh predhodnih pogojev za pisanje verzov na konkretnem primeru pisanja ene izmed pesmi.

II.

Za najbolj učinkovito od svojih zadnjih pesmi imam pesem »Sergeju Jeseninu«.

Zanjo ni bilo potrebno iskati niti časopisa niti izdajatelja, pred natisom so jo prepisovali, skrivaj vzeli iz stavnice in jo natisnili v provincialnem časopisu.[28] Da jo recitirajo, zahteva sam avditorij, med recitiranjem je slišati brenčanje muh, po recitiranju si ljudje manejo dlani, v kuloarjih besnijo in hvalijo, na dan, ko je izšla, se je pojavila recenzija, hkrati iz psovanja in poklonov.

Kako je ta pesem nastajala?

Jesenina sem poznal dolgo, kakšnih deset, dvanajst let.

Prvič sem ga srečal v ličnatih opankah in v rubaški z nekakšnimi zvezenimi križci. To je bilo v nekem boljšem leningrajskem stanovanju. Ker sem vedel, s kakšnim zadovoljstvom zamenja pravi, a nedekorativni mužik svoje oblačilo za čevlje in dvodelno obleko, Jeseninu nisem zaupal. Zazdel se mi je opereten, ponarejen, tem bolj zato, ker je že pisal uspešne verze, in bi se denar za čevlje očitno našel.

Kot človek, ki je že v svojem času ponosil in zavrgel rumen jopič,[29] sem se resno pozanimal za obleko:

»Kaj pa tole, je za reklamo?«

Jesenin mi je odgovoril s takšnim glasom, s kakršnim bi najbrž odgovorilo oživelo svetilčno olje.

Nekaj kot:

»Mi z dežele, mi tega vašega ne razumemo ..., mi smo kakor ... po svoje ... od zmeraj v hodničnem ...«

Njegovi zelo uspešni in zelo kmečki stihi so bili nam futuristom seveda sovražni.

Vendar fant je bil nekako smešen in mil.

Ko sem odhajal, sem mu za vsak primer rekel:

»Stavim, da boste vse tele opanke pa petelinov grebenček odvrgli!«

Jesenin je ugovarjal s prepričano ognjevitostjo. Kljujev ga je odvlekel na stran, kot mamica, ki odpelje hčerko od pohujšanja, ko se boji, da hčer sama nima sil in volje, da bi se branila.

Jesenin je ugašal. Zares srečala sva se šele po revoluciji pri Gorkem. Z vso prirojeno robatostjo sem mu zavpil:

»Zgubili ste stavo, Jesenin, nosite obleko in kravato!«

Jesenin se je razjezil in se začel prepirati.

Potem sem začel naletavati na Jeseninove vrstice in verze, ki so mi morali biti všeč, kakor:

Milyj, milyj, smešnoj duralej ...
Nebo kolokol, mesjac jazyk ...
idr.[30]

Jesenin se je izkopal iz idealizirane kmečkosti, izkopaval pa se je seveda skozi neuspehe in skupaj z

Mat' moja rodina,
Ja bol'ševik ...[31]

se je pojavila apologija »krave«. Namesto »spomenika Marxu« je moral biti kravji spomenik. Ne kravi mlekarici, marveč kravi-simbolu, kravi, ki se je bila z rogovi uprla v vlak.

Z Jeseninom, v glavnem skritim za imaginizmom, ki se je bil razrasel okrog njega, smo se pogosto prepirali.

Potem je Jesenin odšel v Ameriko in še kam in se vrnil z jasno težnjo po novem.

Na žalost se je bilo v tem času z njim laže srečati v mi'ičniški kroniki kot v poeziji. Naglo in zanesljivo je zapuščal spisek zdravih (govorim o minimumu, ki je potreben za pesnika) delavcev poezije.

V tem času sem nekolikokrat srečal Jesenina, srečanja so bila elegična, brez najmanjših sporov.

Z zadovoljstvom sem gledal na evolucijo Jesenina od imaginizma k VAPP.[32] Jesenin je z zanimanjem go-

voril o tujih verzih. To je bila pri njem nova poteza zagledanosti vase: z nekakšno zavistjo je gledal na vse pesnike, ki so se organsko spajali z revolucijo, z razredom, in ki so videli pred seboj veliko in optimistično pot.

Tu je po mojem korenina Jeseninove pesniške živčnosti in njegovega nezadovoljstva s samim seboj, ki sta jo še poglabljala vino in nerodno ravnanje bližnjih.

V zadnjem času se je pri Jeseninu pojavila celo nekakšna javna simpatija do nas (lefovcev): obiskal je Asejeva, telefoniral je meni, včasih se je enostavno trudil približati se.

Nekoliko je zabuhel in se povesil, vendar je bil še vedno jeseninsko eleganten.

Zadnje srečanje z njim je naredilo name težak in močan vtis. Pri blagajni Gosizdata[33] sem srečal človeka z zateklim obrazom, s kravato postrani, s kučmo. Od njega in njegovih dveh temnih (zame vsekakor) sopotnikov je velo po alkoholnem prežganju. Prav s trudom sem prepoznal Jesenina. S težavo sem se izvlekel njegovim vztrajnim zahtevam, da bi pili, ki jih je podkrepljal z mahanjem s černovci. Ves dan sem se vračal k njegovemu težkemu videzu in zvečer sem, jasno, dolgo govoril (na žalost se vedno in povsod s tem tudi konča) s tovariši, da se je treba kako zavzeti za Jesenina. Tako oni kot jaz smo krivili okolje in se razšli s prepričanjem, da na Jesenina pazijo njegovi prijatelji — jeseninci.

Izkazalo se je drugače. Jeseninova smrt nas je potrla, potrla običajno, po človeško. Ta smrt pa se je naenkrat zazdela naravna in logična. Za to sem zvedel ponoči; potrtosti bi tako najbrž ostala in proti jutru bi se najbrž razblinila, vendar zjutraj so časopisi prinesli njegove predsmrtne vrstice:

V ėtoj žizni umirat' ne novo,
No i žit', konečno, ne novej.[34]

Po teh vrsticah je Jeseninova smrt postala literarno dejstvo.

Takoj je postalo jasno, koliko omahujočih bo ta silni verz, prav **verz** pripeljal pod zanko in revolver.

Z nobenimi nobenimi časopisnimi analizami in članki tega verza ni mogoče anulirati.

S tem verzom se je mogoče in treba bojevati z verzom in **samo z verzom.**

Tako so pesniki ZSSR dobili socialno naročilo napisati pesmi o Jeseninu. Naročilo je bilo ekskluzivno, pomembno in nujno, kajti Jeseninove vrstice so začele učinkovati naglo in brez predaha. Mnogi so sprejeli naročilo. Toda kaj pisati? Kako pisati?

Pojavile so se pesmi, spomini, črtice in celo drame. Po mojem je devetindevetdeset odstotkov napisanega o Jeseninu enostavno čvekanje ali škodljivo čvekanje.

Drobni verzi Jeseninovih prijateljev. Spoznaš jih po obračanju na Jesenina, kličejo ga po domače: »Serjoža« (od koder je to nesprejemljivo besedo vzel tudi Bezimenski) »Serjoža« kot literarno dejstvo ne obstaja. Je pesnik — Sergej Jesenin. O takem naj bo tudi govor. Vpeljava domače besede »Serjoža« takoj razbije socialno naročilo in metodo oblikovanja. Veliko in težavno temo beseda »Serjoža« spravi na raven epigrama ali madrigala. In nobene solze pesniških sorodnikov ne bodo pomagale. Pesniško ti verzi ne morejo narediti vtisa. Ti verzi izzivajo smeh in razdraženost.

Verzi Jeseninovih »sovražnikov«, četudi pomirjenih z njegovo smrtjo, so — popovski verzi. Ti verzi Jeseninu preprosto odrekajo pesniški pogreb zaradi samega dejstva samomora:

No takogo zlogo xuliganstva
My ne ždali daže ot tebja...
(Žarov, se mi zdi)

Takšni verzi so verzi tistih, ki nanaglo izpolnjujejo slabo razumljeno socialno naročilo, namenskost sploh ni povezana z metodo, izbran je v tem tragičnem primeru docela neučinkovit feljtonski slog.

Iz zapletenih socialnih in psiholoških okoliščin iztrgan samomor s trenutno nemotiviranim odrekanjem (kako pa drugače?!) zatira s hinavščino.

V boju s škodljivostjo poslednjega Jeseninovega stiha tudi proza le malo zaleže.

Začne se pri Koganu[35], ki je po mojem študiral marksizem ne po Marxu, marveč se ga je potrudil samostojno izpeljati iz Lukovega izreka: »niso vse bolhe slabe, vse so črnkaste in vse skačejo«, in imel to resnico za višji znanstveni objektivizem in zato v odstotnosti (posmrtno) piše nikomur potreben hvalospeven članek, konča pa se z neprijetno zaudarjajočimi knjižicami Kručoniha, ki uči Jesenina političnege pismenosti na tak način, kot da bi bil Kručonih sam preživel vse življenje v katorgi, trpeč za svobodo, in da ga stane velikega napora na-

pisati o Jeseninu šest (!) knjižuric z roko, na kateri se še poznajo odtisi okovov.

Kaj in kako pisati o Jeseninu?

To smrt sem si ogledoval z vseh strani, pretresal in oblikoval sem tuj material in si postavil nalogo.

Namen: premišljeno paralizirati učinek poslednjih Jeseninovih verzov, narediti Jeseninov konec nezanimiv, postaviti namesto lahkotne lepote smrti drugo lepoto, saj so delovnemu človeku potrebne vse sile za začeto revolucijo in ljudstvo ne glede na težko pot in na težke kontraste NEP zahteva, da bi mi slavili radost življenja, veselje težkega pohoda v komunizem.

Zdaj, ko imam verz pred seboj, je lahko vse to formulirati, vendar — kako je bilo takrat težko začeti.

Delo je prišlo kot nalašč v času mojih potovanj in predavanj v provinci. Okoli tri mesce sem se iz dneva v dan vračal k temi in nisem si mogel domisliti ničesar koristnega. Prihajale so same vražje stvari s sinjimi obrazi in vodovodnimi cevmi. V treh mesih si nisem domislil niti ene same vrstice. Od vsakodnevnega presejevanja besed so mi ostale rime kakor » v inoj — pivnoj«, »Kogan — pogan'«, »Napostov — po sto«.[37] Ko sem se že vračal v Moskvo, sem razumel, da je težavnost in dolgotrajnost pisanja v nadvse velikem soglašanju opisovanega z osebnim stanjem.

Iste hotelske sobe, iste cevi in ista prisiljena enakost.

Stanje se je obračalo vase, ni se dalo razbrati, ni dajalo ne občutkov ne besed, potrebnih za to, da bi dal svoj pečat, za odrekanje; ni dalo podatkov za poziv k bodrenju.

Od tod skoraj pravilo: za pisanje pesniške stvari je neogibna sprememba kraja ali časa.

Prav tako je na primer v slikarstvu: ko zarisujete kakšen predmet, morate stopiti na razdaljo, enako trojni velikosti predmeta. Če ne storite tako, preprosto ne boste videli upodobljene stvari.

Čim večja je stvar ali dogodek, tem večja mora biti razdalja, na katero se je treba odmakniti. Onemogli cepetajo na mestu in čakajo, da dogajanje mine, da bi ga odrazili, močni pa hitijo naprej, da bi vlekli čas, ki ga razumejo.

Opisovanje sodobnosti z osebami, ki se udeležujejo današnjih bojev, bo vedno nepopolno, celo neresnično, vsekakor pa enostransko.

Očitno je takšno delo vsota, rezultat dvojih del: zapisov sodobnika in posplošujočega dela prihodnjega umetnika.

V tem je tragičnost revolucijskega pisatelja: mogoče je podati bleščeč protokol, na primer »Nedelja« Lebedinskega,[38] in brezupno gotovo so napake, če se lotiš posplošitve brez vsake distance. Če ne distance časa in kraja, pa vsaj glave.

Takó je na primer spoštovanje, izkazano »poeziji« na škodo dejstev in kronike, povzročilo, da so delavski dopisniki izdali zbornik »Lepestki« z verzi kakor:

Ja proletarskaja puška,
streljaju tuda i sjuda.[39]

V tem je nauk: 1) zavreči je treba blodnje o razvoju »epskih platen«[40] v času bojev na barikadah — platno se bo razparalo; 2) vrednost faktografskega materiala (od tod tudi interes za poročila vaških in delavskih dopisnikov) v času revolucije mora biti ovrednotena više, vsekakor pa ne niže kot tako imenovane »pesniške stvaritve«. Prenagla poetizacija samo kastrira in razlamlja material. Vsi učbeniki poezije à la Šengeli so škodljivi zato, ker ne izpeljujejo poezije iz materiala, to je, ne podajajo bistva dejstev, ne stisnejo dejstev toliko, da bi ostala stisnjena, sežeta, varčna beseda, marveč preprosto ogrinjajo novo dejstvo v staro formo. Forma se najpogosteje ne prilega: ali se dejstvo povsem zgubi kot bolha v hlačah — recimo radimovski prašički v njegovih grških pentametrih, prirejenih po Iliadi — ali pa se dejstvo izmota iz pesniških oblačil in učinkuje smešno namesto veličastno. Tako so na primer videti »Matrosy« pri Kirillovu,[41] ki korakajo v ponošenem četverostopničnem amfibrahu, ki že razpada po šivih.

Sprememba ravnine, razdalje, v kateri se je dogodilo to ali ono dejanje, je obvezna. To seveda ne pomeni, da mora pesnik presti čas. Priganjati mora čas. Počasni tek časa mora nadomestiti s spremembo mesta, tekočemu dnevu mora v fantaziji dodati stoletje.

Za lahkotne, drobne stvari je tako premeščanje mogoče in potrebno opravljati umetno (drugače pa se to dogaja samo).

Dobro je začeti pisati pesem o prvem maju v novembru, decembru, kadar je ta maj v resnici zaželen.

Da bi pisali o tihi ljubezni, se peljite z avtobusom številka 7 od Ljubljanskega do Noginovega trga. To odvratno tresenje vam najbolje odrazi krasoto drugega življenja.

Tresenje je neogibno potrebno za primerjavo.

Čas je potreben tudi za vzdržljivost že napisane stvari.

Vse pesmi, ki sem jih pisal na aktualno temo pri največjem duševnem zavzetju in ki so mi bile samemu všeč, ko sem jih napisal, vse so se mi že en dan kasneje zdele majhne, neizdelane, enostranske. Vedno je želja, da bi kaj slabega spremenilo.

Zato vedno, kadar končam kakšno stvar, to stvar zaprem za nekaj dni v miznico, in ko jo potem spet vzamem v roke, opazim pomanjkljivosti, ki so mi prej ušle.

Zapisal sem se.

To spet ne pomeni, da je treba delati samo neaktualne stvari. Ne. Ravno aktualne. Samo pozornost pesnikov obračam na to, da agitke, ki se štejejo za lahke, v resnici zahtevajo najbolj napetega dela in najrazličnejših zvijač, ki nadomeščajo pomanjkanje časa.

Celo pri pripravljanju najbolj nagle agitacijske stvari je treba, na primer, prepisovati zvečer, ne zjutraj. Če jo tudi zjutraj enkrat preletiš, je mnogo, kar se da zlahka popraviti. Če prepišete zjutraj, večina slabega ostane. Znanje, kako graditi razdaljo in organizirati čas (ne jambe in troheje), mora biti vneseno kot osnovno pravilo vsakega učbenika pesniške proizvodnje.

Prav zato sem pesem o Jeseninu premaknil dlje na majhnem odseku od Lubjanskega prehoda do Čajne uprave na Mjasnicki (tja sem šel po predujem) kot pa na vsem potovanju, Mjasnicka je bila oster in potreben kontrast: po samotnosti hotelskih sob — množice na Mjasnickem, po provincialni tišini — prebujanje in živahnost avtobusov, avtomobilov in tramvajev, naokrog pa kot izziv starim vasem iz trsk — elektrotehnični uradi.

Hodim, maham z rokami in drvim še skoraj brez besed, lovim korak, da ne bi motil naglega teka in tako hitim s koraki vse bolj po taktu.

Tako se teše in oblikuje ritem, osnova, ki se s hrumom vleče skozi vsak pesniški izdelek. Postopoma začneš iz tega hrupa izstiskavati posamezne besede.

Nekatere besede preprosto odskočijo in se nikoli ne vrnejo, druge se zadržijo, premetavajo in vračajo po nekajdesetkrat, dokler ne čutiš, da je beseda obstala na svojem mestu (to je občutek, ki se razvija skupaj z izkušnjo, in se imenuje talent). Prva se navadno pojavi glavna beseda, ki karakterizira pomen pesmi, ali beseda, ki se bo rimala. Druge besede prihajajo in se postavljajo na svoje mesto v odvisnosti od glavne. Ko pa je vse gotovo, nenadoma nastopi občutek, da se ritem trga — manjka neki zlog, neki zvok. Vse besede začneš znova prekrojevati in delo pripelje do obsedenosti. Kakor da bi stokrat pomeril krono, ki noče sesti na zob, končno pa, po sto pomeritvah, so jo še stisnili — in sede. Podobnost se zame poglablja še s tem, da še mi, ko je ta krona na koncu »sedla«, iz oči od bolečine in olajšanja kar ulijejo solze (dobesedno). Ne vem, od kod prihaja to osnovno hrumenje-ritem. Zame je to vsakršno ponavljanje zvoka v meni, šuma, pozibavanja ali celo sploh ponavljanje vsakega pojava, ki ga jaz obdarim z zvokom. Ritem lahko prinese tudi šumenje morja ali hišna, ki vsako jutro loputa z vrati, in to ponavljanje opleta in čofota v moji zavesti, in celo vrtenje zemlje, ki je v meni kot v trgovini z učili, se karikaturno vrsti in obvezno povezuje s požvižgavanjem razmišljenega vetra.

Napor, da bi organizirali gibanje, organizirali zvoke okrog sebe, poiskali njihov karakter, njihove posebnosti — to je eno od najbolj stalnih pesniških del — ritmična priprava. Ne vem, ali je ritem v meni ali izven mene, najverjetneje je v meni. Da ga prebudim, pa je potreben sunek, podobno, kakor začne od neznane violine zveneti v trebuhu klavirja, podobno, kakor se grozi zrušiti most, ki zavibrira pod enakomernim korakom mravelj.

Ritem, to je osnovna sila, osnovna energija verza. Ni ga mogoče pojasniti, o njem je mogoče govoriti le tako, kakor se govori o magnetizmu ali elektriki. Magnetizem in elektrika sta obliki energije. Ritem je lahko enak v mnogih pesmih, celo v vsem pesnikovem opusu, vendar to dela ne naredi enoličnega, kajti ritem je lahko tako zapleten in težak, da se do njega ne dokoplješ niti z nekaj velikimi poemami.

Pesnik mora v sebi razvijati prav ta občutek za ritem, ne pa se učiti tujih mer; jamb, trohej, celo kanoniziran svobodni verz, to je ritem, uporaben za kakršen koli primer in prav samo za ta konkretni primer najbolj prikladen. Tako bo na primer magnetna energija, ki jo sprejme podkev, pritegovala železne opilke, ne da se je da uporabiti za kakšno drugo stvar.

Od stopic jaz ne poznam nobene. Zase sem enostavno prepričan, da je za heroično in veličastno predajanje treba jemati dolge stopice z ve-

likim številom zlogov, za vesele pa kratke. Že od otroštva (od starosti devetih let) se mi nekako vsa prva skupina asociira na:

Vy žertvuju pali v bor'be rokovoj . . .[42]

druga pa z

Otrečemsja od starogo mira . . .[43]

Čudno. Vendar častna beseda, da je tako.

Stopica pride pri meni tako, da se to ritmično hrumenje pokrije z besedami, besedami, ki jih narekuje namen (ves čas se sprašuješ: Pa je to ta beseda? Komu bom pa to bral? Pa se bo tako razumelo? itd.), z besedami, ki jih kontrolirajo višji takt, sposobnosti, talent.

V začetku je pesem Jeseninu golčala nekako takole:

ta-ra-rá / ra rá / ra, ra ra, rá / ra rá /
ra-ra-ri / ra ra ra / ra ra / ra ra ra ra /
ra-ra-ra / ra-ra ra ra ra rari
ra-ra-ra / ra ra-ra / rara / ra / ra ra

Potem so se izjasnile besede:

Vy ušli ra ra ra ra ra v mir v inoj.
Možet byt', letite ra ra ra ra ra ra.
Ni avansa vam, ni baby, ni pivnoj.
Ra ra ra / ra ra ra ra / trezvost'.[44]

Desetkrat ponovim in poslušam prvo vrstico:

Vy ušli ra ra ra v mir v inoj, itd.

Kakšen prekleti »ra ra ra« je to, in kaj naj dam na to mesto? Mogoče pa bi pustil brez vsakega »rarara«?

Vy ušli v mir v inoj.

Ne! Takoj sem se spomnil nekega stiha, ki sem ga bil slišal:

Bednyj kon' v pole pal.[45]

Kakšen konj tukaj! Tukaj ni konj, marveč Jesenin. Pa tudi brez teh besed se dobi nekakšen operni galop, ta »rarara« je bolj visoko. Odstraniti »rarara« ni mogoče, ritem je pravilen. Začnem izbirati besede.

Vy ušli, Serjoža, v mir inoj . . .
Vy ušli bespovorotno v mir inoj.
Vy ušli, Jesenin, v mir v inoj.[46]

Katera od teh vrstic je najboljša? Vse so zanič! Zakaj?

Prva vrstica je napačna zaradi besede »Serjoža«. Nikoli se nisem tako predomače obračal na Jesenina, in ta beseda je nedopustna tudi zdaj, ker vleče za seboj morje drugih napačnih in meni in najinim odnosom tujih besedic: »ty«, »milyj«, »brat« itd.

Druga vrsta je slaba zato, ker je beseda »bespovorotno« v njej neobvezna, naključna, vstavljena samo zaradi ritma: ne samo, da nič ne pripomore, ničesar ne pojasnjuje, marveč enostavno moti. Res, kakšno »nepovratno« pa je to? Ali je kdo umiral povratno? Mar obstaja smrt z vrnitvijo?

Tretja vrsta ne ugaja zaradi popolne resnosti (namen pesmi prepričuje, da je to pomanjkljivost vseh treh). Zakaj je ta resnost nedopustna? Zato, ker bi mi lahko zaradi nje pripisovali vero v obstoj zagrobnega življenja v evangelijskih tonih, česar pri meni ni, to je prvič, drugič pa, ta resnost dela pesem pogrebno, ne pa tendenciozno — zamegljuje njen namen. Zato sem vnesel »kak govoritsja«.

»Vy ušli, kak govoritsja, v mir v inoj«.[47] Verz je narejen: »kot se reče« ni naravnost posmeh, hkrati pa znižuje patetiko in odstranjuje vsakršno sumničenje, da bi avtor verjel v nesmisle o zagrobnosti. Verz je narejen in takoj postane osnova, ki določa vso kvartino. Biti mora dvojna, ne da bi plesali spričo žalosti in ne da bi se silil v pretakanje solz. Kvartino je treba takoj razpoloviti, dve svečani vrstici in dve v pogovornem, vsakdanjem jeziku, kontrasta naj se niansirata. Zato sem se takoj, skladno s svojim prepričanjem, da je treba za veselejše vrstice obklesati zloge, lotil konca kvartine.

Ni avansa vam, ni baby, ni pivnoj,
Ra ra ra ra ra rá ra rá trezvost'.

Kaj naj s tema verzoma počnem? Kako naj ju skrajšam. Odrezati je treba »ni baby«. Zakaj? Ker te »babnice« živijo. Imenovati jih tako, ko jim je z veliko nežnostjo posvečena večina Jeseninove lirike, je netaktno. Zato tudi napak, zato tudi ne zveni. Ostalo je:

Ni avansa vam, ni pivnoj.

Poskušam to zamrmrati za sebe, ne gre. Vrstici sta od prejšnjih različni po tem, da se ritem sicer ne spreminja, se pa lomita, cefrata. Ta vrsta, ki je izpadla iz ritma, je postala neustrezna tudi z druge strani, s smiselne. Ni dovolj kontrastna, hkrati pa zvrača predujme in pivnice samo na Jesenina, medtem ko se nanašajo enako na nas vse.

Kako narediti te vrste še bolj kontrastne in hkrati splošnejše? Vzamem samo najbolj ljudsko preproste:

— net tebe ni dna, ni pokryški —
— net tebe ni avansa, ni pivnoj.[48]

V najbolj pogovorni, najbolj vulgarni obliki se reče:

— ni tebe ni dna, ni pokryški —
— ni tebe ni avansa, ni pivnoj.

Vrstica je na mestu po ritmu in smislu. »Ni tebe« je še bolj kontrastno nasproti prvima vrstama, obrat »Vy ušli« v prvi vrsti, v tretji pa »ni tebe« pa takoj pokaže, da predujmi in pivnice niso postavljeni, da bi žalili Jeseninov spomin, marveč kot splošen pojav. Ta vrsta se je izkazala za dober zalet za to, da bi odpravil vse besede pred »trezvost'«, in bi se ta treznost pojavila kot nekakšna rešitev naloge. Zato kvartina priteguje celo ognjevite Jeseninove privržence, po bistvu pa ostaja skoraj porogljiva.

Kvartina je v glavnem končana, ostaja samo ena vrstica, ki ji manjka še rima.

Vy ušli, kak govoritsja, v mir inoj,
možet byt' letite ra-ra-rá-ra.
Ni tebe avansa, ni pivnoj —
Trezvost'.[49]

Morda pa se jo da pustiti nerimano? Ne gre. Zakaj? Ker se brez rime (ki jo je treba razumeti široko) pesem razsuje.

Rima nas vrača k prejšnji vrstici, nas nanjo spomni, in drži skupaj vse vrstice, ki formirajo eno misel.

Navadno imenujejo rimo soglasnost zadnjih besed v dveh vrstah, kadar istemu poudarjenemu vokalu sledijo približno enaki glasovi.

Tako pravijo vsi, vendar zato to ni nič manj narobe.

Sozvočje rime v koncu je samo eden izmed načinov, kako vezati vrstice, in to, mimogrede rečeno, najbolj preprost in grob.

Mogoče je rimati tudi začetke vrstic:

Ulica —
lica u dogov godov rezče...[50] itd.

Mogoče je rimati konec vrste z začetkom naslednje!

ugrjumyj dožd' skosil glaza,
a za rešëtkoj, čëtkoj itd.[51]

Mogoče je rimati tudi konec prve in konec druge vrstice istočasno z zadnjo besedo tretje ali četrte:

sredi učënyx šereng
ele-ele
v russkom stixe razbiralsja Šengeli.[52]

Itd. itd. brez konca.

V moji pesmi je neogibno treba zrimati besedo »trezvost'«. Prve besede, ki pridejo na misel, bodo kakor »rezvost'«, na primer:

Vy ušli, kak govoritsja, v mir v inoj,
možet byt', letite... znaju vašu rezvost'!
Ni tebe ni avansa, ni pivnoj —
Trezvost'.[53]

Ali je mogoče to rimo pustiti? Ne. Zakaj ne? Prvič, ker je ta rima preveč popolna, preveč prozorna. Ko rečete »rezvost'«, se vam rima »trezvost'« ponudi kar sama, in ko jo izgovorite, ne preseneti, ne pritegne. Takšna je usoda skoraj vseh besed iste vrste, če se rima glagol z glagolom, samostalnik s samostalnikom v istem sklonu itd. Beseda »rezvost'« je slaba tudi zato, ker vnaša element posmeha že v prvih vrsticah in tako oslabi vso nadaljnjo kontrastnost. Morda pa se da olajšati delo tako, da bi jo zamenjal s čim, kar je laže rimati, ali pa ne bi postavil »trezvost'« v konec stiha, marveč bi stih dopolnil še z nekaj zlogi, na primer: »trezvost', tyš'«? Po mojem tako ne gre, jaz vedno postavljam najbolj značilno besedo na konec vrste in njej prilagajam rimo, pa naj stane, kar hoče. Rezultat tega je, da je moja rima skoraj vselej nenavadna in se pred menoj nikakor ni uporabljala in je tudi ni v slovarju rim.

Rima povezuje vrstice, zato mora biti njen material krepkejši kot material, uporabljen drugje.

Ko vzamem značilne zvoke rimanega zloga »rezv«, si to mnogokrat ponovim, in prisluhnem vsem asociacijam: »rez«, »rezv«, »rezerv«, »vlez«, »vrez«, »vrezv«, »vrezyvajas'«. Srečna rima je najdena. Glagol, pa še svečan!

Na žalost pa v besedi »trezvost'«, čeravno ne tako značilno kakor »rezv«, pa vendar jasno zveni »t«, »st'«. Kaj naj napravim z njima? Podobne glasove je treba uvesti tudi v prednjo vrsto.

Zato se »možet byt'« zamenja z besedo »pustota«, ki ima »t« in »st« v obilju, za mehčanje »t« pa ostane »letite«, ki zveni delno kot »let'it'e«.

In končna redakcija:

Vy ušli, kak govoritsja, v mir v inoj,

Pustota, — letite, v zvězdy vrezyvajas' . . .
Ni tebe avansa, ni pivnoj —
Trezvost'.[54]

Seveda preveč poenostavljam, shematiziram in prepuščam pesniško delo izboru možganov. Proces pisanja gre seveda bolj po ovinkih, bolj intuitivno. Toda v temelju se delo razvija vendarle po takšni shemi.

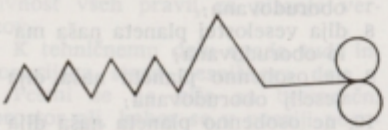
Prva kvartina določa vso nadaljnjo pesem. Ko imam v rokah takšno kvartino, že pretehtavam, koliko takšnih bo potrebnih za določeno temo in kako naj jih razporedim, da bodo kar najbolj učinkovite: arhitektonika pesmi.

Tema je obsežna in zapletena, zanjo bo treba dvajset do trideset zidakov štirivrstičnic, šestvrstičnic in dvovrstičnic.

Ko naredim vse te zidake, jih začnem pomerjati, polagam enega na to, drugega na drugo mesto, poslušam, kako zvenijo, in si skušam predstavljati vtis, ki ga bodo naredili.

Ko pomerim in premislim, se odločim: v začetku je treba vzbuditi zanimanje vseh poslušalcev z dvoumnostjo, pri kateri ne bo jasno, na čigavi strani sem sam, potem je treba Jesenina vzeti tistim, ki izkoriščajo njegovo smrt v svoj prid, treba ga je hvaliti in opravičiti tako, kakor tega niso zmogli njegovi častivci, »ki so v grob segnali slaboumne rime«. Končno si je treba pridobiti sočutje avditorija, zrušiti tiste, ki vulgarizirajo Jeseninovo delo, tem bolj zato, ker vulgarizirajo tudi vsako drugo, pa naj se lotijo katerega koli, vse te Sobinove, te Kogane je treba zrušiti z naglimi lahkotnimi dvovrstičnicami. Ko zavzamem avditorij in dobim pri njem pravico do Jeseninovega dela in vsega okrog njega, nepričakovano spustim poslušavca po liniji prepričanja v popolno brezvrednost, nepomembnost in nezanimivost Jeseninove smrti, tako da parafraziram njegove zadnje besede in jim dam obratni pomen.

S primitivno risbo dobimo takšnole shemo:



Ko imam osnovne sklope štirivrstičnic in sestavim splošni arhitekturni plan, je mogoče imeti osnovno ustvarjalno delo za opravljeno.

Nadaljnje delo je sorazmerno lahko tehnično obdelovanje pesniškega izdelka.

Do konca je treba prignati izrazitost pesmi. Eno najboljših sredstev izrazitosti je podoba. Ne osnovna podoba-videnje, ki vznikne na začetku dela kot prvi, še meglen odgovor na socialno naročilo. Ne, govorim o pomožnih podobah, ki tej glavni pomagajo rasti. Ta podoba je vselej eno od sredstev poezije, in tokovi kot na primer imaginizem, ki si ga postavljajo za cilj, so se obsodili na obdelavo samo ene od tehničnih strani poezije.

Načinov za izdelavo podobe je neskončno.

Eden od primitivnih načinov podobe je primerjava. Moje prve stvari, na primer »Oblak v hlačah«, so bile v celoti zgrajene na primerah — ves čas »kot, kot in kot«. Ali ni ta primitivnost tista, zaradi katere moji kasni cenivci štejejo »Oblak« za »kulminacijo« moje poezije? V poznejših stvareh in v mojem »Jeseninu« je ta primitivnost odpravljena. Našel sem samo eno komparacijo: »utomitel'no i dlinno, kak Doronin«.[55]

Zakaj kot Doronin in ne na primer kot razdalja do Lune? Prvič, primerjava je vzeta iz literarnega življenja zato, ker je tema literarna. Drugič pa »Železnyj paxar'«[56] (takšen je naslov, se mi zdi?) je daljši kot pot do Lune, kajti ta pot je nerealna, »Železnyj paxar'« pa je na žalost realen, pa tudi pot do Lune bi se s svojo novostjo izkazala za krajšo, štiri tisoč vrstic Doronina pa zaprepada z enoličnostjo šestnajst tisočkrat videnega besednega in rimnega pejsaža. In tudi podoba mora biti tendenciozna, to je, obdelovati mora veliko temo. Tudi posamezne podobice, ki jih srečamo na poti, je treba izkoristiti za boj, za literarno agitacijo. S sliko razširjen način podobe je tudi metaforizacija, to je prenos določil, ki so doslej pripadala samo nekaterim rečem, tudi na druge besede, reči, pojave, pojme.

Primer metaforizirane vrste:

I nesut stixov zaupokojnyj lom.[57]

Poznamo ostanke železa, ostanke čokolade. Kako pa naj označimo pesniško šaro, ki je ostala neuporabljena, ki si ni našla mesta v drugih pesniških delih? To je seveda ostanek verzov. Tukaj je to ostanek neke vrste — zadušni, to je verzov zadušnih ostanek. Vendar se te vrstice ne sme pustiti tako, dobi se »zaupokojnyx lom«, »xlom«, ki se bere kot »xlom« in s tem tako ime-

novanim pomenskim premikom kvari vso pomensko plat verza. To je zelo pogostna nepazljivost.

Na primer v Utkinovi lirični pesmi, objavljeni nedavno v »Prožektorju«, je vrsta:

ne pridět on tak **že vot,**
kak na zimnie ozera letnij lebeď
ne pridět.[58]

Pride nekakšne »život«.

Zelo učinkovita je prva vrstica pesmi, ki jo je Brjusov objavil v prvih dneh vojne v časopisu »Naši dni«:

My veterany, mučat nas rany.[59]

Ta pomenski premik se uniči, hkrati pa daje najpreprostejšo in najbolj izrazito definicijo presledka med besedama —

stixov zaupokojnyj lom.

Eden izmed načinov delanja podobe, ki se v zadnjem času najbolj uporablja, je gradnja najbolj fantastičnih dogodkov-dejstev, podčrtanih s hiperbolo.

Čtoby vrassypnuju razbežalsja Kogan,
vstrečennyx uveča pikami usov.[60]

Kogan postane občno ime tako, da ima možnost, da se razbeži na vse strani, brki pa se spreminjajo v kopja, da pa bi bili še bolj kopja, je vse naokrog polno tistih, ki jih je bil s temi brki znakazil.

Načini grajenja podobe variirajo — kakor vsa ostala pesniška tehnika — v odvisnosti od tega, koliko so bravci naveličani te ali one oblike.

Mogoče je zgraditi tudi podobo, ki ne razširja vtisa o predmetu upodobitve, marveč ga — nasprotno — zožuje, utesnjuje v namerno omejene okvire. Na primer v moji stari poemi »Vojna i mir«:

V gnijuščem vagone na 40 človek
4 nogi.[61]

Na takšni številčni podobi so zgrajene mnoge stvari Seljvinskega.[62]

Potem je na vrsti izbor besednega materiala. Treba je natančno upoštevati okolje, v katerem se razvija pesniški proizvod, da bi se med drugimi po naključju ne znašla kakšna temu okolju tuja beseda.

Na primer, pri meni je bil verz:

Vy takoe, milyj moj, umeli.[63]

»Milyj moj« je napačno. Prvič zato, ker se razhaja z grobo razkrinkovalno obdelavo verza; drugič, te besede nismo nikoli uporabljali v našem pesniškem krogu. Tretjič, to je drobna beseda, ki se navadno uporablja v nepomembnih pogovorih, in to bolj zato, da bi se čustvo prikrilo, kot pa da bi se pokazalo; in četrtič, človek, ki ga je bridkost resnično razmehčala, se skriva za bolj robatimi besedami. Poleg tega pa ta beseda ne določuje, kaj je človek znal — káj ste znali?

Kaj je Jesenin znal? Veliko vprašanje, prodoren in prizadet pogled na njegovo liriko; literarni prodor Jesenina je potekal po liniji tako imenovanega literarnega škandala (nič žaljive, temveč nadvse častitljive reči, ki so odmev, krilna linija nastopov futuristov), vendar prav ti škandali so bili v Jeseninovem življenju njegovi literarni mejniki, njegove etape.

Za življenja bi se mu prilegalo:

Vy takoe peť duše umeli.[64]

Jesenin ni pel (po bistvu je bil seveda cigansko-kitarističen, vendar je njegova pesniška rešitev v tem, da se vsaj za življenja nikoli ni sprejel za takega in v njegovih knjigah je deset tudi pesniško novih mest). Jesenin ni pel, on je ropotal in zapogibal. Šele po dolgem premišljanju sem postavil ta »zapogibati«, pa naj takšna beseda še tako pači obraze gojencev literarnih javnih hiš, ki vse dni poslušajo same zapogibe in sanjajo, da v poeziji odpeljejo dušo na španskem bezgu, na grudih, v gostolenju, v akordih in cvetočih licih.

Brez vsakršnega komentarja navajam postopno obdelavo besed v nekem verzu:

1. naši dni k vesel'ju malo oborudovany;
2. naši dni pod radosť malo oborudovany;
3. naši dni pod sčasťe malo oborudovany;
4. naša žizň k vesel'ju malo oborudovana;
5. naša žizň pod radosť malo oborudovana;
6. naša žizň pod sčasťe malo oborudovana;
7. dlja veselij planeta naša malo oborudovana;
8. dlja veselostej planeta naša malo oborudovana;
9. ne osobenno planeta naša dlja veselij oborudovana;
10. ne osobenno planeta naša dlja vesel'ja oborudovana;
11. planetiška naša k udovol'stvijam ne očeň oborudovana;

in končno zadnja, dvanajsta:

12. dlja veselija planeta naša malo oborudovana.[65]

Lahko bi pripravil cel govor v obrambo zadnje vrstice, vendar se zadovoljujem s preprostim spiskom teh vrstic iz priprave, da bi prikazal, koliko dela je potrebno vložiti v razpored nekaj besed.

Na tehnično obdelavo se nanašajo tudi zvočne lastnosti pesniškega izdelka, spajanje besede z besedo. Ta »magija besed«, ta »morda je vse v življenju le sredstvo za svetlo pojoče verze«,[66] ta zvočna stran pa se zdi mnogim edini namen poezije, kar zopet spravlja poezijo na raven samo tehničnega dela. Preveč sozvočij, aliteracij ipd. že po minuti branja ustvarja vtis prenasičenosti.

Na primer Balmont:

Ja vol'nyj veter, ja večno veju,
volnuju volny[67] ... itd.

Aliteracijo je treba dozirati nadvse previdno in po možnosti z ne preveč očitnimi ponavljanji. Primer jasne aliteracije v moji pesmi Jeseninu je vrstica:

Gde on, bronzy zvon ili granita
gran' ...[68]

Aliteracijo uporabljam zato, da bi obkrožil, še bolj podčrtal zame pomembne besede. K aliteraciji se je mogoče zatekati tudi za preprosto igro z besedami, za pesniško razvedrilo; stari (za nas stari) pesniki so izkoriščali aliteracijo povečini za melodičnost, za muzikalnost in zato uporabljali zame sovražno onomatopoično aliteracijo. O takšni aliteraciji sem že govoril, ko sem omenjal rimo.

Seveda pesmi ni nujno soliti z izumetničenimi aliteracijami in jo skozinskoz rimati. Vedno je treba vedeti, da je režim ekonomičnosti v umetnosti vselej sila pomembno pravilo vsakega izdelka estetskih vrednosti. Zato je treba po končanem osnovnem delu, o katerem sem govoril na začetku, mnoga estetska mesta in izumetničenosti zavestno oslabiti, da bolj zasijejo druga mesta.

S tem še enkrat poudarjam relativnost vseh pravil za pisanje verzov.

K tehničnemu delu spada tudi intonacijska stran pesniškega dela.

Pesmi se ne piše za brezzračni prostor ali, kakor se v poeziji pogosto dogaja, za preveč zračen prostor.

Vedno je treba imeti pred očmi avditorij, ki mu je pesem namenjena. Posebno važno je to zdaj, ko je glavna oblika občevanja z maso branje pred avditoriji, estrada, glas, neposredno recitiranje.

V odvisnosti od avditorija je treba izbrati intonacijo — prepričevalno ali prošnjo, ukazovalno ali spraševalno.

Večina mojih del je zgrajena na razgovorni intonaciji. Vendar ne glede na premišljenost tudi te intonacije niso najstrože postavljene, nagovori pa, ki jih pri recitiranju vsak trenutek spreminjam, so odvisni od poslušavstva. Tako teče na primer tiskanju namenjen tekst, ki računa na poznavavca, nekoliko indiferentno:

Nado vyrvat' radost' u grjaduščix
dnej.[69]

Pri estradnem recitiranju včasih okrepim to vrstico do krika:

Lozung:
vyrvi radost' u grjaduščix dnej![70]

Zato se ne gre čuditi, če kdo tiska kakšno pesem z aranžmajem za nekaj različnih vzdušij in s posebnimi izrazili za vsak posamezni primer.

Ko je tiskanju namenjena pesem končana, je treba upoštevati, kako bo sprejeta kot natisnjena. Treba je biti pozoren na povprečnega bravca, na vse načine je treba približati bravčevo sprejemanje prav k tej obliki, ki jo je hotel dati njen avtor pesniški vrstici. Naša običajna interpunkcija s pikami, vejicami, vprašaji in klicaji je po izrazu mnogo preveč revna in slabotna v primerjavi z odtenki občutkov, ki jih danes zamotani človek vlaga v pesniško delo.

Metrum in ritem pesmi sta bolj pomembna kot interpunkcija, in si podrejata interpunkcijo, kadar je ta po stari šabloni.

Stih Alakseja Tolstoja

Šibanov molčal. Iz pronzennoj nogi
Krov' alym struilasja tokom ...[71]

se kljub vsemu bere kot

Šibanov molčal iz pronzennoj
nogi ...[72]

Ali pa:

Dovol'no, stydno mne
pred gordoju poljačkoj
unižat'sja ...[73]

se bere kot provincialni blebet:

Dovol'no stydno mne ...[74]

Da bi brali tako, kot si je zamislil Puškin, je treba razdeliti verz tako, kakor ga delim jaz:

Dovol'no
stydno mne . . .[75]

Pri takšni razdelitvi na polvrstičji ne bo zmede ne v smislu ne v ritmu. Razdelitev vrstic pogosto narekuje tudi nujnost, da vbijemo ritem brez napake, zakaj naša kondenzirana in ekonomična gradnja verza nas pogosto sili, da izpuščamo vmesne besede in zloge, in če jim po teh zlogih ne bi naredili premora, pogosto večjega kot med posameznimi verzi, bi se ritem strgal.

Prav zato pišem:

Pustota . . .
Letite,
v zvezdy vrezyvajas'.

»Praznota« stoji posebej kot edina beseda, ki označuje nebesni pejsaš. »Letite« stoji posebej, da ne bi prišlo do velelnika »Letite v zvezde« itd.

Eden izmed pomembnejših momentov pesmi, posebno tendenciozne, namenjene deklamaciji, je zaključek. V zaključek se navadno postavljajo najbolj uspešni verzi pesmi. Včasih se predela vsa pesem, da bi bila takšna zamenjava upravičena.

V pesmi o Jeseninu je v konec naravno prišla parafraza poslednjih Jeseninovih verzov.

Zvenijo takole:

Jesenin:

V ètoj žizni umirat' ne novo,
No i žit', konečno, ne novej.[76]

Jaz:

V ètoj žizni pomirat' netrudno,
sdelat' žizn' značitel'no trudnej.[77]

Ves čas, ko sem pisal to pesem, sem mislil na ti vrstici. Ko sem pisal druge vrstice, sem se ves čas vračal k tem, zavestno ali nezavestno.

Da je treba napisati ravno to, ni bilo mogoče pozabiti, zato si teh dveh verzov nisem zapisoval, marveč sem si jih zapomnil (kot prej vse in kot zdaj večino svojih udarnih pesmi).

Zato ne morem povedati števila predelav, vsekakor je bilo variant teh dveh verzov petdeset do šestdeset.

Načini tehnične obdelave besede so neskončno različni, in govoriti o njih je brez pomena, kajti osnova pesniškega dela je (kot sem tukaj že nekajkrat omenil) prav v izumljanju načinov te obdelave in prav ti načini naredijo pisatelja profesionalca. Talmudisti poezije se bodo ob tej moji knjigi gotovo namršili, oni radi dajejo zgotovljene pesniške recepte. Vzame se takšno ali drugačno vsebino, se jo obleče v pesniško formo, jamb ali trohej, zrima konce verzov, vstavi aliteracijo, napolni s podobami — in pesem je gotova.

Vendar takšno preprosto ročno delo mečejo in bodo metali (in prav delajo, da mečejo) v vse koše v vseh redakcijah.

Moja knjiga ni potrebna človeku, ki je prvič vzel pero v roko in hoče že čez en teden pisati verze.

Moja knjiga je potrebna človeku, ki hoče biti pesnik ne glede na vse ovire, človeku, ki hoče vedoč, da je poezija ena od najtežjih proizvodenj — spoznati za sebe in za sporočanje drugim nekatere načine te proizvodnje, ki se zdijo skrivnostni.

Kot sklepi:

1. Poezija je proizvodnja. Izredno težka, izredno zapletena, vendar proizvodnja.

2. Študij pesniškega dela ni proučevanje izdelave določenega, omejenega tipa pesniškega izdelka, temveč proučevanje načinov slehernega pesniškega dela, proučevanje proizvodnih navad, ki pomagajo graditi nova.

3. Novota, novota materiala in postopka je nujna pri vsakem pesniškem izdelku.

4. Pesnikovo delo mora teči vsak dan, da se izboljša mojstrstvo, in da se nabira pesniški material.

5. Dobra beležnica in znanje ravnati z njo sta pomembnejša kakor znanje pisati brez napak v preživelem metrumu.

6. Ni potrebno otvarjati velike pesniške tovarne za izdelavo pesniških vžigalnikov. Takšne neracionalne pesniške malenkosti je treba pustiti ob strani. Za pero je treba prijeti le tedaj, ko ni drugega načina za govorjenje kot poezija. Zaključene pesmi je treba izdelovati le tedaj, kadar čutiš jasno socialno naročilo.

7. Da bi pravilno razumel socialno naročilo, mora biti pesnik v centru stvari in dogajanja. Poznavanje teorije ekonomije, poznavanje realnega vsakdana, pronicanje v znanstveno zgodovinopisje je za pesnika (v osnovni fazi dela) važnejše kot sholastični učbeniki profesorjev-idealistov, ki prisegajo na staro.

8. Da bi bolje izpolnili socialno naročilo, je treba biti v prvih vrstah

svojega razreda, treba se je skupaj z razredom bojevati na vseh frontah. Pravljico o apolitični umetnosti je treba razbiti na drobne koščke. Ta stara pravljica se zdaj pojavlja v novi obliki, prikrita z blebetanjem o »širokih epskih podobah« (najprej epski, potem objektiven, na koncu brezpartijski), o velikem stilu (najprej velik, potem vzvišen, na koncu nebeški) itd. itd.

9. Samo produkcijski odnos do umetnosti odpravlja naključnost, breznačelnost okusov, individualizem ocen. Samo produkcijski odnos do umetnosti lahko postavi v pravi red različne aspekte literarnega dela: tako pesem kot sporočilo delavskih korespondentov. Namesto mističnih obravnavanj teme poezije omogoča, da se naravnost lotimo dozorelega vprašanja pesniške tarifikacije in kvalifikacije.

10. Izdelavi, tako imenovani tehnični obdelavi, ne gre pripisovati samozadovoljne vrednosti. Vendar prav ta izdelanost naredi pesniški izdelek zrel za uporabo. Samo razlika v teh načinih ustvarja razliko med pesniki, samo poznavanje, dovrševanje, zbiranje, popestritev literarnih prijemov naredi pisatelja-profesionalca.

11. Pesnikove življenjske razmere prav tako kakor vsi drugi faktorji vplivajo na nastanek pravega izdelka. Beseda »boem« je postala občno ime za vsake vrste umetniško-malomeščanskega okolja. Na žalost je ta boj pogosto potekal z besedami in samo z besedami. V resnici obstaja atmosfera starega literarnega individualnega karierizma, drobnih, zlobnih krožkarskih interesov, vzajemno intrigiranje, podtikanje pojmov »nerednost«, »zapitost«, »razuzdanost« na mesto pojma »pesniški« itd. Celo pesnikova obleka, celo njegov domači pogovor z ženo mora biti drugačen, določen z vsem njegovim pesniškim delom.

12. Mi, lefovci, nikoli ne pravimo, da mi edini obvladamo skrivnosti pesniškega ustvarjanja. Vendar mi smo edini, ki hočemo te skrivnosti razkriti, edini, ki nočejo ustvarjanja spekulativno obdati z umetniško-religioznim češčenjem.

Moj poskus je slaboten poskus posamezника, ki le črpa iz teoretičnih del svojih tovarišev slovstvenikov.

Ti slovstveniki bi morali preusmeriti svoje delo na sodobni material in s tem neposredno pomagati nadaljnjemu pesniškemu delu.

Vendar to je premalo.

Organi, odgovorni za razsvetlitev množic, bi morali pretresti zastarelo poučevanje estetike.

Prevedel M. J.

Prevajavčeve opombe:

1 Spis »Kako delati verze?« (Kak delat' stixi?) je nastal spomladi leta 1926. Posamezni odlomki so bili tiskani v časopisih »Leningradskaja pravda«, »Zarja vostoka«, »Krasnaja nov'« in »Novyj mir«. V celoti je bil spis prvič objavljen v petem zvezku Zbranih del Majakovskega leta 1927.

2 RAPP (Russkaja associacija proletarskih pisatelej) — Ruska zveza proletarskih pisateljev.

3 Vedo, ki jo je opeval Ovid — iz Puškinovega Jevgenija Onjegina.

4 Tudi iz Onjegina.

5 Moj stric najbolj poštenih načel . . . — Začetek Puškinovega Jevgenija Onjegina.

6 G. A. Šengeli (1894—1956), avtor nekaj del s področja normativne poetike.

7 N. I. Lobačevski (1793—1856), ruski matematik, ki se je ukvarjal z neevklidično geometrijo.

8 N. I. Greč (1787—1867), ruski gramatik, literarni zgodovinar in publicist.

9 Slovar ruskih rim Abramova (Polnyj slovar' russkih' rim') je izšel leta 1912.

10 Postali smo zli in poslušni, / ne moremo uiti. / Že so razstavili s črnimi rokami / vikželjevci poti. — Vikžel': vseruski komite železničarjev, organizacija manjševikov.

11 Junaki, ki jadrate po morjih, albatrosi, / povabljenci nevihtnih gostij, / orlovsko pleme, mornarji, mornarji, / vam zveni pesem ognjena rubinastih besed.

12 Držite revolucionarni korak!

13 Napredujte v maršu!

14 Nepomirljivi sovražnik ne spi.

15 Jej ananas, / leščarke žveči, / dan tvoj poslednji prihaja, buržuj . . .

16 Mišljeni so pisatelji, ki po revoluciji formalno niso bili člani nobenega združenja.

17 Sam grem ven na cesto. — Začetek neke pesmi Lermontova.

18 Dol po matuški po Volgi. — Ruska narodna pesem.

19 Ljuba mi je poklonila suknjič / in nogavice. / Brzi Judenič iz Peterburga, / kot bi bil naterpentinjen.

20 Naučnaja organizacija truda — Znanstvena organizacija dela.

21 (In v nebu barve) **krem** / (je vstajal mrki) **Kremelj.** — (V Rim pojdite, k Francozom.) **k Nemcem,** / (tam poiščite zavetišča za) **boeme.** — (Ob konjskem) **prhanju** / (bom nekoč prišel do) Ufe. — . . . — (Obarvani) **nagosto** (so noči in dnevi) **avgusta.**

22 Trdosrčna Hana, / zapeljivka savane, / zapeljivka savane, / juhej.

23 Kje živi Nita Žo? / Nita je etažo niže.

24 Barve so stvar mamina, / moja mama je Ljamina.

25 Ulica. / Obrazi pri . . . — Mrk dež je zavil z očmi, / a za . . . — Božajte drobne črne mucke. — Pasji sin d'Anthès.

26 Tvoje telo / bom čuval in ljubil / kot vojak, obkrožen z boji, / nepotreben in nikogaršen, / čuva / svojo edino nogo.

27 Ta dan sem te od glavnikov pa do nog, / kot tragik v provinci Shakespearovo dramo, / jemal s seboj in se te učil na pamet, / se sprehajal po mestu in te ponavljal.

28 Pesem se je 16. aprila 1926 pojavila v časopisu »Zarja Vostoka« v Tiflisu.

29 Majakovski je nosil rumen jopič, ko

je v letih 1913/14 popotoval in recitiral s kubofuturisti.

30 Mili mili, smešni bedak . . . — Nebo je zvon, mesec je jezik. — Majakovski si Jeseninovih verzov ni prav zapomnil. Jesenin namreč piše: Nebo — kak kolokol, / Mesjac — jazyk . . ., torej: Nebo je kot zvon itd.

31 Mati moja je domovina, / jaz sem boljševik. — Tudi tukaj je Majakovski spustil pomišljaja.

32 VAPP (Vsesojuznaja associacija proletarskih pisatelej) — Vsezvezno združenje proletarskih pisateljev.

33 Gosizdat (Gosudarstvennoe izdatel'stvo) — Državna založba.

34 V tem življenju umirati ni novo, / vendar tudi živeti, seveda, ni bolj novo.

35 Vendar tako hudobne lopovščine / le nismo pričakovali od tebe.

36 Kogan (1872—1932), literarni zgodovinar in kritik, je bil do leta 1929 predsednik moskovske državne akademije za vede o umetnosti; Majakovski je z njim pogosto polemiziral.

37 V drugi — pivnici, Kogan — pogan, Napostov — po sto.

38 »Nedelja« — Teden. — Vladimir K. Lebedinski (1868—1937).

39 Jaz proletarska sem puška, / streljam sem ter tja.

40 Eden od pogostih izrazov združenih revolucionarnih umetnikov.

41 Vladimir Kirillov (roj. 1889), ruski pesnik, sodobnik Majakovskega.

42 Kot žrtve ste padli v boju usodnem.

43 Odpovejmo se staremu svetu.

44 Odšli ste — — — na oni svet, / morda letite — — — / Ne predujma, ne žensk, ne pivnic. / — — — treznost.

45 Ubogi konj je v polju pal.

46 Odšli ste, Serjoža, na oni svet. — Odšli ste za vedno na oni svet. — Odšli ste, Jesenin, na oni svet.

47 Odšli ste, kot se reče, na oni svet.

48 Zate ni ne dna ne pokrovke. — Zate ni ne predujma ne pivnice.

49 Odšli ste, kot se reče, na oni svet, / morda letite ra-ra-rá-ra. / Zate ni predujma in ne pivnic — /Treznost.

50 Ulica — / obrazi dog so ostrejši.

51 Mrk dež je zavil z očmi, / za mrežo pa, za molkom . . .

52 Med učenimi vrstami / se komaj komaj / je v ruskem verzu znašel Šengeli.

53 Odšli ste, kot se reče, na oni svet, / morda letite . . . poznam vašo živahnost! itd.

54 Odšli ste, kot se reče, na oni svet. / Praznota — letite, se režete v zvezde . . . itd.

55 Utrudljivo in dolgo, kot Doronin.

56 Železni orač. — Pravi naslov je Orač s traktorjem.

57 In nesejo verzov zadušni ostanek.

58 Prav tako ne bo prišel, / kot na zimska jezera poletni labod ne bo prišel.

59 Mi smo veterani, skelijo nas rane.

60 Da se Kogan razbeži na vse strani / in tiste, ki jih sreča, znakazi s kopji brkov.

61 V gnijočem vagonu pridejo na 40 ljudi / 4 noge.

62 Seljvinski (roj. 1899), lirik, dramatik in prozaist, vodilni predstavnik ruskega konstruktivizma.

63 To ste, moj dragi, dobro znali.

64 To ste duši peti znali.

65 1. Naši dnevi so za veselje malo primerni (opremljeni); 2. naši dnevi so za radost malo primerni; 3. naši dnevi so za srečo malo primerni; 4. naše življenje je za veselje malo primerno; 5. naše življenje je za radost malo primerno; 6. naše življenje je za srečo malo primerno; 7. za veselja je planet naš malo primeren; 8. za veselosti je planet naš malo primeren; 9. ni posebno planet naš za veselja primeren; 10. ni posebno planet naš za veselje primeren; 11. planetek naš za zadovoljstva ni kaj dosti primeren; 12. za veselja je planet naš malo primeren (opremljen).

66 Citat iz Brjusova.

67 Jaz sem svobodni veter, večno vejem, / valovim valove . . . — K. D. Balmont (1867—1943), ruski simbolist.

68 Kje je on, broneni zvon in brušeni granit . . .

69 Treba je izruti radost iz prihodnjih dni.

70 Geslo: / izruj radost iz prihodnjih dni!

71 Šibanov je molčal. Iz prebodene noge / je kri v škrlatnem toku tekla.

72 Šibanov je molčal iz prebodene noge.

73 Dovolj, sram me je / ponižati se pred ponosno Poljakinjo.

74 Dovolj sram me je . . .

75 Dovolj.
sram me je . . .

76 V tem življenju umirati ni novo, / vendar tudi živeti, seveda, ni bolj novo.

77 V tem življenju umirati ni težko, / mnogo teže je življenje narediti.

MANIFESTI IN PESMI RUSKIH FUTURISTOV

UVODNA PRIPOMBA

1

Ruski futurizem ni enotno, sklenjeno umetniško gibanje, temveč izrazito heterogena, razdrobljena in v sebi kontradiktorna smer. Ne moremo ga zreducirati na eno samo umetniško skupino (kubofuturisti) niti na dve ali tri najznačilnejše pesnike (Majakovski, Hlebnikov). Tako redukcijo nam onemogočajo številni manifesti, deklaracije in programske izjave. V njih so vse futuristične skupine zanikale dotedanjo kulturo, zlasti pa še umetnost, ki so jo napadali v posmehljivih in strupenih tiradah. Hkrati pa se je vsaka skupina razločno distancirala tudi od drugih futurističnih skupin in samo sebe razglasila za edino pravo ter resnično nosivko futuristične zastave. Zaradi tega je v teh besedilih težko razločiti ideološke zahteve — ki so se namnožile zlasti po letu 1917 — od estetskih nazorov. Nekatere skupine sploh niso izdelale lastnih umetniških pogledov, medtem ko so drugi (zlasti »zaumniki«) zgradili trdne teoretične in estetske sisteme.

Futuristično gibanje v Rusiji se je začelo marca 1910, ko je izšel prvi zbornik **Past za sodnike (Sadók sudéj).** V tem zborniku še ni nobenega manifesta niti teoretičnih ali polemičnih člankov. Pripadniki skupine so se imenovali **budetljáne** (prihodniki ali bodočniki). Neologizem je skoval Hlebnikov. Izraza futurist in futurizem je uporabila šele **egofuturistična** skupina, ki je nastala oktobra 1911 v Peterburgu. Njen najvidnejši pesnik je bil Igor Severjanin, vodja in izdajatelj pa Ivan Ignatjev.

Decembra 1912 so se spet oglasili pesniki iz zbornika **Past za sodnika;** tokrat so se zbrali v skupini **Hylaea** (to naj bi bil latinski naziv za grško pokrajino nekje v južni Rusiji, kjer je Herkul izvršil svoja junaštva). Skupini so se priključili Majakovski, Hlebnikov, Kamenski, Kručonih in več manj pomembnih literatov. Leta 1913 so se njeni člani pričeli imenovati **kubofuturisti.** Skupina je svojo ekstremno mejo dosegla v **besedotvorju (slovotvórčestvo)** Velemirja Hlebnikova in v jezikovnih eksperimentih Alekseja Kručoniha, ki je skupaj z drugimi poudarjal pomen **v-sebe-sámo-usmerjene besede (samocénnoe slóvo, samovítoe slóvo),** podobne **besedi-s-ciljem-v-sebi** (slóvo-samocél'), kakršno je zagovarjal Majakovski. Kručonih je pozneje razvil teorijo **besede kot take (slóvo kak takovóe)** in zarazumnega jezika **(záum'),** ki leži onkraj našega smisla in pomena. Poleg teoretičnega utemeljevanja te metalogične poezije se je ukvarjal tudi s pesnjenjem vizualne, grafične in topografske poezije, zlasti v porevolucijski dobi, ko je ustvarjal na Kavkazu kot vodja skupine **41°** (od 1918 do 1920).

Poleg kubofuturistov je obstajalo še več futurističnih skupin. Le nekaj mesecev se je obdržala moskovska skupina **Mednadstropje poezije (Mezonin poèzii),** ki je bila zvezana s peterburškimi egofuturisti. Bolj trdoživa je bila skupina **Centrifuga,** ki je obstajala od 1914. do 1922. leta. Tudi njeni člani so se naslanjali na egofuturizem in nasprotovali kubofuturistom. V njej sta začela pesniti Pasternak in Asejev. Obe skupini sta bili teoretično izredno razgledani in kultivirani, saj so v njunih vrstah delovali odlični poznavavci zahodnoevropske poezije (Lev Zak, Sergej Bobrov).

Dezintegracija ruskega futurističnega gibanja se je začela januarja 1914, ko je umrl izdajatelj Ignatjev in je razpadla osrednja egofuturistična skupina. Pesniki so odtlej zamenjavali delovne skupine. Proces razpadanja je pospešil obisk italijanskega futurista Marinettija (januar in februar 1914), posebej pa še začetek svetovne vojne in nekoliko pozneje boljševiške revolucije. Tako je pooktobrski futurizem le še navidezno nadaljevanje predrevolucijskih umetniških teženj. Nova realnost je že ustvarila novo estetiko — še bolj pa novo ideologijo.

2

Poleg umetniških stvaritev obsega ruski futurizem okrog 50 skupnih manifestov, deklaracij in programskih izjav. Sem niso všteti članki, v katerih so posamezni pesniki (Majakovski, Hlebnikov, Kručonih) razlagali načela in ustvarjalne metode lastne pesniške prakse in ki se torej le delno dotikajo futurizma kot kolektivne umetniške smeri. Iz te množice načelnih besedil smo izbrali štiri, ki segajo od egofuturizma (I) preko kubofuturizma (II in III) do skupine »zaumnikov« (IV). Prevedeni so iz zbornika **Manifesti in programi ruskih futuristov** (München 1967).

Tudi pesniška praksa ruskih futuristov je danes v celoti še neznana. Razen zbranih del Majakovskega in Asejeva (ki so izšla v SZ) poznamo še relativno kompletne opuse Hlebnikova, Kručoniha in Jelene Guro. Manj pomembne pesnike (Bobrova, Livšica, Olimpova, Ivnjova, Gnedova, Šerševeniša, Tretjakova in druge) poznamo le po nekaterih pesmih. V prevedeni izbor so uvrščene pesmi tistih pesnikov, ki predstavljajo ogrodje zgodnjega ruskega futurizma (do leta 1917). Izpuščene so pesmi Majakovskega in Asejeva, ki sta že dovolj znana ter pesmi nekaterih pesnikov, ki so bili futuristi le v svoji zgodnji fazi (Pasternak). Ker pesmi, ki so predstavljene v izboru, danes v SZ ne tiskajo, so večinoma prevedene iz zahodnoevropskih in ameriških knjižnih izdaj.

MANIFESTI

I. LISTINA[1]

1. Egofuturizem je nenehno prizadevanje vsakega egoista za vzpostavitev prihodnjih možnosti v sedanjem.

2. Egoizem je individualizacija, zavedanje, obožavanje in čaščenje Jaza.

3. Človek je bistvo. Božanstvo je človekova senca v ogledalu Vesolja.

Bog je narava. Narava je Hipnoza. Egoist je Intuit. Intuit je Medij.

4. Ustvarjanje Ritma in Besede.

Areopag:

Ivan Ignatjev
Pavel Širokov
Vasilisk Gnedov
Dmitrij Krjučkov

(1913)

II. KLOFUTA DRUŽBENEMU OKUSU[2]

Vsem, ki berejo naše Novo Prvo Nepričakovano.

Samo m i s m o o b r a z n a š e g a Časa. Rog časa v besedni umetnosti trobi nam.

Preteklost utesnjuje. Akademija in Puškin sta bolj nerazumljiva kot hieroglifi.

Vreči Puškina, Dostojevskega, Tolstoja in dr. in dr. z Ladje sedanjosti.

Kdor ne pozabi svoje p r v e ljubezni, zadnje ne bo spoznal.

Kateri lahkovernež bo skazoval Ljubezen najslabše vrste Balmontovi nadišavljeni razuzdanosti? Je v njej odsev možate duše današnjega dne?

Kateri strahopetec se bo bal strgati papirnati oklep s črnega fraka vojščaka Brjusova? Je na njem zarja nepoznanih lepot?

Umijte si roke, dotikajoče se umazane sluzi knjig, ki so jih pisali ti brezštevilni Leonidi Andrejevi.

Vsi ti Maksimi Gorki, Kuprini, Bloki, Sologubi, Remizovi, Avarčenki, Černi, Kuzmini, Bunini in dr. in dr. potrebujejo le še hišice za reko. Tako plačilo daje usoda krojačem.

Z višav nebotičnikov zremo na njihovo ničevost!...

U k a z u j e m o spoštovanje pesniških p r a v i c :

1) da se poveča slovarski o b s e g s samovoljnimi in narejenimi besedami (besedno novatorstvo);

2) da se izkazuje nepremagljivo sovraštvo do obstoječega jezika;

3) da se z grozo odstranijo z našega ponosnega čela venčki vaše Krone iz pogrošne slave;

4) da stojimo na vrhu besede »mi« sredi morja žvižgov in negodovanja.

In če so v naših vrstah š e sledovi vašega »Zdravega razuma« in »dobrega okusa«, pa na njih že trepetajo p r v i Bliski Nove Prihodnje Lepote Samovredne (Vsebeusmerjene) Besede.

Moskva, decembra 1912

D. Burljuk
Aleksander[3] Kručonih
V. Majakovski
Viktor Hlebnikov

III.[4]

Prvič smo razvili nove principe ustvarjanja, ki jih razumemo, kot je navedeno spodaj:

1. Besedni ustroj in izgovor besed smo nehali gledati po slovniških pravilih; črke so za nas postale le usmerjevavci govora. Spodkopali smo sintakso.

2. Besedam smo začeli dajati vsebino po njihovih pisnih in foničnih karakteristikah.

3. Spoznali smo vlogo pripon.

4. V imenu svobode vsakega posameznega primera zanikamo pravopis.

5. Samostalnikov ne karakteriziramo le s pridevniki (kot so to večinoma delali pred nami), temveč tudi z drugimi besednimi vrstami, tudi s posameznimi črkami in številkami:

a) popravki in okraski ustvarjalnega pričakovanja so neoddeljiv del izdelka.

b) pisava je sestavni del pesniškega impulza.

c) v Moskvi izšle naše (avtografske) knjige so zato »lastnopisi«.[5]

6. Zničili smo ločila, s čimer je vloga besedne mase pokazana in spoznana.

7. Samoglasnike razumemo kot čas in prostor (značaj usmerjenosti), soglasnike kot barvo, zvok, vonj.

8. Razdrli smo ritme. Hlebnikov je uporabil pesniški metrum žive razgovorne besede. Prenehali smo iskati metre v učbenikih: vsako gibanje rodi v pesniku nov svoboden ritem.

9. Obdelali smo začetno (David Burljuk), notranjo in obrnjeno rimo (Majakovski).

10. Pesnikovo opravičilo je bogastvo njegovega slovarja.

11. Beseda je ustvarjavka mita: umirajoča beseda rodi mit in obratno.

12. Smo na področju novih tém: nepotrebnost, nesmiselnost, skrivnost lastne ničevosti — vse to opevamo.

13. Preziramo slavo; poznamo občutke, ki jih pred nami še ni bilo. Smo novi ljudje novega življenja.

David Burljuk, Jelena Guro, Nikolaj Burljuk, Vladimir Majakovski, Jekaterina Nizen, Viktor Hlebnikov, Benedikt Livšic, A. Kručonih.

(1913)

IV. DEKLARACIJA ZAUMNEGA JEZIKA[6]

1) Misel in govorni proces ne moreta podoživeti navdiha, zato je umetnik pripravljen izražati se ne samo v jeziku, ki je skupen (pomeni), temveč tudi v lastnem jeziku (ustvarjavec je individualen) in v jeziku, ki ne pozna določenega pomenjanja (ki ni otrpel) — v zaumnem jeziku. Skupni jezik veže, svobodni omogoča polnejše izražanje (primer: go osneg kajd itd.).

2) Zaum je prvotna oblika poezije (zgodovinsko in individualno). Na začetku je ritmično-muzikalna vznemirjenost, prazvok (pesnik ga mora zapisati, ker se lahko pri nadaljnjem delu pozabi).

3) Zaumna govorica rodi prapodobo (in obratno), ki se ne da natančno opredeliti, na primer: brezoblične buka, Gorgo, Mormo; meglena lepotica Ylajali;[7] Avoska in Neboska[8] itd.

4) Umetnik uporabi zaumni jezik:

a) kadar podaja še ne popolnoma določene podobe (v njem ali zunaj njega).

b) kadar noče imenovati predmeta, ampak samo opozoriti nanj — zaumna karakteristika: on je približno takšenle, ima štirioglato dušo — tu imamo navadno besedo v zaumnem pomenu. Sem spadajo tudi izmišljena imena in priimki junakov, poimenovanja narodov, krajev, mest in pod., npr.: Ojle,[9] Blejana,[10] Vudras in Bariba,[11] Svidrigajlov, Karamazov, Čičikov in pod. (vendar pa ne alegorična kot so Pravdin,[12] Glupiškin;[13] pomenskost teh imen je jasna in določena).

c) kadar zgubi zdravo presojo (sovraštvo, ljubosumje, prepir).

č) kadar čuti religiozno ekstazo, ljubezen (vzkliki, medmeti, brundanje, popevanje, otroško čebljanje, ljubkovalna imena, vzdevki. — Podoben zaum najdemo pri pisateljih vseh smeri).

5) Zaum zbuja in osvobaja ustvarjalno fantazijo, ker jo ne ponižuje z ničemer konkretnim. Zaradi pomena se beseda skrajšuje, krči, kamni, zaum pa je divji, plameneč, eksploziven (divji raj, ognjeni jeziki, žareče oglje).

6) Zato moramo razlikovati tri osnovne oblike besednega ustvarjanja:

I. Zaumno

a) pesemska, zagovorna in zaklinjevavska magija.

b) »prikazovanje (poimenovanje in poosebljanje) nevidnih stvari« — mistika.

c) muzikalno-fonetsko besedno ustvarjanje — instrumentacija, faktura.

II. Razumno

(njegovo nasprotje je brezumno, klinično, s svojimi zakoni, ki jih razkriva znanost; kar je zunaj znanstvenega poznanja, spada na področje estetike nerazumnega).

III. Nerazumno

(alogično, slučajno, ustvarjalni pretrg, mehanično združevanje besed: pomote, tiskovne napake, spodrsljaji; sem delno spadajo tudi miselni preskoki, nacionalni poudarek, jecljanje, šešljanje in pod.).

7) Zaum je »najkrajša« umetnost, tako glede trajanja (dolžine) poti od zaznave do posnetka, kakor tudi po svoji obliki, na primer: Kuboa (Hamsum), Ho-bo-ro[14] in dr.

8) Zaum je najsplošnejša umetnost, čeprav sta njen izvor in prvotni značaj lahko nacionalna, na primer: Hura!, Evan — evoe![15] in pod.

Zaumne stvaritve omogočajo svetovni pesniški jezik, rojen organsko in ne umetno kot esperanto.

Baku, 1921. leta

A. Kručonih

OPOMBE K MANIFESTOM

[1] Manifest v obliki listine so leta 1913 napisali egofuturisti iz skupine »Intuitivna zveza«.

[2] Manifest je izšel v zborniku z enakim naslovom konec leta 1912 v Moskvi.

[3] Kručonih je ime Aleksander uporabljal kot psevdonim; v resnici mu je bilo ime Aleksej. Tudi za njegov priimek sta znani dve varianti izgovora: Kručónih in Krúčenih.

[4] Preveden je osrednji (najvažnejši) del izjave iz 2. zbornika **Past za sodnike**, ki je izšel v Peterburgu februarja 1913. Predstavlja najznačilnejšo

programsko izjavo skupine **Hylaea**, ki jo štejemo za jedro ruskega kubofuturizma.

[5] Te knjižice sta lastnoročno pisala Kručonih in Hlebnikov.

[6] Deklaracija je bila tiskana v obliki letaka leta 1921 v Bakuju. Predstavlja sumo poetičnih načel in metod pesnikov zaumnikov iz kavkaške skupine **41°**. Vodja skupine je bil Kručonih, člani pa še Zdanevič, Terentjev, Černjavski idr.

[7] Lepotica iz Hamsunovega romana **Lakota**.

[8] osebi iz ruske folklore.

[9, 10, 11] **Ojle** — dežela na oddaljenem planetu iz Sologubovih pesmi; **Blejana** — nerealna dežela iz zgodbe **Na poti**, ki jo je matematik Mjasojedov objavil v 1. zborniku **Pasti za sodnike**; **Bariba** — oseba iz Zamjatinove povesti **Bogu za hrbtom**.

[12, 13] Pravdin — oseba iz Fonvizinove komedije **Miljenček**; Glupiškin — oseba (ruski prevod originalnega imena) iz tedaj znane filmske komedije Francoza Cretinettija.

[14] verz iz ene Kručonihovih pesmi.

[15] zaklinjevavski izrek iz ruske folklore.

IGOR SEVERJANIN

Uvertura

Ananasi v šampanjcu! Ananasi v šampanjcu!
Čudovito okusno! In iskrivo, močno!
Že podoben sem Švedu! Že podoben sem Španu!
Val navdiha v trenutku! Že držim za pero!

Brnenje aeroplanov! Drvenje avtomobilov!
Zračni švisti ekspresov! Krilatih jadrnic let!
Kdo duši se v poljubih? Koga tam so ubili?!
Ananasi v šampanjcu — to utrip je valet!

V zboru deklic nervoznih, v družbi dam in scrkljancev
tragedijo življenja spremenim v sanjsko farso ...
Ananasi v šampanjcu! Ananasi v šampanjcu!
v Nagasaki — iz Moskve! Iz New Yorka — do Marsa! ...

(Januar 1915)

Poloneza s šampanjcem

Šampanjca v lilijo! Šampanjca v lilijo!
Brezmadežnost njena — njegova svetinja.
Mignon, Escamillio! Mignon, Escamillio!
Šampanjec v liliji — to svétost je vina.

Šampanjec v liliji peni se, iskri se —
omamljeno vino je v čaši cvetov!
Udušil bom Krista in z njim Antikrista
v navdušenih grlih božanskih vratov!

Golobico in jastreba! Rajhstag in Bastiljo!
Svetnika, pocestnico! Tišino, vihar!
V šampanjec z lilijo! Šampanjca v lilijo!
V Disharmoničnem morju je Unisono krmar!

(Oktober 1912)

Habanera I

Gitana! Snemi bahavi sombrero,
nalij v fial iskreči se klaret! . . .
Izpijmo zate, razgreti kabalero!
Vlecímo dim dišečih cigaret!
Že plove sanja — vetrna galera —
v neznane dalje . . . Kam? — To je skrivnost!
Še ognja! Ognja! Zagôri, habanera!
Razbrzdaj strast — že jahamo v norost! . . .

Galop mandol doseže alegretto,
pričarana želja je pirueta,
utrujeni šumijo vzdihi palm . . .

Še vina! Vina! Poškrôpi z njim, gitana,
cvetice sanj . . . Potem bo vse brez talm —
teles lepota bo poveličevana! . . .

(1909)

Peterocvet I

Ob zori bom splezal na srébrje ceder
in gledal od tod bom manevre eskader.
O, sonce! O, jutro! Vesel sem in veder,
kot zrak sem negiben, kot mumija moder.
Zdaj orli slavé me — zdaj ni mi do vider!

(September 1910)

VASILIJ KAMENSKI

Zvônidan

Zvôni, sonce! Mêči svetla kopja,
sej na zemljo žarkov zrelo snopje!
Zvôni, vroči, rdečelični,
jasnojasni dan!
Zvônidan!
Zvônidan!
Pójte, ptice! Ljudje, pójte! Zemlja, poj!
Stekel bom čez dalj veselih polj.
Zvôni, vroči, črnoprsti,
polnopolni dan!
Zvônidan!
Zvônidan!
Sŕce, ráduj se, razveži pas!
Duša moja, hej, zavriskaj na ves glas!
Zvôni, vroči, svetlordeči,
živoživi dan!
Zvônidan!
Zvônidan!
Zvôni, sonce! Le ênkrat vsak živi —
kakor morski val, ki na breg hiti.
Zvôni, vroči, srčnohrabri,
ruski rdeči dan!
Zvônidan!
Zvônidan!

(1910)

Zvončklja in se smeje
sonce veselo greje
neotesani gozdni potoček
trmoglavi fantiček:
čurlju-žurl
čurlju-žurl.
Zvončklja in se smeje
glasno odmeva skoz veje
daleč v zeleno tišino
med gluhe korenine:
čurlju-žurl
čurlju-žurl.
Zvončklja in se smeji
zakaj se nihče ne zbudi
in noče z menoj
skoz gozd na sprehod:
čurlju-žurl
čurlju-žurl.
Smeji se in se sonči
z gore nosi pesem
in ne vidi vejica
se je nizko nadenj sklonila
in ne sliši rožica
poje v odgovor
še vabljiveje vabi:
čurlju-žurl
čurlju-žurl.

(1910)

Cia-cinc

Cia-cinc-cvilju-ci-
cvilju-ci-ci-tjurl-ju!
Dan za dnevom iz brezovega gaja
kakor pred vrati nebeškega raja
kakor pri viru vseh rádosti
gozdnih ptičic glasovi pojo:
cvilju-ci-ci-tjurl-ju.
Skoz kodre zelenečega mlaja
zrejo modre oči-nebo.
V travi ležim. Bedim
nič ne vem nič si ne želim.
Le eno znam — pesmi žvrgolim
dušo-srce zemlji izročim
in se veselim skačem lovim.
Cia-cinc-cvilju-ci.
Nad glavó
mi je zletel prijateljček.
— Hej, kam pa ti?
Ne odgovori — naprej žvrgolim.
Sonce z demantnimi iglami
prsi mi žge
sonce dobričina varuje me.

(1917)

Tango s kravami

Življenje krajše od vrabčjega čivka.
Ali ne plava pes tamle na ledeni
plošči po pomladni reki?
S cinastim veseljem
gledamo v usodo.
Mi — Odkritelji Dežel —
Zavojevavci Zraka —
Kralji pomarančnih gajev
in živinorejci.
Dajmo, izpijmo
kozarec vina
na zdravje Kometov,
ki jim odteka briljantna kri.
Ali še bolje — navijmo gramofon.
Vi pa — pojdite k hudiču,
brezrožci in likavniki!
Sam hočem — sam hočem plesati
tango s kravami
in razpeti mostove
od solza
volovjega ljubosumja
do solza
rdečeličnega dekleta.

(1914)

DAVID BURLJUK

Všeč mi je noseči mužik
ki se postavi pred Puškinov spomenik
v sivo bluzo zavit
in vrta s prstom v omet
ne ve fantek ali deklica
bo prišla iz semenčice.
Všeč mi je noseči stolp z lino
v katerem veliko vojakov živi
in noseča pomladna ledina
iz katere trava pri travi štrli.

(1914?)

JELENA GURO

Besede ljubezni in topline

Mačku so se od lenobe in toplote raztopili ušeščki.
    Spuhteli žametni ušeščki.
In maček je vzše-e-e-e-el . . .
    Na barju so se majali bevčki.
Nekoč je živel
    debelušček trebušček
godrnjavček
    mrnjavček
mucek puhek
    puhavček
beluhavček
    koščenček
pretepavček . . .

(1914)

VELIMIR HLEBNIKOV

Paljudje

Ptica, ki hoče v višino,
leti pod nebo,
gospa, ki hoče v višino,
obuje visoke peté.
Če nimam čevljev,
grem na trg in jih kupim,
če kdo nima nosu,
si kupi vosek.
Če človek nima duše,
gre k svojemu sosedu
in jo dobi za plačilo.
— On, brez duše! . . .

(1914)

Zakon gugalnice pravi
imeti obutev ali široko ali ozko
času ali noč ali dan
vladarju zemlje pa biti ali nosorogu ali človeku.

(Med 1907 in 1914)

Kadar ljubijo ljudje,
delajoči dolge poglede
in spuščajoči dolge vzdihe.
Kadar ljubijo živali,
zalivajoče oči z motnjavo
in delajoče žvale iz pene.
Kadar ljubijo sonca,
skrivajoča si noge v tkanino svetov
in potujoča plesoč k svojemu izbrancu.
Kadar ljubijo bogovi,
zapirajoči trepet vesolja v mero
kot Puškin ljubezenski žar sobarice Volkonskega.

(1913)

Ko se rogovi jelena dvigajo nad zelenino,
se zde kot posušeno drevo.
Ko je srce načrte razgaljeno v besedah,
dejó: znôrel je.

(1914)

Po potokih Kurilov
sva skupaj blodila.
Bil sem na Kamčatki,
ti si pletla kitke.
Z vrhov Altaja
sem rekel: Draga moja.
V predgorjih Amurja
krila Amorja.

(1912)

Zakletev s smehom

O, razsmejte se, smejavci!
O, zasmejte se, smejavci!
Ki se smejejo s smehovi, ki se smejčkajo smejavo.
O, zasmejte se smejavno!
O, smejišč prenasmejanih — smeh nasmêšenih smejavcev!
O, izsmej se razsmejano, smeh nadsmešnih smejčnikov!
Nasmejanko, nasmejanko,
nasmej, obsmej, smešniki, smešniki,
smejavčniki, smejavčniki .
O, razsmejte se, smejavci!
O, zasmejte se, smejavci!

(1910)

Bobeóbi pele šobe
veeómi peli očesi
pieeo pele obrvi
lieeej pela lica
gzi-gzi-gzeo pela nit,
tako je na platnu medsebojnih odnosov
zunaj privlačnosti živel Obraz.

(1912)

Sneg je sen zemljé,
sneg je sen zimé,
dremoba rese v drevesu,
živoba rese v črevesu.

☆

Tebi pojem rodač!
Tebi pojem bivač!
Tebi pojem delač!
Tebi pojem vedač!
Tebi pojem jezdač!
Tebi pojem vladač!
Tebi pojem čarač!

Smejavstvo zgodnjih zarij

Sem odluč, mučénec prihodóvja.
Sem odznak slavni smrtovja.
Sem odcvet cvetovja.
Sem odlas predoče smrti.
Sem odglas krožeče vŕti.
Sem odklas bodočih válov.
Sem glásovec bodočij.
Sem múčenec nemočij.
Nemovílo prihodóvja.

(Med 1906 in 1914)

ALEKSEJ KRUČONIH

dyr bul ščyl
ubeščur
skum
vy so bu
r l ez

(1913)

seržamelepeta
senjal ok
rizum
meleva
alik a lev amah
li li ljub bujl

(1913)

ike mina ni
sinu ksi
jamah alik
zel

(1913)

go osneg kajd
m r batulba
vinu ae ksel
ver tum dah
giz
šiš

(1913)

kvab
tarad
pin
pur
kvara
kuaba
vakabr
trbrk
brktr

(1916)

Podatki o pesnikih in njihovem delu

IGOR SEVERJANIN (1887—1941) je bil najpomembnejši pesnik egofuturizma. Boljše so njegove zgodnejše pesniške zbirke, ki jih je izdal do leta 1920 **(Gromokipeči bokal, Zlatolira, Ananasi v šampanjcu, Victoria Regia).** V tem času je bil modni pesnik. Po revoluciji se je izselil v Estonijo, ki so jo Rusi priključili leta 1940. Umrl je pozabljen. Njegova poezija se navezuje na ruske dekadenčne in predsimbolistične pesnike (Fofanov, Mira Lohvicka). V njej mrgoli tujk, značilni pa so ritmi in tehnika rimanja. Zaradi hitrega pisanja je kmalu zašel v šabloniziranje in ornamentalnost, ki sta zadušili njegovo umetnost.

VASILIJ KAMENSKI (1884—1961), po poklicu letavec, je bil iz pesniškega kroga kubofuturistov. Poleg pesmi (zbirke **Tango s kravami, Bose deklice itd.)** je pisal tudi dolge pesnitve o voditeljih ruskih uporov (Razinu, Pugačovu) in prozo. V SZ so del njegovih pesmi in pesnitev izdali leta 1966. Značilen zanj je infantilni pogled na svet, kar se kaže v igrivosti njegovih verzov. Uporabljal je tudi neologizme in elemente »zaumnega« jezika.

DAVID BURLJUK (1882—1967), pesnik in slikar. Bil je glavni organizator kubofuturistične skupine. Leta 1910 je sodeloval na razstavi modernega slikarstva v Münchnu (skupaj s francoskimi fovisti dadaisti, Picassojem in drugimi). Od 1920. leta je živel na Japonskem, od 1922 pa v ZDA, kjer je izdal več svojih zbirk in kjer je tudi umrl. Eksperimentiral je predvsem s semantiko pesniške besede.

JELENA GURO (1877—1913). Izdala je dve pesniški zbirki: **Lajno** in **Nebeške velblodke.** S pesmimi v otroškem jeziku se približuje metalogični poeziji.

VELEMIR (Viktor) HLEBNIKOV (1885—1922) je bil spiritus movens futurizma v Rusiji. Bil je teoretik in pesniški eksperimentator. Študiral je matematiko in naravoslovje, po revoluciji delal pri kulturni propagandi, leta 1921 pa odšel v Perzijo, kjer se je pridružil upornim ljudskim množicam. Po vrnitvi je v samoti in revščini umrl. Za njegovo poezijo, ki je orientirana predvsem epsko, je značilna neologizacija, sintaktični in semantični eksperimenti, uporaba vseh plasti jezika. Pesnitev o Stenki Razinu je na primer napisana v palindromnih verzih.

ALEKSEJ KRUČONIH (1886—?) je najvidnejši teoretik in praktik »zaumnega« jezika. Naslonil se je na ekstatični jezik ruskih sektašev (Šiškova) ter na druge sestavine pomensko nediferencirane govorice. Je eden prvih ustvarjavcev fonične in konkretne poezije.

Izbral, prevedel in uvod napisal Dragan Bajt

Zvonko Makovič

TEXTEME

I.

Biti mora (RESNIČNO) nekdo drugi ki
te bo prisilil ustrezno izreči
tisto obliko ki so jo videl. Tvoje besede so
puhle. Izraz nebogljen. Nisi zadosti
blizu da bi mogel. Vse to ——————➤ **povedati**
da bi mogel vse to videti. Da bi s pred.
Meti mogel kričati, vzklikati, psovati,
moliti. Misliti s stvarmi. Mislite ne **z besedami!**
Ne dati ideje. Ne brez otipa sprejeti
kot izhod notranjega govora.
Besede ——————➤ **stvari**
Kdo d r u g i bi mogel izreči tisto kar
ti poznaš. To je moja miza. To je moj gum. **b.**
To je moje politično prepričanje. To je
moje mora biti (RESNIČNO) nekdo drugi
(»ki te bo prisilil da
za samega sebe
ustrezno. Izrečeš t i s t o obliko
ki si jo Videl s beseDami.«
Tvoj izraz je nebogljen.
Tvoja preteklost tišina **tišina***
Tvoja prihodnost »tudi« t i š i n **a.**
Tebi pripada govor.
(Misliti s stvarmi) zunaj
sistema. Zunaj vsega kar bi te oviralo
pri govoritvi. Ne moreš nastopati s svojimi
ideali kot s političnimi parolami na veliki
h panojih.
Ne moreš drugim j a v n o našiti
svoja gesla.
Kakšno je tvoje geslo? nikoli ga nisi
Ne poznaš ga; p o z n a a a l ****
Kakšno je tvoje ges. Lo! (ne poznaš ga)
Nikoli ga n i s e m p o z n a a a l ****

Kdo ti je prvič rekel sezuj čevelj? **»jutri«**
Glej, koliko tega je/že tu. **ne da bi ve. Del;**
»še bo sledečih« ki se bojo zlahka
oprijeli vsake ponujene priložnosti. **možnostopredeliti.**

Ki se bojo znali
opredeliti,
in vedeli to kar čemu koristi
»na katero mesto postaviti RESNIČNO
ne bom **postavil**
povedal. Z ostjo izgovora/ . . . . . .
se mučil. A čiste vesti.
»Govoriti« . . . . . .
in z GlagoLom; uporabiti
se pojavi KO
priložnost,

II.

poizkušajoč tedaj?
in ni mogel
;
drugega
kot obrniTi se — naravnost gor
poizkušajoč pri%nem zabeležiti
to podobo ki se je izmikala in
očesu bolj oddaljena
da je
bila . . . .

»Une seule solution: exprimer la nature muette en marquant son moyen d'expression, le traitant sans vergogne
(— pour cela il faut en posséder les ressources)
Un cartain gâtisme: naïveté retrouvée
repartir du balbutiement, du zéro.«

in vsa prejšnja (tista: podoba) je k enemu cilju
odhajala
(je k enemu cilju odhaja/la,
kar bo globoko vraslo v Nič pisanja, **». . . balbutiement**
v Nič vidljivosti — + 0
Učili so ga: reci **videno/**
in izgovarjal je vedno
z zamudo ker je šla podoba mimo hitreje
kot so prihajale besede (z ustnic, jezika,
neba . . «)
in:

»Il ne **cherche** pas non plus à être **témoin**: il l'est.«
on je iskal novo podobo
le z govorom »je novo podobo iskal«,
ne tudi z zavestjo ker je podoba. Ki je stopila
v njegove zenice? njegova PRIČA;
Skrbno izreci stavek in ne boš se bal podobe
ki jo vidi tvoje oko. Nazadnje:
podobe in besede so v rodu. V rodu so in on
to dob. Rove . . . . . ,
(on se tega zaveda, ni izključeno)

»Il éduque son moyen d'expression«

Vsemu se približaj.

Vse izreci

Celo v ——————————➤ globino

ki bo sledila popolni celovitosti

jasnemu raz/poznavanju

(kakor so rekli nekoč)

Glej, tu bi (tedaj) obstal —

»Voilà la rhétorique . . .«

»da« ». . . **da** . . .«

glej, v usTIH je,

v »vaših« ust. Ih, ker prebrano

morete »ŽE«

izgovoriti!

Ker

vse

(lahko izgovorite + vidite)

vsak kamenček, vsak zlog, vsako

zrno pod očesom, v slovarju, v časopisu . . .

Na vsakogar se lahko teDaj obrnete

ponavLjajoč tako. Svoje kot tuje izkustvo

/vendar je **»svoje izkustvo«** važnejše, vaš

Delež **je večji!**

Vse,

glej,

spodaj (globoko) spodaj, v beli sledi

svinčnika

v tišini govora . . .

III.

In tudi če je Vse to tako enostavno

kakor po/staviti

kakor postaviti trinožnik sredi belega lista

(»v sobo veliko veliko. Mizo sredi svetlobe . . .«

. . . »s senco, komaj kakor,«)

In tudi če to ni bil več on

(ki je vse s ponavljanjem dokončal«)

in če bi to jaz rekel potem ko je bilo slišati

:v pivnici, ob kateremkoli času,

odprej/

in ko je bilo vsako vz/postavljanje že

odvečno

kot:

a) — postavljanje reda v mišljenju

b) — postavljanje reda v prostorju

(predmeti in temu pd)

c) — v stavku (z INTERPUNKCIJO)

d) . . . . . .

ni več niti treba nov;

red iskati.

Misliš, nazadnje. Govoriš nekomu + ta te razume v mejah
ki si jih to ti označil,
ravno z **rezom** v besedi,
v stavku;
z **rezom** ki je bil z zadostnim razmakom za novo pot —
tisti »drugi«
kot sledi
po logiki prejemnika, ne . . .
Reci: obrni tisto prejšnje
(ne moreš . . .«)
reci: obrnil sem tisto kar
v izgubljeno. **»Izbljuvati besede, ki se konč.Ajo**
s konzonanti . . .«

Kaj pa drugega: že ne stiska več;
zaradi gramatike, sintakse . . .
»Z interpunkcijo delaš red«.
»Pazi, vsaka globina (tudi najmanjša)
tvojega pisanja je že-vz/postavljeno
In kakor da so že govorili
da postane vsak izgovorjeni
glas tak kakor
ehàl In **parokèt** +
kot predmeti ki so jih prinesli iz sinagoge
zgodaj spomladi 1953 ko so jo pričeli podirati
ker je dotrajala in mi je stric ki se je
vrnil iz Ereza dal okrog vratu šadâj
rekoč: to imej, to je tvoje znamenje . . .«
»šadâj okrog vratu«
in vedel sem: jaz sem zaznamovan.
s predmetom (šadâj) sem označen,
a verovali so da to ni zgolj predmet;
Zame (pa) je prav to navadna stvar,
kakor tudi vsaka druga, in celo tiste lepe besede s katerimi
so me **(»poskušali«)**
učiti, so bile zgolj navadna stvar.
:» **Jevarehehà Adonài vejišmerèha . . .«**
ki so odmevali ko se je po sinagogi širila berahè . . .
In vsakdo od njih bi lahko »sem mislil«
razsekal
: govoreč, rekajoč . . .
po zlogih kakor krhlje dinje
»ki so jo o postu duhali«
raz/biti vsak vokal »posebej«,
vsako drhtenje glasilk
predno bi v njih pomenu
najti RAZ/POMENITI (neke druge)
Torè kot da so rezali z **»ostrim«** nožem.
kos na Koščke,
in cela berahè
niti ni drugega kakor kos nečesa
Vsekakor: materialnega!
kar je mogoče rezati;

Čemu. Z jedrom RAZ/biti
z govorom lahko
ko jo z govorom opredelim l a h k o
in nič več **(več)**
prejšnji znak in prihodnji »glas«
/z govorom oglašujoči znak/
Raz/mestiti da je mogoče v nove sisteme; no in
z različnimi metodami
(vsekakor)
če že; tudi ni mogoče (a vse je!)
to, in pritisniti in
s/varno) občutiti vsekakor moči.
kakor **minjàn** kar je mogoče (in ed.
Ino **mogoče!)** opazovati šele kot
celotno (skupino
ki jo tvori deset vernikov sposobnih za
obred.
kakor tudi vsako drugo celoto) : besedo ali stavek, na pr.
lahko opazuješ kot deljivo in
sestavljeno iz desetih ali manj enot.

IV.

Vi že niti niste mogli drugega
kakor sprejeti to polje za svoje
(vsaj za nekaj časa)
da bi na njem napasli
svoje oči
da bi; kot je to povedal
nekdo
(». . .V. . . . . .«)
in pazite dobro: »Vse kar se zatika. Imejte v
mislih.«
Ribja kost je drobna. Ni pa jedilno olje.
Grčija je domovina. Domovina i Haraklitu
i Axelosu.
Ni pa domovina. (. . . . . .)«
četudi vam ne bi bilo prepovedano,
kadar ponavljate kar je
pod (vami) očesom;
na papirju je že rečeno: KAKOR
»Juha Maggi na vaši mizi!«
»Čevlje vsakdo
— ne nosi!/
»Ust in vodnjaka nimajo vsi!«
Čevlje nimajo vsi (ampak)
na vaši mizi;
je domovina.
Je domovina — ne nosi!«

Heraklitu in Axelosu (**»Ribja kost je drobna«**) ni domovina.

Namreč če ste pozorno prebrali črkopis ki
ga je on (. . . . .) izučeval;
»nepregledna cisterna«

Ponavljajoč ostalo povedano.

Z razrezom nečesa kar je tudi vam:
tuje. in spet ne
vse to, kar so tedaj napamet
ponavljali z govorom

KAKOR

»na klopi klobčič«
(okrogel in neobčutljiv!)

»na vretenu želo«
(vedro za vsako priložnost)
itd.

in tudi ni bilo koristi ker
kdo lahko za to priča;

glede na to da se celice v nas hitro

zamenjujejo;
medtem ko je širina in razpon
od konzonantov do vokalov
predvsem molčanje, +
(. . . . .)

V.

Da, kakor da ni povedal, da se s pesništvom lahko nekaj pove: razen. Kakor da je vse zgolj gola praska pisala. In ko bi bila samo gola. (**»Gola praska«**), pač pa je vse ravno v vdolbini, ki jo bo pustilo za sabo pisalo... [KI JO BO PISALO ZAPUSTILO NE VEDE;] — Potem je rekel, da je tudi nekaj... razen, ne da bi se zavedal svojega kopja in mlina na veter (»literature«) pred sabo, na ravnem in širokem prepišju svoje mize; in da je vse, kar je mogoče napisati, sámo pisanje. Besede niso drugega kot besede, pesništvo ni drugega kot gola beseda, sáma brazda na voščeni ploščici; (na **»belem niču«**, ki bo iz njega ona sama kot/takšna vzniknila...) in ne strinjati se, pomeni, biti nem pred poglavitnim stvari [» **Stvari! Stvari! Ne morem zadosti ponoviti tega, ker je težišče postavljeno preveč na besedi...«** (kakor je vzklikal že Rousseau nekoč, v »Emilu«...)] in to je bilo zgolj navrženo, kot, tako... a kaj je drugega kot nagost besed pri Ungarettiju, samo na primer... Pri tistem, ki ga je on pogosto vabil, in v »REKAH« je zrl neko božansko presojnost... Lepo **dejanje,** to bi lahko rekli za pesem; da je ona vsa zgolj energija/pisanje... dokler ni vskočil nekdo drugi in koprneče zatarnal: **»Svetosti hočem!«** in kaj smo lahko rekli razen: »sranje«, ne svetost. Konica mojega pisala bo otopela, moje pero se bo posušilo in ne bo več dejanja/pe-

smi, [... glej, mogoče bi se poigral samo, to bi rad, in z igro bi se tudi premaknil, je rekel tedaj in nadaljeval (...)«]

...

Nazadnje, kje je že svetilka, na katero bom postavil svojo voščeno ploščico, izbrisati/se z nje pomeni, izbrisati tiste praske, ki jih je pustila za sabo pisalo/roka; v nadaljevanju ... izginiti skupaj s trdnim/:(fleksibilnim) poljem znakov;

Prevedel Franci Zagoričnik

Iztok Geister

POEZIJA MATJAŽA HANŽKA

V traktatu Samo spor je nesporen (Pericarežiracirep, Založba Obzorja, Maribor 1969) sem zapisal, da je poezija stvarnost. Pomen teh besed določa poezija Matjaža Hanžka. Pomenska struktura njegovih pesmi namreč obstaja ves čas dosledno znotraj pesmi. Pesnik ji z variativnostjo postavi zelo jasne in očitne meje. Celotno sporočilo pesmi je razgrnjeno pred nami kot koža odrte živali. V teh pesmih praviloma ne najdemo nikakršne globine, vse je ena sama površina, izpostavljena ljubezni medsebojnosti. Ljubezen medsebojnosti je korespondenčna variativnost ali odzivnost besed.

Pričujoča interpretacija Hanžkovih pesmi temelji na figuralni analizi. Figuralnost je ravninska odzivnost, vendar nezadostna, saj je le oblikoven, ne pa tudi strukturalen pojav. Strukturalen pojav je iz oblikovnosti izhajajoč pomen. Ta pa je, kot se zdi, pretežno še neizrekljiv, saj zgodovinsko ni opredmeten in normativno ni ovrednoten.

Pesmi spremljajo shematske analize variativnosti. Označevanje je prilagojeno konkretnim potrebam. V primeru kolizije ima anominacija prednost pred variativnostjo v spregatvi, časovnost pa pred anominacijo. Posebnosti so označene z velikimi začetnicami. So pa tudi pesmi, kjer shematska analiza ničesar ne poenostavlja, zato je tam izpuščena.

ali si prebral pesmi	a
ki si jih našel	B
ali si razbral pesmi	c
ki si jih prebral	a
ali si odbral pesmi	d
ki si jih razbral	c
ali si napisal pesmi	E
ki si jih odbral	d

Poleg očitnih anafor **ali si** v vsaki prvi vrstici in **ki si jih** v vsaki drugi vrstici je zanimiva anominacija s korenskim zlogom **-bral** in sicer **pre-, raz-** in **od-**. Nanjo se namreč paradoksalno navezuje glagol **napisal** iz prve vrstice zadnje kitice. Glagoli si pomensko sledijo v preteklost, tako da je zadnji zgodovinsko prvi. Temu stopničastemu

sestopu služi še neka posebna, domala magična iteracija v strukturi pesmi: glagol iz prve vrstice prve kitice se ponovi v drugi vrstici naslednje kitice itd. Tako ostaneta »nepokrita« samo glagol iz druge vrste prve kitice in glagol iz prve vrste zadnje kitice. Značilno je, da sta oba drugačne korenske osnove kot »pokrivajoči se« glagoli. Ponavljanje ali »prekrivanje« zaustavlja dogajanje in daje čas premisleku o sestopu, kar formalno potrjujeta tudi drugačni korenski osnovi neponavljajočih se glagolov. Pesem je tako »nedokončana«.

na žalost še nisem končal pesmi	a b
žal še nisem pokončal zmaja	a_1 c
žal še nisem pokončal pesmi	a_1 b
na žalost še nisem končal zmaja	a c

Za anominacijo štejemo celoten pasus **na žalost še nisem končal** iz prve vrstice, ki je enakoglasen pasusu iz druge vrstice **žal še nisem pokončal.** Anafora in epifora sta kontraverzno simetrični, gledano iz strukture pesmi kot celote. Izredna dolžina anominacije in iteracije (5 oz. 4 besede) pripravi solidno podlago za presenečenje (ki je v enačenju pesmi in zmaja).

pregovor berem	a b
berem pregovor	b a
maline berem	c b
berem maline	b c
kozje molitvice berem	D b
berem kozje molitvice	b D

Dvojnega epanalepsisa ne srečamo zlepa. Tukaj pa se bohoti v vsej svoji presenetljivi lepoti. Vrhunec te formalne vrtoglavice je simbiotična metafora kozje molitvice, ki združuje element telesnega (kozje) in duhovnega (molitvice) iz prvih dveh kitic (maline) in pregovor.

prebiraš besede	a b
besede prebiraš	b a
prebiraš strune	a c
strune prebiraš	c a
prebiraš prava in neprava jabolka	a D
prava in neprava jabolka prebiraš	D a

Ta pesem je oblikovno zelo podobna prejšnji. Vendar je povsem drugače strukturirana. V prejšnji pesmi je paradoksalni konec oblikovan kumulativno, tu pa je oblikovan antitezno: atributa pravega in nepravega, ki nastopata v zadnji kitici atributivno, sodita v prejšnji dve kitici. In čeprav se pojavlja v vseh kiticah, je kohezivni glagol **prebiraš** samorealiziran šele prav v zadnji kitici.

kovanje na kovalu	a a_1
kovanje nakovala	a a_2
sipanje na sipini	b b_1
sipanje nasipine	b b_2
hoditi po tihem	c c_1
hoditi potihoma	c c_2

Ta, v znamenju totalne onomatopoije napisana pesem, je zelo skrivnostno strukturirana. Videti je, kot da gre za pesem s strukturno napako. Če ni napaka, v kakšnem razmerju je tedaj nedoločnik **hoditi** v zadnji (pri Hanžku praviloma finalni) kitici z deležnikoma **kovanje** in **sipanje** iz prve in druge kitice? Zdi se, da je ta izjema razložljiva edinole z vidika filozofskega spraševanja o objektu, kajti tako **kovanje** kot **sipanje** sta deležna reifikacije, medtem ko je **hoja** avtonomna in zato nedoločniško oblikovana. Anominalno pa je pesem seveda povsem prozorna.

bredem po vodi	a b
brodim po vodi	a_1 b
bredem v težavah	a c
brodim v težavah	a_1 c
prebrodil si težave	a_1 c
prebredel si težave	a c
prebrodil si vode	a_1 b
prebredel si vode	a b

Ta v besedni igri oblikovana pesem je časovno zasnovana. Prvi dve kitici sta pisani v sedanjiku, obrnjena situacija pa v preteklem času s tem, da s spregatvijo v drugi osebi odtuji dogodek v brezosebno časovnost. Če alegorično dodamo, da so težave trenutne, vode pa večne, smo o pesmi povedali vse.

vzdignem zmaja	a b
dvigneš zmaja	a_1 b
vzdigneva glavo	a c
dvigneta glavo	a_1 c
vzdignemo ugled	a d
dvignete ugled	a_1 d

Tri stvari so zanimive pri tej pesmi. Najprej nekakšna narobe vzporednost. Namesto da bi bile iste stvari označene s sorodnimi imeni, so sorodna imena uporabljena za različne stvari. Potem gre tu za zanimivo stopnjevanje od **zmaja** preko **glave** do **ugleda** kot **ugledati**. In končno bi bilo potrebno razložiti pomen spregatve glagola vzdigniti oziroma dvigniti. Če je pesem struktura, potem tega ne moremo razložiti drugače kot s prej omenjenim stopnjevanjem, ki na-

rašča od epifore prek klimaksa do deklaracije. Tako izzveni pričujoča pesem kot eno samo duhovito naraščanje.

ko prideš pod sneg
vidiš belo

če pod sneg prideš
belo vidiš
vse vidiš belo
če prideš pod sneg

nič razen beline vidiš
kadar pride sneg

Ta pesem je daleč svobodnejša od ostalih, čeprav nič manj disciplinirana. Krasi jo bogata vzporednost, ki sila preprost motiv dela razkošen. Poanta je v negativnem poudarku, v takšnem zanikanju, ki stvar še bolj uveljavi. To se zgodi v reflektivnem položaju, ko pesnik objektivira prejšnjo subjektivizirano pozicijo. Pesem diha prazno, zračno lepoto.

vračaš ljubezen	a b
ljubezen vračaš	b a
hodiš sam	c d
sam hodiš	d c
poješ pesem	e F
pesem poješ	F e
bereš pesem	g F
pesem bereš	F g
preskakuješ ovire	h i
ovire preskakuješ	i h
nekaj gledaš	j K
gledaš nekaj	K j

Na videz simetrično zgrajena pesem. Poleg dvojnega epanalepsisa v vsaki kitici je v sredini vkomponirana ponovitev **pesem.** Zaprepaščujoč pa je obrat v vrstnem redu glagola na koncu pesmi, ki je sicer vedno na začetku prve in na koncu druge vrstice, tu pa je položaj ravno nasproten. Težko je reči, kaj ta obrat pomeni. Je pa to tipični jezik strukture, topografska skušnja iz šestdesetih let slovenske vizualne poezije.

kar sva se zmenila
to bova naredila

kot sva se zmenila
tako bova naredila

kod sva se zmenila
tam bova naredila

kot sva se kar kod zmenila
tako bova to tam naredila

Model sistemske razporeditve besed je v zadnji kitici zamenjan s poljubno razporeditvijo. In kaj se zgodi? Na dnu pesmi se razcveti očarljiv cvet kot slak v korcu iz znanega haiku. Kaj ni premeščanje soldateske prav tako očarljivo?

ljubljanci pa so vstali
in šli po svojih opravkih

ljubljanci so po svoje vstali
in šli opravljat

ljubljanci so pa vstajajoč
šli po svoje opravljat

ljubljanci so pa vstali
in hodili opravljat svoje

Preprosta in nepravilna variativnost oblikuje primerljive pomene: v prvi kitici — opravki, v drugi in tretji — opravljanje in v četrti — opravljanje potrebe. Resnična besedna igra — šola za Bora. Kar biser slovenske poezije.

lahko mu odrežeš tistega spred
če se bo vanjo vtikal

lahko se odreže tisti spred
če se vanjo vtika

če se vanjo vtika
se tisti sped odreže

čim se vanjo tisti sped vtika
se odreže

Tako nastaja z variacijami na isto temo iz banalne fraze ali izvirno ljudskega reka sveža poezija. Naenkrat smisel fraze ni nič več pomemben, fraza dobi nove, topografske razsežnosti. Zdi se, da je odkrita izvorna dimenzija pesmi — poetičnost. Zdaj lahko končno tudi odgovorimo na vprašanje, ki naslavlja Hanžkovo pesniško izročilo »Iščemo pesmi, kje so?« Pesmi so v strukturalni ravnini, ki je dežela poetičnosti.

Franci Zagoričnik

TEKSTI O LITERATURI

TEKST VPRAŠANJE O LITERATURI

V pisemskem sporočilu, ki mi ga je za radio Celovec poslal Lev Detela, stoji nasvet, naj bi na esejističen način pojasnil trenutno teoretično stanje svoje literature, svoj sedanji literarni koncept in načrt in možnosti, ki jih le-ta odpira. Temu nasvetu želim slediti. V tem je namreč zaobsežena poglavitna možnost govora ravno o tistem, kar mene samega ta hip tudi najbolj prizadeva in zanima. To mi pomeni predvsem naslednje: če se nekaj vprašujem in to vprašanje ni zaradi lepšega, za lase privlečeno, umetno vprašanje, ker je pač pred mano toliko in toliko poslušavcev, ki jih odgovor na vprašanje tudi zanima, tedaj gre vsekakor za vprašanje, na katerega odgovor meni samemu ne more biti pretirano jasen, saj bi se v nasprotnem primeru le igral z vprašanji in odgovori nanje.

Vprašanje skuša biti torej resno. Resno namreč v tem, da vprašanja ni mogoče zastaviti, če obenem ne vemo že tudi tega, kakšen odgovor želimo dobiti, kajti nemogoče se je po drugi strani vpraševati o nečem, kar bi bilo za nas popolnoma novo, ker bi bila tedaj vsaka beseda vprašanja nujno napačna in nerazumljiva. Če se glede tega sporazumemo, potem vemo, da nam je odgovor kljub svoji delni neznanosti vendarle zagotovljen. Lahko nam manjka, recimo, samo neki člen, neka neznanka, ki jo bo mogoče postopoma, prebirajoč člen za členom, tudi razvozlati. Pomislim na nekaj znanega, da je namreč dobro zastavljeno vprašanje že pol odgovora. Prav ob tem pa moram vztrajati na resnosti vprašanja kot na dragocenosti, ki ji takšen trud v resnici pripada.

Vprašanje o literaturi je zame neminljivo. Je pa ta neminljivost vprašanja skoraj pogoj za obstanek in nadaljevanje literature. Dokončni odgovor bi mi literaturo tudi že odpisal. To nikakor ne pomeni, da se hočem pogovoru o literaturi ogniti, saj bi to ogibanje pomenilo ogniti se literaturi sami. Je pa pojem literature v resnici zelo širok pojem. Če se od tod zamislim v smeri poezije, ker se z njo pač največkrat ukvarjam, potem mi resnost vprašanja zadeva že ob samo usodnost. Vprašanje natančno zadeva mene in mojo usodo.

Trdil sem nekaj takšnega, kot da je pesnjenje v resnici nenehno odgovarjanje na vprašanje o poeziji, da se mi torej kaže napisana poezija kot nekaj, kar je v določenem razmerju do tistega, kar bi označil z isto besedo, a z velikimi črkami — poezija kot absolut. Ali pomeni to nenehno odgovarjanje neko upanje na dosego tega absoluta in s tem na njegovo ukinitev kot absoluta, desakralizacijo in uničenje? Prav gotovo da ne, oziroma tega ni mogoče vedeti, predvideti pa je mogoče poleg znanih izkustev še kaj. Pravzaprav se zdi, da je cilj nekje zelo daleč in nerazviden in v času nepoezije še dalj, tako da volja pogosto omahuje. Ne samo, da je na tak način cilj brezciljen, takšna je tudi pot in, še več, poti enostavno zmanjka; in če je samo pot in pot in jo je treba vedno znova utirati, potem se res doseže nove prostore, nov čas, pravzaprav nove za-store in novo za-časje, kajti vsak odgovor je vedno in povsod začasen oziroma ustrezen samo posameznemu. Naslednji trenutek bo terjal nov odgovor na vprašanje, kaj je poezija.

Očitno si ustvarjam mnenje, da šele vprašanje o poeziji poezijo sámo omogoča. Kliče jo volja po njej, to pa je klic gladu po njej, klic po-

trebe po njej. Če pa je vprašanje o poeziji zame in za poezijo tudi tako bistveno, potem je treba priznati, da je temelj samega tega vprašanja in vsakega možnega odgovora — nevednost. To ne pomeni, da hočem razvrednotiti vsak odgovorjeni odgovor. Reči hočem le to, da je vsak odgovor le posamezen, noben ni dokončen in končno veljaven. Nobena pesem ni absolutna, je samo v dotiku s časom, saj se čas neke pesmi vedno obregne obnjo, vedno se ji pozna. Tako da bi bila neka absolutna pesem vsa v času napisana pesem, minula in minevajoča, prihodnja in še nenapisana. Nujno je neznana in skrivnostna. Kaže se in se ne razkaže. Ohranja nas v temeljni nevednosti, ali bolj milo rečeno, v delni vednosti. Kajti za vsa spoznanja, do katerih se prek nje dokopljemo, se v hipu izkaže njih nezadostnost. Pot, ki se zdi, da je pot do poezije, pa je pot do razvidenja nerazvidenega in nerazvidljivega. Tako se zmeraj znova izkaže, kako je poezija nekaj drugega od tega, kar je, oziroma od tega, v kar smo v nekem trenutku prepričani, da je, dasi je tudi to, a nikoli ne samo to. To se mi zdi važno.

Če sem s tem opozoril na neko značilnost trenutnega teoretičnega stanja v svoji ustvarjalnosti, bi bila ta značilnost v resnici samo »neka«. Po drugi strani pa ta značilnost tudi ne bi bila samo trenutna, ampak kar trajna. Do teh pomislekov seveda ne bi prišel, ko ne bi skušal biti odkrit in se namenoma približati najbolj perečim in najbolj problematičnim dejstvom ukvarjanja s poezijo. Kaj bi bilo to, kar bi me nenehno gnalo proti robu negotovosti? Ali upanje, da je sleherna negotovost ali večina negotovosti prej ali slej tako in tako samo navidezna? Ali pa to, da bi pretirana gotovost v odgovarjanju na vprašanje o poeziji vodila v fabrikacijo nesmiselnega smisla za široko potrošnjo in temu ustrezne cilje?

Onkraj znanega so širja polja neznanega z neštetimi še neznanimi cvetovi. To pa je jutrišnje jutro, tako podobno današnjemu in vendar novo in vse drugačno. Lahko sem nebrižen do tega, ker me obdaja, a zato še nisem mrtev. Lahko priznavam svojo mrtvost in me zadene svetloba nekih besed in misli, ki jih hočem nujno sporočiti še živemu sebi. Kajti kdo in kje so tisti, ki bojo moji besedi prisluhnili z resničnim zanimanjem, tako kot jim prisluhnem sam, ker so te besede tudi zame nove in torej niti niso povsem moje besede: v naslednjem hipu se mi že uprejo, obrnejo s proti meni, da sem primoran poiskati zatočišče kje drugje, v nekih drugih novih besedah.

Takšen bi bil mejnik ali en možni vidik dosedanjega in nadaljnjega tega, kar se imenuje moja pesem.

Ahimsagita na primer, **Pesem miru,** kaže na neki nazorski in izkušenjski obračun. Pri tem mi pomiritev, ki se s pesmijo razglaša v odnosu do preteklosti, po mojem omogoča nekaj uspelih estetskih rešitev. Eden od izidov, ki ga pozna seveda vsaka pesem, pa je njen konec, se pravi njena nadaljnja nemožnost. Po njem si je težko zamišljati, da bi se pesem lahko nadaljevala, oziroma prav tako težko, da bi se pričela neka druga pesem. Zdi se, da so zaman na koncu besede: **ne odrekam se beli puščavi, kjer zarašča pesem.** Te besede opozarjajo predvsem na to, kako je bila že ob tej pesmi sami prisotna zavest o tem, da pomeni pomiritev nemožnost za tvorno radovednost in samo radoživost in toliko kot smrt. Tako kot da pesem ne more biti lepa in sama v sebi varna. Nekje mora kazati na negotovost in nedorečenost, razpoko v svojem času, pot ali brezpotje naprej!

TEKST TU(J)STVO IN PESEM SVETA

Stvar, o kateri hočemo govoriti, po vsej verjetnosti ne more biti nič novega, nič, o čemer že ne bi bilo tako ali drugače govorjeno. Verjetno ne bo novih besedi in tudi ne novih misli. Ne gre nam za neznano temo. Kajti vedno, kadar se odločamo za govor, se odločamo pravzaprav za to, da bomo določeno čutno ali miselno predstavo razširili oziroma dokončno

oblikovali in ustvarili na način govora. Odločili pa smo se, na primer, za govor o **lokalni barvitosti in univerzalnemu pomenu.** Hočem reči, da bi bil lahko govor skorajda o vsem, o čemer koli bi bili pripravljeni govoriti. Ob tem je jasno, da bo vsak govorec povedal **nekaj svojega,** bodisi z (osebnim) načinom govora bodisi z določeno konstelacijo (poetiko) govorjenega. Prav gotovo, da tisto **nekaj svojega,** tista **svojskost** sovpada v obseg našega zanimanja, kar pa pomeni, da nikoli ne gre izključno za **lokalno barvitost in univerzalni pomen,** ampak vedno še za nekaj več: vedno še za tisto možnost **še neznanega** poleg vse verjetnosti o **nemožnosti nečesa novega,** kakor se nam kaže takoj na začetku. Še vedno nam gre tudi za **nove misli** in **nove besede.** Vse je na tem, da svoja hotenja uresničimo, da ustvarimo **novo pesem,** ki spet ni nujno na jasnem in razvidnem vrhu naših prizadevanj: lahko se pojavi povsem zunaj našega neposrednega udejstvovanja, ob strani, proti toku, subverzivno, tako kakor tudi hotenje ne predstavlja nujno določenega napora. Lahko je samo dopuščanje, mogoče smo samo na preži, saj ne vemo in tudi ne moremo zanesljivo vedeti, na kateri strani se odpira naša priložnost, enako kakor se lahko razgubimo, če bi pričakovali to priložnost od vsepovsod.

Zdi se tedaj, da mora biti naš prvotni namen po določenem govoru vedno samo **povod** in da je končni **izid** našega ravnanja še povsem nerazviden. Bilo bi se tudi nemogoče odločati za pristanek na povod, ki bi bil hkrati tudi že izid, saj takšnega odločanja sploh ne bi moglo biti; ne bi se namreč mogli odločiti za nič, kajti to bi nam dala dani povod in že dani izid. V tem primeru bi bila tudi **lokalna barvitost in univerzalni pomen** ničeva tema. Temu se hočemo na vsak način ogniti, ko smo se že odločili za smiselni govor, četudi, kot smo že rekli, bi bil ta govor lahko o čemer koli.

In ta govor že poteka. Povod smo si zadali. Izid nam je na neki način tudi že znan. Znan nam je po svoji neznanosti. Znan nam je po svoji možnosti in nemožnosti nečesa novega. Na ta način sta možna dva neznana izida: neznana možnost nečesa novega in neznana nemožnost nečesa novega. Ali to pomeni, da lahko z **lokalno barvitostjo in univerzalnim pomenom** opravimo kar na kratko? Ali je povod za nas dovolj vabljiva neznanka, spričo katere bi nam obseg govora in vsi možni načini govora dajali posebne skrbi? Ali nam daje večjo skrb dvoje ali več možnih, še neznanih izidov? Prav gotovo, da je neposredni (ali ne tudi navidezni?) povod pri vsem tem že nekoliko izgubil. Vse bolj se zdi, da služi samo za izgovor, da ima kot tak izhodiščno funkcijo govora: iz-govor. Vemo, da je o znanih stvareh mogoče govoriti tako ali drugače, zanima pa nas takšno ali drugačno neznano. Ali nas je sama radovednost? Ali pa je znano nekaj, kar za nas ne predstavlja neke iskane, nove možnosti, ker je znano za nas nezadoščujoče, nas omejuje, zaradi česar smo tedaj tudi usmerjeni k neznanemu izidu kot k neki rešitvi pred znanim? V tem pravzaprav tiči pomisel, da je možen govor o čemerkoli, ker je vsakršno karkoli že znano in nas zanima samo kot povod in izgovor pri iskanju neznanega. S tem smo tisti svojskosti, ki smo jo že na začetku dodali temi govora kot nekaj več od njega samega in kar prispeva govorec ali skupina govorcev, zagotovili še en element, lahko bi rekli težnjo po novi misli in novi besedi, kar oboje predstavlja še neznano možnost izida. Zdi se, da je ta element navsezadnje še najvažnejši, četudi je nekako neutemeljen, njegovo nahajališče je nekako neugotovljivo, nekako samo približno, kar bi naš racionalni duh, pripravljen na tehtanje jasnih, določljivih razmerij prej zavrnilo kakor pa zadrževalo v varljivem ravnovesju med znanim in zanesljivim ter neznanim in mogoče celo nesmiselnim.

Izkušnja nam pravi, da je vse, kar je, iz neke amorfizirajoče, iz neke kristalizirajoče in ne navsezadnje kaotizirajoče in kaotične danosti **sveta in nesveta,** skupni imenovavec **je vse, vse** kot vir svetlobe in teme, žive in mrtve preteklosti, žive in mrtve sedanjosti in prihodnosti. **Vse** je vir in konec vsega posameznega. **Svet in nič** sta njegova variabilna dele v vseprostoru vsečasa. V nekih skrajnostih (materija in nematerija) se ločujeta, v drugih (spet materija in nematerija) se dopolnjujeta, enako se dopolnjujeta v ločevanju in ločujeta v dopolnjevanju. Ta pogled na univerzum je gotovo neprijeten, tako kakor utegne biti neprijeten in včasih tudi zoprn pogled na kaj bližnjega, kot je na primer sončni zahod; vendar smo nekoliko ujeti v ta govor o **lokalni barvitosti in unierzalnem pomenu.** K sreči nam pogled kljub tehniki ne seže daleč; vsa ta svetlobna leta nimajo nič v primeri z vidnim poljem živega očesa in je resničnost vsega sveta predimenzionirana na imaginativne predstave, ozi-

roma na minimum čutnih zaznav. Zanima nas tisti del sveta, na katerem se ostali deli kažejo kot migetajoča tapiserija neba, sam pa se kaže kot ne preveč zanesljiva, nevarna in minljiva oaza naših definitivnih možnosti in nemožnosti. Tedaj, če pomislimo na **svet,** mislimo na naš in svoj, nam dosegljii svet, in če pomislimo na **univerzalni pomen,** tedaj mislimo na pomen, ki bi pomenjal v obsegu te dosegljivosti. Če pravimo **lokalna barvitost,** tedaj pravimo o značilnostih določenega kraja tega sveta, kakor se le-te kažejo v poeziji, izvirajoči v njem. In dalje, če pravimo, **lokalna barvitost in univerzalni pomen,** tedaj imamo v mislih potrebo po odkrivanju in ugotavljanju neke zveze, povezanosti in navsezadnje in predvsem neke nianse ter bolj ali manj očitna znamenja **istosti** med tem in onim določenim krajem tega sveta, ki je v vsakem primeru nam edino dosegljivi dani svet. Če ob tem še vztrajamo na cepljenosti vsega in vsega posameznega na svet in nič (nesvet), tedaj vemo, da je tudi naša danost tako cepljena, saj smo jo imenovali sámo oazo sredi puščave in malo verjetno je, da bi nam vesoljski raziskovavci poslali kdaj vzpodbudnejša poročila.

Človek se nikoli ni povsem zapiral vase. Že narava njegovega pogleda je pogled iz sebe, ki ravno omogoča, da svet gleda vanj. Torej je stalno določal svoja čutna in miselna razmerja do obdajajočega sveta, tako tega kot onega na nebu. Lahko pri tem upoštevamo tudi trivialna razmerja, ko se že ta kažejo pogosto tudi v poeziji. Vsi takšni postopki so služili odkrivanju in navezovanju razmerij do njegove danosti. Tedaj k njenemu sprejemanju ali zavračanju, k strpnosti, ki mu jo je vsiljevala, ali k ravnodušnosti, ki mu jo je omogočala, k boju in poginu, k zmagi in poginu, k vztrajanju in k omahovanju, k obstoju.

Našli smo najtesnejšo zvezo med tustvom (nič nas ne bo motilo imenovati ga tubit) in tujstvom. Tujstvo zaradi tistega, zaradi česar ugotavljamo svojo tukajšnost, se pravi svojo neogibno lociranost in določenost za bivanje v tem ali onem, tem in onem, teh in onih krajih sveta, namreč določenost za priklenjenost in neizbirljivost katerega koli drugega časa. Zato tudi tujstvo, ker nismo svobodni v izbiri tega prostora in časa: relativno majhne možnosti, ki jih imamo ali nimamo, marsikdaj ne odtehtajo svobode v definitivnem ukinjanju in zavračanju vsakršnih možnosti in nemožnosti. To zvezo smo napravili na ta način, da smo oba pojma, ki se zdi, da silita vsaksebi, zapisali z eno samo besedo. Zdi se, da je beseda tu(j)stvo, ki je ni mogoče primerno izgovoriti, lahko pa jo je videti in brati in seveda razumeti, najprimernejši in najnatančnejši izraz situacije, v kateri smo se bolj ali manj vedé znašli, se pravi v tistem sklopu danosti, ki nam je že znana, iz katere tedaj črpamo podatke za ustvarjanje neke lokalne barvitosti z vsemi lastnostmi določene pokrajine ali ožjega življenjskega okolja. Tu so potem bolj ali manj strma gorska pobočja, ki obdajajo neko dolino z vseh strani in tako na neki način simbolično omejujejo življenjski prostor in se tako že po naravi očrtuje določena eksistenčna stiska na nekoliko drugačen, lahko bi rekli na neizmerno drugačen način, kakor se to **isto** kaže na odprtem morju ali spet v mestnem mravljišču. V vseh primerih gre za en sam osrednji motiv, za razmerje med svetom in nesvetom (ničem). To je navsezadnje življenje samo. Poezija je en način izrekanja tega življenja, teh stisk, tega istega. Vedno je v ospredju ali v ozadju ničenje tega sveta ali svetenje tega niča. Z govorom poezije ne dopovedujemo samo tega svojega tu(j)stva. To dopovedovanje, to petje in ples so na isti način v zvezi s svetom kakor tu(j)stvo samo. Naša razmerja so tedaj razmerja tu(j)stva in poezije sveta.

Ves čas smo se zavestno držali cepljenja običajnega pomena sveta na svet in nesvet (nič), pri čemer smo končno uporabili tudi glagolske oblike **svetenje** in **ničenje.** Pri tem ni bilo mišljeno trivialno dobro in zlo z ustreznimi atributi. Svetenje nam pomeni kvantitativno kvalitativno aktivnost posamezne energetske enote sveta in je tedaj sveto vse, kar se kaže v tem smislu, nesveto pa vse nasprotno od tega, kar je ničenje, pretvarjanje v nič. Če pristajamo na terjatev, da je poezija **poezija sveta,** tedaj moramo odločno izreči, da je poezija v edini službi sveta. To sem nekje bral ali mogoče tudi sam zapisal. To se pravi, da je poezija opravilo, ki najneposredneje zadeva sam svet, je sámo svetenje sveta na isti način, kot je to vsaka druga ustvarjalnost, vsako ustvarjanje in prestvarjanje, namenjeno **istemu.** Seveda to **svetenje** sveta navsezadnje ni namenjeno izključno samo svetu, to svetenje v nesvet sveta je prav tako svetenje nesveta.

TEKST VOJISLAV DESPOTOV: PRVIČ TJ. PESMINA PODOBA BESED

Prvič: da je to nenavaden naslov za neko knjigo pesmi: navaden in normalen za to isto knjigo, ki je pred nami (objavljena v **Biblioteki Ulaznice** v Zrenjaninu, Banat): navadno nenavaden za knjigo, ki je prav tako nenavadna: sama sebi navadna in normalna.

In ni samo ta **Prvič tj. pesmina podoba besed** pred nami, ni povsem točno, da jo imamo pred seboj: Ona ima pred sabo Nas: Mi smo nenavadni tej knjigi: nenavadni in nenormalni, s čimer se nikakor ne želimo pomiriti (po mir iti) — iti po mir, zadržati ga: ohraniti na varnem svoj kapital vednosti o tem, kaj da Ona — poezija je in kaj Ona ni.

Tako zdaj in vekomaj — pomeni, že od prej — mi to že vemo in upamo, da se nam ta vednost tudi v prihodnje ne bo izmuznila, da Poezija je ali ni, in to vprašanje se postavlja pred nas, vsiljuje se nam ob/sodba in sodba: nam.

Zasliševanje:

Ko smo že nenavadni naslovu in nadaljnjim slov-om, ali nas tedaj tj. prvo in zadnje na koncu konca (kraju — na kraji krajev odvezuje našega vseznanja ali rešuje pred ravno odvršalem nasilju kaosa, ki skuša, ali je že pesem in še več: pesmina pesem, in še več: pesem pesminega pesnika in vsekakor tudi: pesem pesminega konsumenta ali celo: pesem, ki je izžrla in konsumirala samo sebe?

Ko obrnemo zadnjo stran, se najdemo pred povsem navadnim in razumljivim in razumnim vprašanjem, pred vprašanjem, ki ne vzbuja kakšne posebne pozornosti: **Kaj je notri?** Kaj je v notranjosti? Ali se to vprašnje nanaša na knjigo? Ni razvidno. Na ovitek in na liste in vse to, kar diha s svojo maso? In nekaj je tu v-notri. In če že zavračamo ta, določena materijska dejstva kot nevredna tega, da predstavljajo in nudijo samo skorjo in telo neke Poezije — kajti vemo, da je poezija nekaj drugega, kje je tedaj tista stvar, v kateri je nekaj notri? Ali je tisto **kaj je notri** vsebina in so naslovi, ki odgovarjajo na vprašanje, **kaj je notri,** v-sebi-na, tisto, kar se povezuje in se drži za nekaj ali nečesa, kar bi bilo mogoče spet skorja ali kruh ali poezija, ki se oprijemlje za samo sebe — bolj za samo sebe kakor za predpise, ki jih ji določa zgodovina umetnosti; ali za neka materialna dejstva, ki bi utegnila vsebovati tudi kakšne bolj vzvišene partiture simfonij čustvovanja in domišljije, za krušno skorjo. Tisto, kar je notri, ni vsebina.

Odgovor na vprašanje **kaj je notri** ne odgovarja na vprašanje, kaj je **Prvič tj. pesmina podoba besed pesminega pesnika.** To je razvidno. Odgovor na vprašanje je vprašanje sámo, ker je vprašanje sámo odgovor. Ko že predstavlja nekaj normalnega, od nekih starih knjižnih navad sem, bi se ga dalo tudi zavrniti: katerega, odgovor ali vprašanje? Toda očitno je, kako se razvrednotenje in izničenje nekega tradicionalnega pristopa spremeni v novo fazo našega percipiranja. Zdaj so na vrsti besede, ki ne vprašujejo in tudi ne odgovarjajo, ki niso vprašljive in ne odgovorne, ki nam ničesar ne pripovedujejo, ki nas opozarjajo zgolj na dejstvo svojega prebivanja, besede, razumljive in nerazumljive, na tisti način razumljive in nerazumljive, ki terja prav to nerazumljivost in obratno, to razumnost in nerazumnost. Ko pa tudi to ni več vprašanje, tedaj se zdi verjetno, da je ta epilog, ki se prične in zaključi z vprašanjem brez vprašanja **kaj je notri,** pandan začetnim pesmim, **v katerih nobena beseda ni znak, simbol, metafora, alegorija, podoba, izraz, podobnost, istost.**

Omenjene pesmi predstavljajo konec nekega konca in to na samem začetku, ki je za nas pričetek nekega procesa rušenja v brezno, kjer smo oropani vsake teže, osvobojeni in prekleti, kakor spet v pesmih, **v katerih nobena beseda ni znak, simbol . . .,** temveč ona sama: beseda besede. Tedaj so te pesmi zgolj iz

besed, če pa jih dobro pogledamo: beseda tudi beseda ni več. In to je konec — začetek, mesto-postojna, kjer je časa dovolj za razmislek ali za počitek od vsega jalovega razmišljanja: kako je potem v pesmih, **v katerih je vsaka beseda znak, simbol...**, kako je šele tedaj. Ali ni to še dlje, še bolj skrivnostno, še nevarnejše od tistega »beseda tudi beseda ni več«? Seveda, to so besede **Druge pesmi** kot potrdilo za naše pričakovanje in naše dvome: **prvič, prvič / prvič, jaz sem bolan / roka se podaljša, piše // pisar sem teh / verzov / skrivnost spuščam / še nižje.** Potem pesmi, od katerih seže do nas samo kakšna beseda-znak, beseda-simbol itd.: blok: **strgam — strgam — strgam,** kakor tudi bloki drugih besed in znakov v tropesmovju **Nerazumevanje / petje / trganje.** Od čisto subtilne lirike: ali moti? **Malo besed: malo besed / tiho poje / vzpostavitev / te pesmi,** in naprej. V pesmi **Malo besed** je važno, da so verzi enake dolžine, na enak način morajo biti postavljeni pri tiskanju — ne enake dolžine po zlogih, pač pa po znakih, s tem da predstavlja prazen prostor med dvema besedama v prvem, drugem in tretjem verzu tudi po en znak; na ta način je — skupaj z naslovom pesmi — narejen pravokotnik, ki na vizualen način potrjuje zakonitost tistega, kar se nam z besedami po-(raz)(iz)-kaže.

Dotikanje je že osvajanje prostora: **Prostor pesmi** kakor tudi na drugih prostorih: **tudi tukaj je prostor pesmi / tudi tukaj tudi tukaj tudi tukaj / tudi tukaj / in tukaj tudi / tako kot zgoraj, tudi tukaj je.** Toda prostor(i je(so samo ((navidezno ev-klidski. Biti moramo natančni v določanju prostora, **Pametna najdena glava: najdena pametna glava, / bleščeča, mehka, četrtinognila / 45 cm,** in naprej. Katalogizator, **Mlečna ruševina: 1. izbor vseh besed: / eva, delovni, dan. / modri...** in naprej. Neuravnovešen: **Hitro uravnovešen.** Banalen: **Kdor razume: kdor razume, lahko tudi brez pesmi.** Vulgaren: **kdor ne razume teh pesmi, bo mislil, da so nerazumljive** (tudi iz **Kdor razume). 15 pesmi o villonu. 18 pesmi iz zgodovine umetnosti.** Naslov: **Oranžna primerjava.** Pesem: **Pesem naslovov nenačetih pesmi.** Verzi po točkah: prva, druga, tretja, četrta, peta: **erekcija morja.** Dodatek **Pojasnilu nekaterih bolj pesniških simbolov, metafor...** in naprej besede — ejakulacija; namreč v tem besedarju sploh ni besede, kot je beseda **beseda** ali **pesem** in pd., besed, ki se sicer pojavljajo skoraj v vsaki Despotovi pesmi. In ta besedar je spet samo ena med pesmimi. **Besede,** kako je že to pri Hamletu Shakespearu?

Najkrajša pesem: (naslov:) **Kje je pesem** / (tekst:) **tukaj.** Najdaljša pesem: (naslov knjige:) **Prvič tj. pesmina podoba besed** (in knjiga:) Vojislava Despotova.

Najbližja pesniška sorodnost te poezije se nahaja v Sloveniji pri Matjažu Hanžku v knjigi **Iščemo pesmi, kje so?** in v drugih njegovih krajih.

TEKST VPRAŠANJE TEKSTA O VIZUALNI POEZIJI

Vprašanje teksta o vizualni poeziji je glede na svojo mogočost podobno vprašnju o tekstu o kateri koli poeziji. Postavlja se zato, ker je vprašavavec zunaj stvari, o kateri bi moral nekaj vedeti, v nekem drugem času. Vpraševavec se lahko ozre po ustvarjenem na področju vizualne ustvarjenem na področju vizualne poezije ali prerokuje (ali zanikuje) njeno prihodnost — on je proč od stvari (ki ni on), nujno je odtujen od nje ter se v vsakem primeru vede bolj ali manj kot tujec. Lahko prevzame nase vlogo prevajavca, vlogo, ki je samo navidezno potrebna; v kolikor namreč menimo, da je lahko vsakdo vešč razumevanja in razlaganja vizualne poezije, bi utegnil biti takšen prevajavec (in sploh prevajanje) nezaželen (mogoče tudi škodljiv), ker bi s svojo prisotnostjo odvzemal demokratično pravico in zmožnost vsakomur, ki zna misliti s svojo glavo. Vsekakor pa gre tudi za primere, ko mnoge vizualije ne terjajo mišljenja o sebi, ali vsaj ne preveč, ampak komaj toliko, da se registrirajo ali da povzročijo zavrnitev kakršnega koli vsiljevanja registracije mogoče apriori nezaželenega in tendenčno nesmiselnega. Lahko pa gre za področje nesmiselnega glede na vse, kar velja v teh časih za smiselno, in so tedaj zagotovljeni vsakršni nesporazumi in razhajanja.

Tekst o vizualni poeziji se lahko reši svoje odtujenosti, ko prenehа biti tekst o vizualni poeziji, ko se ne vem na kateri način spremeni v samo vizualijo. Ko v nekem tekstu o vizualni poeziji pričakujemo razložitev določene poetike vizualne poezije, se pokaže poetika samega tega teksta kot nekega posameznega primera med navidez majhno možnostjo veliko primerov ali med navidez neštetimi možnimi posameznimi poetikami, kar bi moglo pomeniti: 1. da je celotna poetika vizualne poezije dovolj enostavna in enovita ali 2. da je ta poetika samo delno razvidna, namreč v celoti nerazvidna in nemožna.

Tekst o vizualni poeziji je tuj vizualni poeziji že po svojem žanru. To dejstvo nas, vizualne pesnike pogosto ovira in nam govori o nekakšni naši nepismenosti, kadar smo na tem, da bi kazalo kaj napisati ali spregovoriti o našem delu. Tudi sam govor je že neki drug žanr. Tako smo prišli do dveh povsem mogočih pojavov. Prvi bi bil vizualn(-o percipiran-)a esejistika, drugi pa vizualn(-o percipiran-)a artikulacija, kar vizualna poezija že izrablja.

Ali kaže to zgolj na možnost novih rešitev, na neko nujo izpolnjevanja odkrite nove možnosti, ki ji po drugi strani spet ne bi kazalo slediti, ki bi se ji kazalo odreči v prid toliko potrebnejšim ukvarjanjem? Ali pa gre pri iskanju novih možnosti za pomanjkljivosti, ki jih kažejo obstoječe komunikacije, in je tedaj poudarek predvsem na iskanju — namreč na iskanju edinih možnih rešitev za stvari oziroma za probleme, ki so nerešeni in nerešljivi na neki bolj »klasičen« način.

Nekaj (ne-)možnih tekstov o vizualni poeziji danes:

Vizualna poezija jutri.

Vizualna poezija in revolucija...

TEKST NA POTI KONKRETNEGA

Literarno ustvarjanje katerekoli zvrsti ni rado podvrženo vnanjim omejitvam. Vedno je zvedavo in je prav v tem njegovo bistveno omogočanje. Hoče si sproti in samo določati svoje razsežnosti, omejitve in meje. Prav tako si ni mogoče predstavljati, da se pesnik ali pisatelj ne bi zavedal samih materialnih dejstev, s katerimi ima pri početju opraviti, oziroma tistih dejstev, ki dajejo njegovim zamislim materializirano podobo, oziroma tistih, ki predstavljajo utelešenje njegove literarne ideje.

Zavedanje neke nujne materije za dosego literarnega dela, seveda, ni nujno lastno prav dobi tehnične eksplozije, pač pa je v zvezi s samim pričetkom pismenstva, kjer je bila potrebna tako snov, na katero se je zapisovalo, kakor tudi snov, s katero se je zapisovalo — prav tako so pojavi, ki jih je mogoče pripisati vizualni poeziji, že tudi prastari. Poleg prvotne nemožnosti zapisovanja, bi bil tedaj sam zapisani znak že četrti element pisave in hkrati tudi poslednji. Saj gre pri uničenju zapisa že za ponovno vzpostavitev prvotnega stanja, ki je nič pisave. Enako je mogoče skozi zgodovino pisave slediti določenim odstopanjem vizualnega karakterja od znanih pomenov posameznih znakov. Sami znaki tudi niso bili enkratni in dokončni. Pisave so se izpopolnjevale do tega, da ima danes že vsaka klasična tiskarna za različne potrebe večji ali manjši katalog črk.

Posamezni znak je pod določenimi pogoji stopnjeval svojo vizualno funkcijo, zato da bi pritegnil s svojo mojstrsko izvedbo in da bi na ta način poplemenitil tekst, kakor tudi samo branje in s tem tudi samega bravca.

Način postavitve znakov pa je lahko sledil tudi določeni težnji po tem, da bi se pomen teksta strnil v določeno materialno obliko kot neki znani simbol, kot nadznak vsem mogočim znakom, ali kot znanivec vesoljnega reda in neskončne skladnosti, ki se tako kaže tudi v naravi mrtve črke.

Vendar se je v zadnjih dvajsetih letih dogajalo nekaj, kar je dosti več od posameznih posegov v kulturo pisanega znaka. Leta 1953 se v svetu pojavi v večjem obsegu tako imenovana konkretna poezija, in deset let pozneje to, kar se imenuje vizualna poezija. To po navedbi italijanskega vizualista in teoretika Sarenca. Veseli nas lahko, da nam v tem pogledu ni treba zaslediti bistvenega zaostanka. Za rojstno leto konkretne poezije v Sloveniji bi veljalo 1963. Za rojstno leto vizualne poezije pa 1965. Vsaj za pojav vizualne poezije velja, da smo se lahko kmalu vključili v mednarodno komunikacijo. Enako velja pozneje tudi za konceptualno umetnost.

Pomembno dejstvo temu gibanju je prav prehajanje nacionalnih jezikov in s tem tudi nacionalnih literatur, in to v jezik, ki povezuje večje število narodov in je zato planetaren. V tem bi bila tudi poglavitna težnja po ustvarjanju novega nadznaka.

Posamezni znak je še planetaren. Poznajo ga in uporabljajo na različnih koncih sveta. Njegova uporaba pa pripada tvorbi besedišča

v različnih jezikih. Sporočilo, ki ga tedaj prinašajo isti znaki, čeprav samo z manjšimi oblikovnimi odstopanji, že ni več berljivo in razumljivo. Istost znakov ostane pri tej nekomunikativnosti kot neizrabljen temelj. Na ta način, da nam kaže na skupni izvor pisav, kakor tudi na ta način, da se nam ponuja kot temelj za neko novo in zaradi stanja sveta tudi nujno skupnost.

Predvidevati bi bilo mogoče nek nov jezik, ki bi bil utemeljen na tej isti pisavi, znani po vsem svetu, ki pa ne bi bil nobena latinščina in noben esperanto, niti kak drug nov jezik, ki bi se ga bilo treba posebej učiti z nekimi novimi tisočimi besedami.

Vprašanje je ostalo torej na ravni samih znakov kot poglavitno upanje, torej na ravni videnega, na ravni konkretne materialnosti pisave. Pogoj vsakršnega napredka na tej poti bi bil v samozadostnosti znakov. To pomeni, da bi bil znak že sam po sebi nek govor, ne da bi bil nujno povezan na dosedanji smisel in pomen besed in stavkov. Do tega bi znak prihajal bodisi samostojno, bodisi v sklopu več različnih znakov, bodisi v sklopu z drugimi sredstvi sporočanja.

Po eni strani je bilo tedaj očitno, kako osvobojeni znak ni nujno vezan na veljavne in znane pomene, pač pa govori s svojo lastno materialno pojavnostjo:

vzpostavitev vizualne poezije v Sloveniji, na primer, je bila pogojena s poskusom multiplikacije posameznega znaka, s katero so bile v zvezi razne zamisli konkretnega stanja sveta. Tako da smo v prvi fazi vizualne poezije prišli do slikanja z znaki. To smo imenovali za topografsko poezijo. Topografske pesmi so bile po obliki podobne ali enake klasičnim pesmim (jaz, Chubby, Matanović, Hanžek). Pogosto so bile opremljene s klasičnimi naslovi. Sam tekst pa bi bil tedaj z znaki naslikana pesniška misel, bolj šele kot izraz neke nove možnosti, kakor pa formula za neko dokončno rešitev.

Zavedanje, da je pisava le eden od elementov pisanega sporočanja, je omogočilo še drugačne pristope do materije tega sporočanja. Prvi je bil na preizkušnji sam papir kot eno od izraznih sredstev. Tu bi veljalo omeniti naslednje izdelke: almanah EVA, KNJIGA Marka Pogačnika ter Embrionalne knjige iz edicije OHO.

Pogačnikova KNJIGA, na primer, ni popisana z znaki in torej z znaki sporočenim tekstom. Listi te knjige so perforirani tako, da so izpraznjeni s krogi. Skupine krogov na posameznih listih so razvrščeni tako, da se navezujejo na drugače razvrščene skupine krogov sosednjih listov, ter se tako pri prebiranju, oziroma pri gledanju knjige dosezajo različni vizualni učinki, ki se tedaj sproščajo ob igri svetlobe in senc. Učinek KNJIGE je grafičen, kakor tudi Pogačnikov prispevek za almanah EVO, kjer pa zamenja prazne kroge s črnimi, da bi se tudi na ta način izognil tradicionalni pisavi in bi povečani znak interpunkcije spremenil v likovni element.

Pogačnikov prispevek k EVI so tudi prazne strani v knjigi. Ta pojav je prav tako pomemben za nadaljnji potek boja za konkretno. Poleg tega, da imamo pred sabo neizrabljen prostor »z besedami izraženih misli«, nam prazni listi knjige sporočajo svojo lastno samobitnost, svojo lastno konkretno danost, poleg slutnje številnih možnosti, ki pa so hkrati možne ravno na ta način, da ni bila nobena od njih izbrana.

K temu je treba nujno dodati pojav letrizma, ki predstavlja sonorno plat znakovne kulture, s tem, da se je tudi sam zvok pri izgovoritvi znaka osvobodil svoje vklenjenosti k danemu jeziku. Do-

zdajšno uveljavitev letrizma pri nas predstavlja na primer ciklus pesmi PROTITOK v moji knjigi FONDI ORYJA PALA ali gledališče PEKARNA, v njem postavitev POTOHODCA Daneta Zajca v režiji Lada Kralja, gledališče s SPOMENIKOM in LIMITAMI ter kranjska gledališka skupina Téèr z Lužanovim SALTOM MORTALE.

Vizualna poezija, ki je svoj prvi vrh dosegla leta 1967, se je postopoma otresla svoje ilustrativne funkcije. Multiplikacija posameznega znaka ni služila več slikanju pesniškega sporočila ali njegovi ilustraciji, temveč se je vključevala v svet na ta način, da nam je odkrivala svoje lastne zakonitosti in skozi te tudi zakonitosti samega sveta. Tako smo prišli do neizvzetosti vizualne poezije. Zdaj ni bila več odvisna od izposojene oblike in sporočila klasične poezije. Pač pa je spregovorila s svojo lastno pojavnostjo in s svojo lastno materialno energijo.

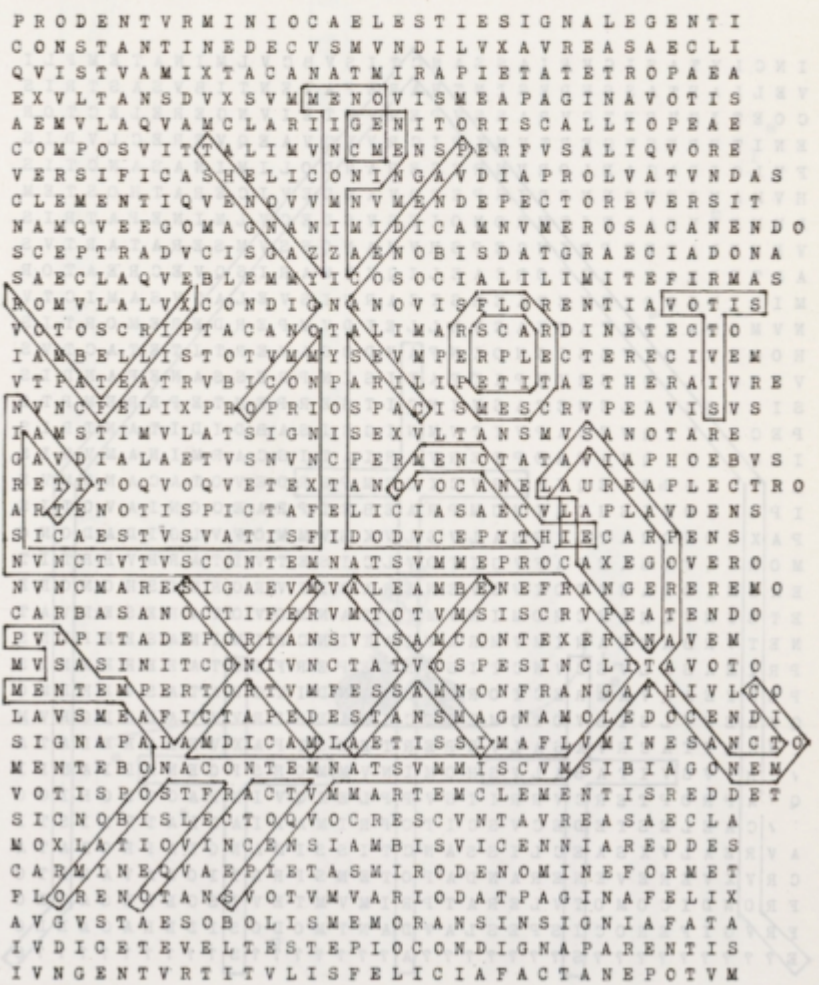
Nasledek multiplikacije posameznega znaka ali skupine znakov, ki je privedla do dovolj zanimivih rezultatov, je v samostojnem obravnavanju posameznega znaka ali skupine znakov na ta način, da je bil opuščen linearni zapis, ki tako velja kot prehodna faza vizualne poezije, kateri je največ ustrezala raba pisalnega stroja.

Torišče vizualne poezije je postalo tako gibljivo v vse smeri. Temu so služile že izgotovljene črke, se pravi, tiskane v raznih revijah in časopisih, kakor tudi instant črke, ki so že bile na trgu (letraset). Tako kot je po drugi strani prišel ponovno do veljave roko-pis. Konkretni tiskani material je pritegnil tudi fotografijo kot sestavni ali samostojni element vizualne poezije. Poleg tega je vizualna poezija razširila svoje področje zunaj časopisov in knjig, tako v galerije likovnih umetnosti, tako na ceste ali v naravo.

Velik polet vizualne poezije omogoča predvsem neproblematičnost pri izbiri materialov. Vse njene obveznosti so v območju danega in konkretnega, ter se ne ogiblje temu, kar je v potrošniškem svetu že odpisanega.

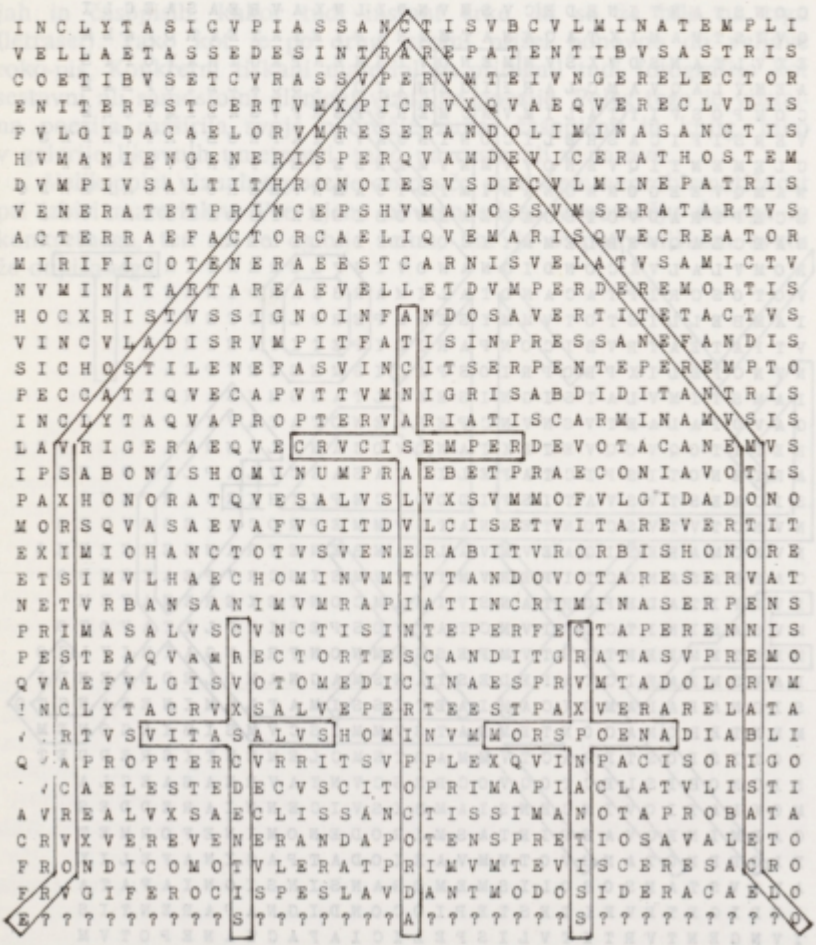
K TEKSTU
NA POTI KONKRETNEGA

P. Optacijan Porfirij (IV. stol.)

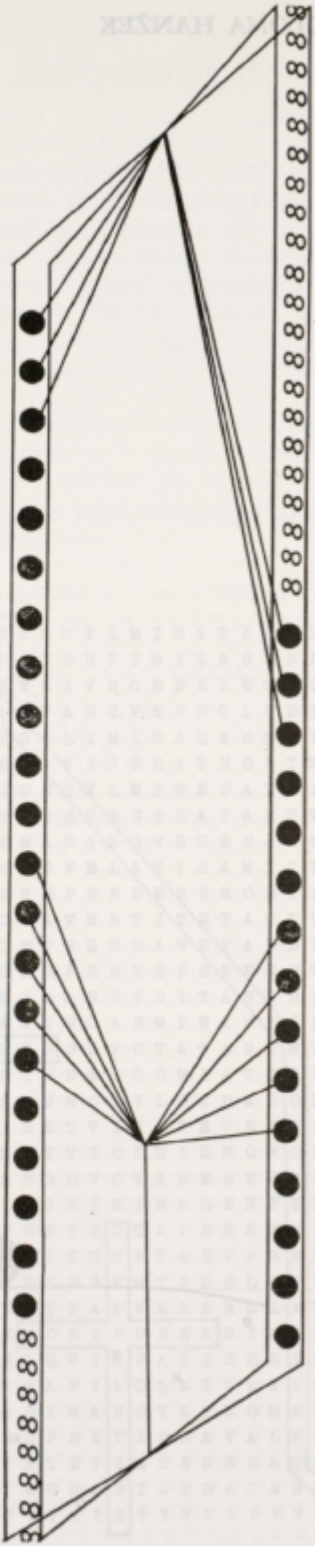


K TEKSTU
NA POTI KONKRETNEGA

Jožef Scott (VIII. stol.)



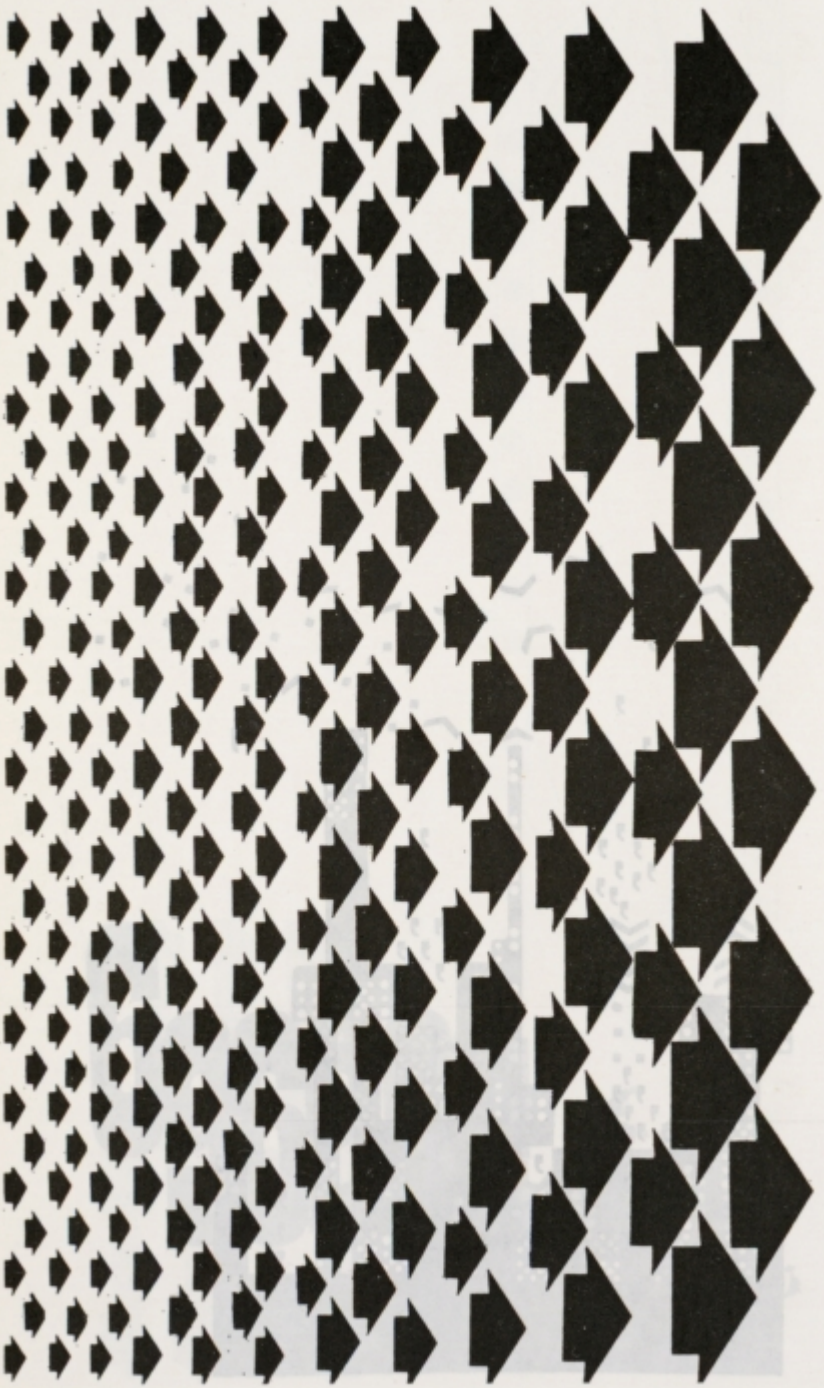


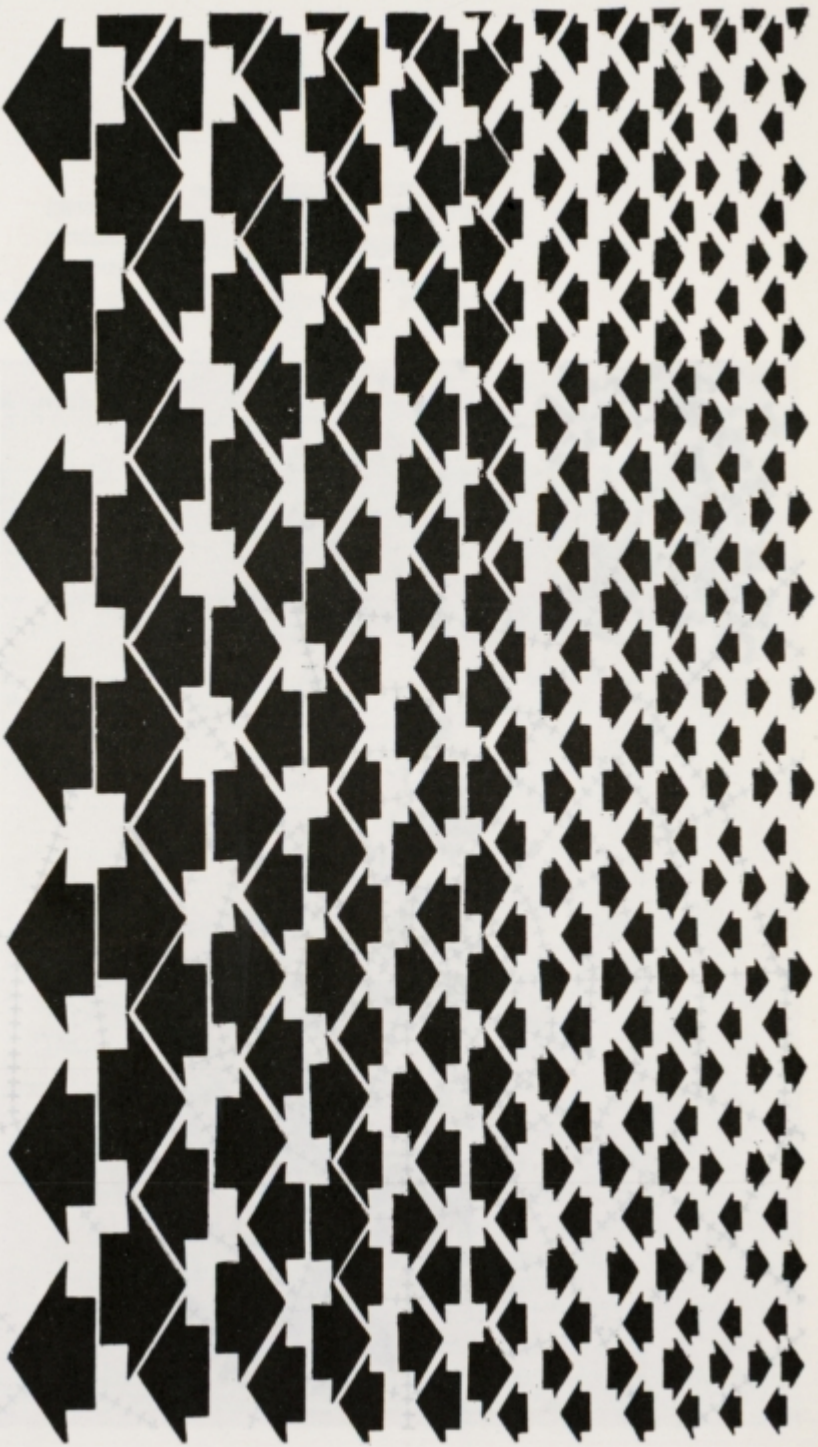






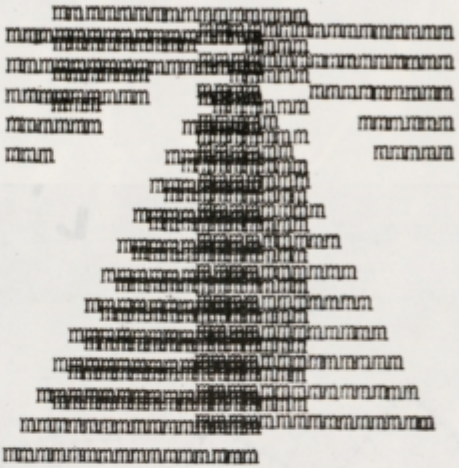


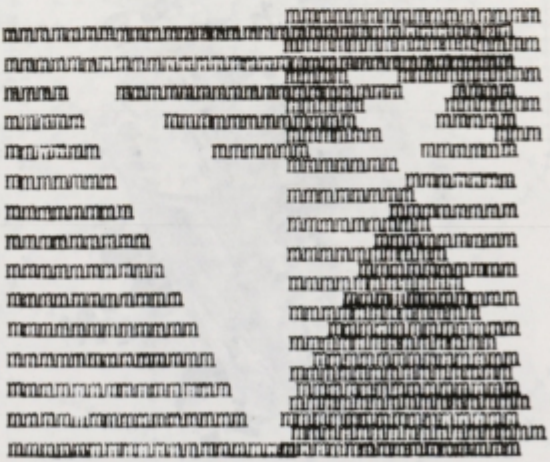


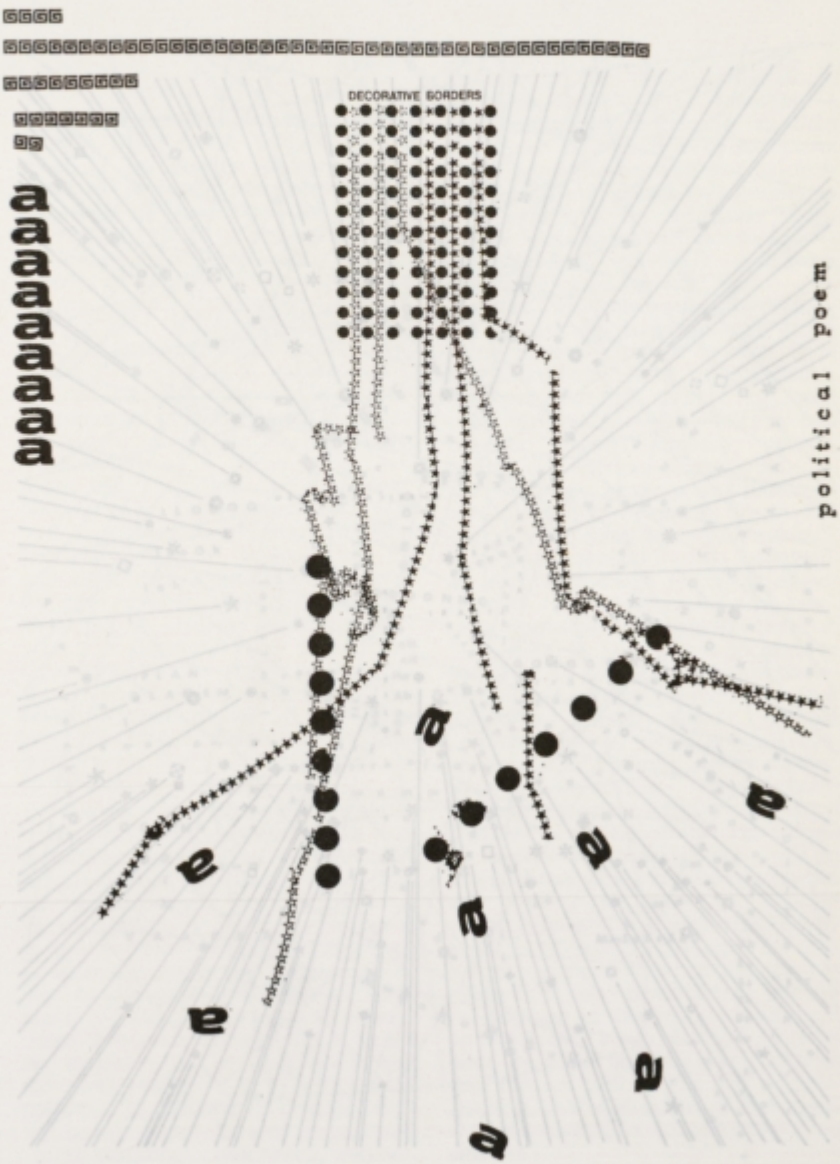



pajq

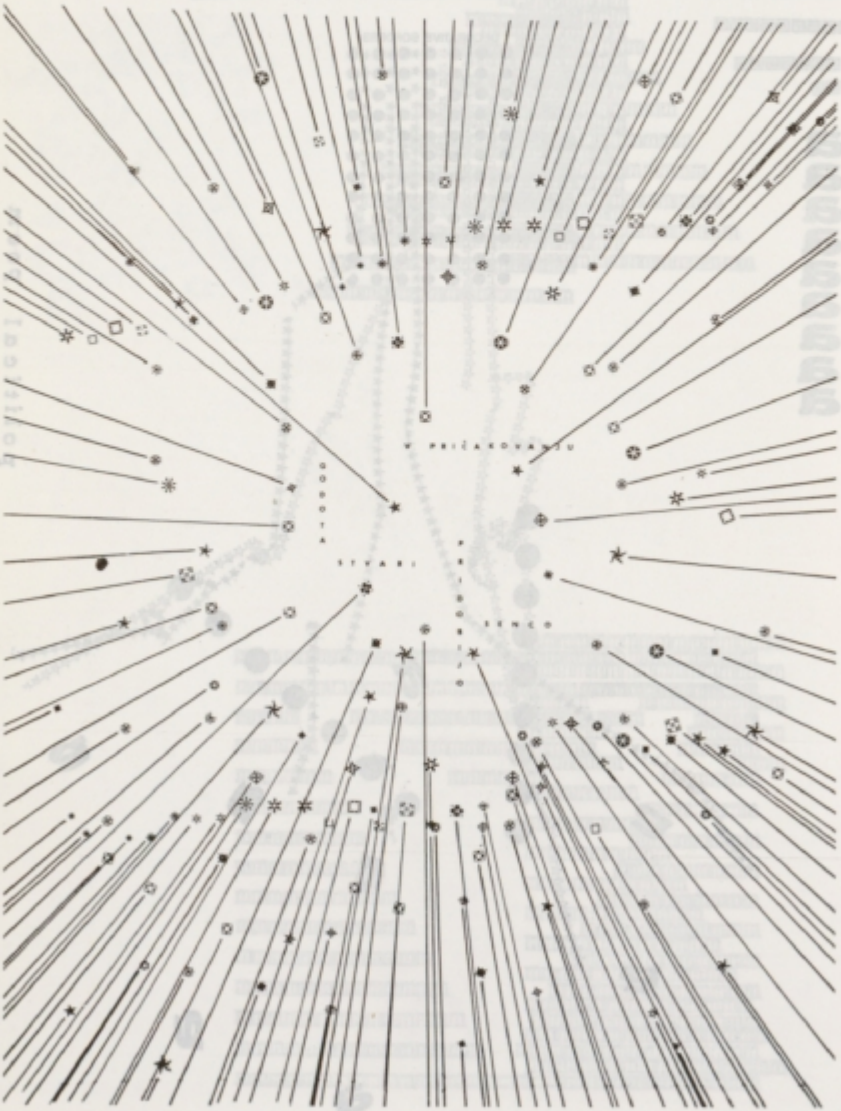




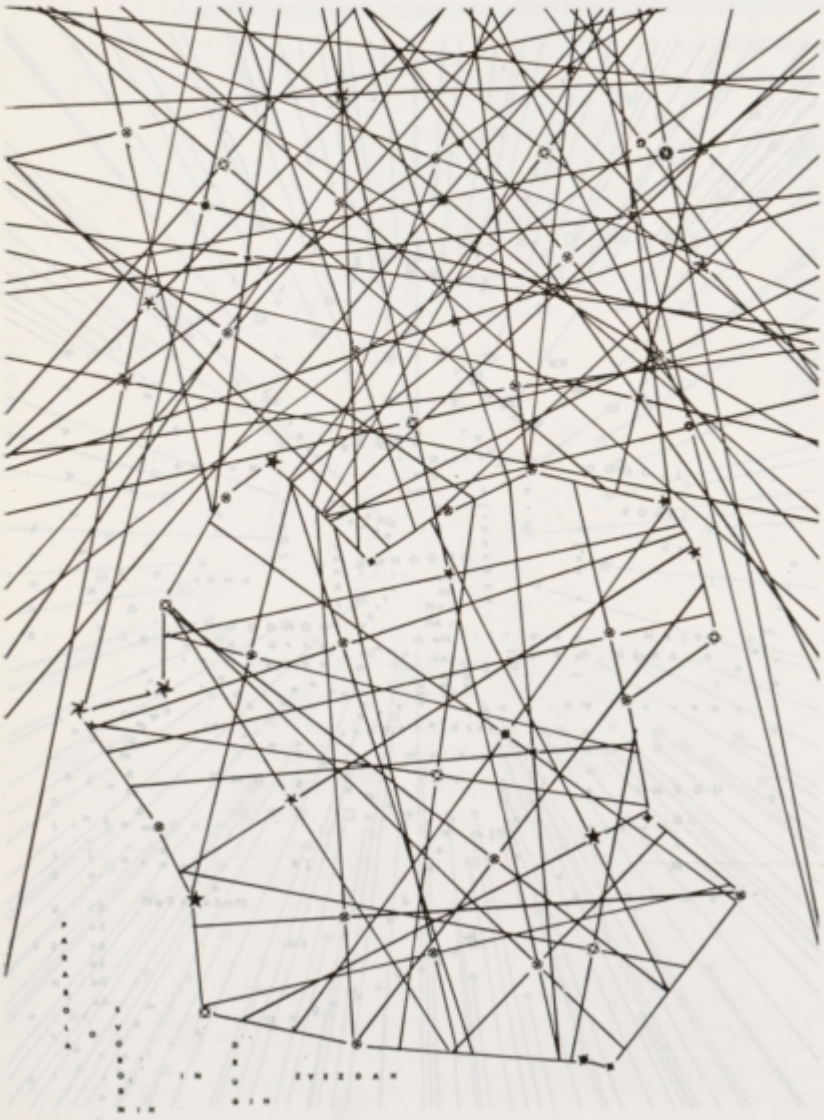



DECORATIVE BORDERS
political poem

V PRIČAKOVANJU GODOTA STVARI PRIDOBIJO SENCO




PLAN
PLAMEN
OGENJ
VAARA
SLONN
GONGGONG



Taras Kermauner

FRAGMENT O MODERNISTIČNI POEZIJI

1.

Franci Zagoričnik zapiše v pesmi **Mojstri pevci konji** (zbirka **To je stvar ki se imenuje pesem**, 1972): **samorod samorog samozveličanje / samouničenje samograja samohvala.** Besede, ki tvorijo ta dva verza, niso samo besedna igra, niti samo analiza besednega gradiva, ampak je v njih na zelo jasen — zakonit — način s kvalitativno dialektiko (dialektiko brez sinteze) zoperstavljeno dvoje nasprotij: zveličanje in uničenje, graja in hvala; isto nasprotje je v dvojčku samorod samorog. Verza sta očitno pomenska, kažeta Zagoričnikovo — heraklitsko — vizijo sveta kot spora med nasprotji, ki se v pesmi povezujejo v dialektično enoto. Sinteza je torej samo pesniško estetska, formalno besedna: zmerom sta po dva nasprotna pojma (kajti za pojme gre, ne za podobe) zapisana skupaj, drug za drugim; čeprav se vsebinsko — semantično — povsem izključujeta, tvorita grafično — v pesmi — enoto dveh besed, ki sta obe besedi (besedi-pojma) in kot taki isto: besednost (besednost-pojmovnost) sveta. Svet — pesniški svet — so besede.

Dialektika Zagoričnikove poezije je torej dvakratna: prvikrat med pomensko nasprotujočimi se besedami, drugikrat med besedami, ki so kot take zunaj pomena (so samo jezikovna igra, določena sintaksa), in pomeni besed. Tako so pomeni ohranjeni in ukinjani: ohranjani v tradicionalnem branju pomenskosti pesmi, ukinjani v likovno-formalnem branju besed kot materialnih znakov (torej ne simbolov in prispodob). V pomenskem branju — in v pomenskem polju — Zagoričnikove poezije torej vse besede-pojmi, ki sem jih navedel in ki sestavljajo oba verza, vendarle pomenijo tudi določeno metaforo: metaforo za celotni — temeljni — svet Zagoričnikove poezije, za tisto pomensko zagoričnikovsko strukturo, ki jo je mogoče označiti kot nasprotje med bitjo in ničem (v katerega se je radikaliziralo in reduciralo prejšnje — tradicionalno slovensko — nasprotje med Pravim in nepravim, Dobrim in zlom in ki je ravno — filozofska — resnica tega tradicionalnega moralnega in ideološkega — nasprotja), kot nenehno nihanje med dvema izključujočima se predznakoma, kot poezija spora, kot sprti svet. Forma — besede — torej v tem pogledu prevaja vsebino, pomen, idejno ali ideološko vizijo sveta.

Prišli bi do enakega zaključka, če bi analizirali tudi naravo drugih Zagoričnikovih pesniških figur, takšnih, ki so manj radikalne, bolj oddaljene od prej omenjenega skrajnega dometa, bolj tradicionalne. Recimo verz: **smrt poljublja čelo preklete rešitve.** Semantika je jasna. Besedi **smrt** in **poljublja** se izključujeta, prva pomeni uničenje, druga ljubezen in s tem ohranitev; enako besedi (pojma) **preklete rešitve**, prva pomeni prekletstvo, spet uničenje, druga rešitev, nasprotje uničenja. Nasprotovanje kot notranji zakon velja torej povsod (primeri — iz iste pesmi: **vse odvečno seme vse nasade lakote**; seme ne more ali ne sme biti odvečno, nasad daje plodove, ne lakoto; ali: **dobrine cveto svet cvete v smetnjak**, smetnjak je odlagališče zgnilega, ne cvetočega — temu verzu je dodana besedna igra, ki Zagoričnikovo poezijo radikalizira in bistveno odvrača od pomenskosti, z njo je tradicija prebita: besedna igra ni samo pomenska, temveč tudi — v enaki meri — grafična, materialno črkovna, fonemska in monemska: zlogi **cve-**, **sve-**, **sme** itd.).

Nasprotovanje ima dvojno naravo: semantično ideološko in formalno sintaktično. Kot semantično ideološko gre za nasprotovanje znotraj podobe sveta, za boj med načeli (pozitivno — negativno), med vrednotami; ta segment je pri Zagoričniku povsem jasen. Recimo: **bedni dih smrti / kdo ga bo iztrebil.** Ideološka vizija je namreč obenem eksistencialna (in tvori skupno eksistencialno-ideološko pomensko strukturo pesmi); vizija sveta govori o mejnih situacijah, v katerih se je znašel človek, o smrti, obupu, ubijanju, trpljenju, upanju, o temeljih — vsebinskih — eksistencialijah življenja in — tradicionalne — poezije. V tem smislu Zagoričnikova poezija izpoveduje in izraža eksistencialno skušnjo pesnika-človeka, njegovo dušo, notranjost. Isto prevajajo verzi, v katerih najdemo formalizirano besedno igro: **kdo bo požel pokosil kazavce utripe / bibavice nadležne insekte misli / nezadovoljstva zadovoljstva nemisli.** Menjava zadovoljstva in nezadovoljstva ni samo misel, torej pojmovna, temveč tudi eksistencialna, verzi so naravnost zanosni, ko govorijo o utripanju, poplavljanju, valovanju, muki misli, misel je podana — vsebinsko — kot misel, ki muči, kot eksistencialno doživetje. Vse to povezuje Zagoričnikovo poezijo s tradicijo, neposredno z Zajcem, iz čigar poezije, natopane z eksistencialno muko, izhaja (le da je pri Zagoričniku za stopnjo intenzivneje, radikalneje formalizirana, spravljena v red dvotaktnega pulziranja; zajčevsko direktno, ranljivo, eksistencialno ekstremno odprto, do norosti vznemirjeno skušnjo) je njegov naslednik stisnil v hladnejšo, igrivo obliko, krik kanaliziral v takt, v pojmovno formulo; metafora — odprt, skrivnosten, večpomenski svet — se je, vsaj na površini zaledenila v razčlenjeno vrsto preciznih pojmov.

Nasproti tej semantično-ideološko-eksistencialni poluti poznajo Zagoričnikove pesmi tudi formalno sintaktično. Besede **nezadovoljstva zadovoljstva** ali **samograja samohvala** niso le izrazi-izpovedi eksistencialne skušnje in pesnikove — človekove — notranjosti, temveč so hkrati tudi povsem formal(izira)no nasprotovanje, načelo igre, katere zakon je nasprotje, formalni svet, v katerem predznaka pozitivno in negativno sploh nista vrednostna, temveč funkcionalna, dogovorjena znaka za različno-nasprotje, za nekaj, kar je različno le po trenutni funkciji, ne pa po naravi (kot je trpljenje od veselja).

Obe poluti se v Zagoričnikovi poeziji nenehoma nadgrajujeta in koeksistirata, zato ju ne moremo vzeti — brati — ločeno (medtem ko ju recimo v Zajčevi poeziji sploh še ni, tam se eksistenca še ni formalizirala v igro). Lahko sklepamo, da je ravno redukcija metafore na pojem povezana s spremembo »vsebinskega« sveta v formalnega, da je pojem neogibna vmesna postaja med prehodom podobe v besedo, simbola (duha) v materijo, semantike v sintakso oziroma semiotiko; pojem sam na sebi namreč ni več podoba, v podobo je lahko le vključen (kar dela ravno Zagoričnik), a bo nenehoma iz nje štrlel, zahteval avtonomijo in celoto — svet podob, poezijo (pesem kot podobo) — razbijal na različne sestavine: na pojme, na podobe in tudi že na besede. Ravno to se v Zagoričnikovi poeziji nenehoma dogaja, medtem ko je recimo Strniševa zmerom celota: vsak verz je podoba, več podob skupaj daje večjo, bolj popolno in celovitejšo podobo. Nasprotno je Zagoričnikova pesem zmerom »vse« in nikoli »celo«, zmerom skladišče ali »smetnjak«, brezkončna vrsta ali »sračje gnezdo« (za tradicionalne kritike). Podobe so delne, načete, fragmentarne, raztrgane, nagnetene druga na drugo, ne da bi ena drugo — hierarhično, kot pri Strniši — povzemale, dvigovale, poglabljale, totalizirale. Zagoričnikov pesniški svet je v kosih, nikoli ne more doseči Harmonije (kot najvišjega estetskega in filozofskega vrednostnega načela tradicionalne poezije). Je pa zato zelo blizu modernemu svetu, ki je — po Derridaju — že, vsaj začenjajoče se, zunajlogocentričen, torej zunajpomenski, zunajcelovit, ali — po Axelosu — direktno fragmentaren (zanimivo je, da je Axelosu najbližji Heraklit — kot Zagoričniku). Zagoričnikova pesem je neskončna variacija, horizontalen aleatoričen niz (ne Celota, ki je središče in je semantična materija nanizana okrog nje kot biseri ogrlice, kot hierarhične sfere romanskega portala), ki ne nosi v sebi nobenega predvidenega konca, nobene teleologije, ta pa naj bi prostor konca zakrivila in zaključila, nobenega organskega zakona, ki dopušča rast le do določene višine, ta pa je zmerom meja, vsebovana že v zarodku, v njegovih genih; rast, obseg, lik Zagoričnikove pesmi, vse to je zmerom nujno nezaključeno. Zato vsiljuje — tradicionalnemu bravcu — vtis nedokončanosti in odsotnosti pravega plana, neobvladanosti materije, »nemoči« pesnika-Tvorca-Zakonoda-

javca sveta; konec je zmerom samovoljen, naključen — kot je »naključno« tudi nizanje metafor-pojmov-besed. Zakon tega niza je horizontalno drsenje po premici, drsenje metafor-pojmov-besed, ki imajo seveda obenem že tudi svoj drugi — notranje strukturalni — zakon: že omenjeno nihanje med nasprotnima krajema. Odprtost, nezaključenost, naključnost, razpadanje, fragmentarnost, nakopičenost so v tesni zvezi z umikom — destrukcijo metafore (te temeljne koncentracije) in razpomenjanjem pojma v golo materialno, tragično oblikovano in zunajpomensko vizualno-slušno besedo. Ta beseda pa uvaja povsem nove zakonitosti, nič manj stroge kot prejšnje, le da čisto drugačne: takšne, ki jih tradicionalno branje ne ujame v svoje vidno in slušno polje) in se mu zato zdi poezija, uravnavana po teh — zanj nevidnih — zakonitostih, poezija brez zakona, anomična, neestetska.

Vendar sodobna slovenska poezija ne pozna samo poti, ki jo je ubral Zagoričnik, in ki se radikalizira v konkretni — ali vizualni poeziji, v lastni Zagoričnikovi in še posebej pri Matjažu Hanžku (zbirke: **Iščemo pesmi, kje so,** 1970, **Osnutek,** 1972, **Zamorc,** 1972). Smer, ki sem jo že pred časom imenoval neohumanizem, skuša doseči dvoje: rehabilitirati tradicionalni vrednostni (metafizični) svet in ohraniti metaforo, vendar jo le ponavlja, propagira staro in ne išče nove. Do povsem nove metaforike prihaja v eni od — najbolj bleščečih, najuspešnejših — variant reizma in ludizma, v »nadrealističnem impresionizmu« Iva Svetine (zbirka **Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač,** 1972). Preden pa se posvetimo Svetini, naj se dotaknemo poskusa obnovitve metaforike v poeziji Cveta Prežlja (zbirka **Oči,** 1969), ki je bila dozdaj po krivici neopažena; kritični bravec čuti v nji najbrž določeno negotovost, ki je posledica tega, da Preželj povezuje obnovljeno metaforo z nekoliko mladostnim romanticizmom, s podajanjem rosne, nežne, komaj dahnjene personalne eksistencialne stiske; ta se da namreč razlagati tudi v smislu neohumanizma (tako jo razlagajo tisti, ki bi radi, da bi jim Preželj potrjeval njihovo estetsko — in zgodovinsko — konservativnosti), ni pa niti nujno potrebno. Sicer pa bo treba počakati in videti, kam se bo ta poezija obrnila v svojem nadaljnem razvoju; vsekakor je treba reči, da je že v zbirki **Oči** precej ugodnih, inovativnih možnosti.

Največ teh možnosti je v območju metaforike (tu deloma napoveduje svetinovski ludizem). V pesmi **Iskanje** beremo: **Tihe melodije porajajo obale v enakomernem času. / In samostanski zid cinglja v njihovo govorico.** Semantična analiza da zanimiv rezultat. Besede niso — zdaj govorimo o eni plati Prežljevega pesniškega sveta — samo obleka eksistencialne skušnje, ideološke vsebine (kot v realistično humanistični tradiciji); niso le materializacija personalne izpovedi. Reči sveta (obale, samostanski zid) niso le besede-simboli, ki razkrivajo stanje pesnikove duše. Res je tudi narobe. Melodije so tiste, ki porajajo obale. Melodije — zvoki, pesem, kvazirealno, formalno, glasbeno, brezvsebinsko, zunajideološko — porajajo reči. Melodije niso samo materialno, rečno (čeprav so tudi), temveč so sinteza snovi (glasu in zlogov) z lepoto, so estetske reči (svet), ki izhajajo iz pesnika, preden skušajo opisati — izpovedati, izraziti — neko konkretno (humano) vsebino. Melodije so materializirana forma, že preden postanejo posoda Duha. In te melodije same, preden so se spremenile v izraz, preden so se dopolnile in »poglobile« — humanizirale — v izpoved, porajajo obale, to je reči, ki seveda spet niso gole materialne reči, temveč besede, ki označujejo materialne reči (a v njih manjka izpoved, humana vsebina). Med besedami in rečmi je neposreden spoj, oboje pa so poetske: izrekanje poezije, izrečenost sveta po poeziji, ki je nežna, lepa, mila, skoraj tradicionalna po barvi, a prav nič tradicionalna po (ne)vsebini in naravi. Samostanski zid, ki je reč, je prav za prav beseda, a estetska — zvočna, lepa, melodična —, ki cinglja v govorico melodij. Samostanski zid je torej tudi — in predvsem — melodija; vse je melodija, vse je pesem, svet ni onkraj pesmi, pesem ne izraža sveta, ki je onkraj pesmi, temveč »izraža« le svet pesmi, svet je pesem sama: le melodična kombinacija melodičnih besed, to je (navsezadnje) le besed. Pesmi — besede — niso predvsem govorica človekove duše, znaki za njegovo eksistencialno skušnjo, prispodobe eksistencialno-ideološkega sveta, temveč govorica melodij, ki so melodične — lepe — reči oziroma lepe materializirane besede. Smo v svetu besed, vse je govorica besed (in ne ljudi), besede pa so avtonomne, samobitne, so materija, iz katere se poraja — in ki je — ves svet, ki je seveda svet poezije (besed). Ni transcendence, zveze med socialno ali personalno

pesnikovo dejanskostjo in dejanskostjo pesmi (kvazirealnostjo), vse ostaja znotraj kvazirealnosti, ki je glede na personalni pesnikov svet, ta pa je svet Duha, materialnost: je prisotnost zvoka. Vse besede se **z d i j o k o t** metafore, pa v resnici niso, saj so le podobe, ki nič ne prispodabljajo, avtonomne, odvisne le od sebe, govorijo samo s svojo imanentno — formalno, strogo zoper-vsebinsko — kvaliteto: z lepoto (z melodičnostjo, barvo).

Rezultat strukturalne analize obravnavanih verzov pa je v nasprotju z rezultatom strukturalne analize naslednjih (ravno to nasprotje kaže na Prežljevo neradikalnost, »nečistost« njegove poezije, ga povezuje s tradicijo). Tretji verz namreč pravi: **Zakaj bi nosil s sabo svoja spoznanja?** V pesem, ki je bila dozdaj avtonomna govorica lepih besed, vstopi avtor, človek, tisto, kar je avtonomni pesmi transcendentno; ta človek začenja govoriti o svojih mukah, problemih, spoznanjih, o vsebini svoje duše, pesem postaja izraz človekove duše, prispodoba za človeka, zgubi avtonomijo, spremeni se v sredstvo humanizacije sveta. Naenkrat se znajdemo sredi tradicije.

Vendar narava Prežljeve poezije s tem ni dokončno razkrita. Oba elementa se soočita in spojita v novo kvaliteto, v nov odnos (posamezne, pesmi seveda odstopajo od te — vrhunske — norme, v nekaterih sta si oba analizirana elementa samo nasprotna in zato prevaga tradicija, v drugih pride do nove strukture). Naslednji verzi namreč govore: **Zakaj ne bi z jutrom odkrival vreščanja skal, / se zaganjal v mrežasto lino, ki jo izseka sonce / skozi oblake? / Zakaj ne bi razdelil svojih rok / na vse strani?** Verzi se začenjajo z izpovedjo pesnika-subjekta, vendar se izpoved brž sama v sebi nalomi, zapre, preneha. Pesnik bi rad, da bi bile skale z njihovim vreščanjem metafora za stanje njegove notranjosti, to stanje pa se nekako razdrobi ob lepih avtonomnih besedah, ki zavladajo, notranjost razkrijejo in odrinejo. Zaganjanje v mrežasto lino se da brati kot prispodoba za željo po reševanju, za samo reševanje, se pravi za izpoved avtorjeve stiske, tudi razdeljevanje rok bi se morebiti še dalo tako razlagati, a že mnogo teže; ne gre za stegovanje rok, ki bi bilo — tradicionalni — simbol prošnje, temveč za razdeljevanje. Ali ni te čudne besede potrebno brati ravno kot zamenjavo za običajno metaforo, ki bi govorila o človekovi muki, o njegovi težavni situaciji? Ali se ni neka beseda naenkrat znašla na »drugem« ne več na izpovednem, temveč na artističnem planu? Razdeljevanje rok na vse strani je lepa podoba, ki ji je smisel (prevajanje transcendence: pesnikove notranjosti) že skoraj odtekel. Besede v zadnjem verzu povzročajo razosebljenje človeka kot smiselno smotrnega celovitega bitja, ki totalizira. Človek se razkroji. Roke se pomnože, saj morajo biti razdeljene na vse strani. Človek dobi več rok. To je že »drugačni« - transhumanistični - človek. Zato ni čudno, da se nahaja ta Prežljeva poezija čisto v bližini surrealizma. Z realizmom kot tradicionalnim humanizmom je konec. Človek se spreminja v »pošast«, v čudovito fantazijsko telo, v drugost, ta drugost pa je seveda besedno podobarskega, poetičnega značaja. Besede so človeka-osebo depersonalizirale in deavtonomizirale, potegnile vase, mu vzele dejanskost civilnega bitja, človek postaja beseda med besedami pesmi: rezultat je raztrganost človeka in besed, izpovedi in stavkov — pesem se spremeni v fragment.

Opisana struktura je skrajni domet Prežljeve zbirke **Oči**; marsikateri verz v nji je popolnoma tradicionalen in daleč izpod obravnavane — zničene — metafore. Na koncu pesmi **Iskanje** naletimo celo na takšne verze: **Ne smeš biti človek, / ne smeš imeti sonca nad sabo**; ti verzi se vračajo k Zajčevi poeziji, vendar k njenemu najbolj tradicionalnemu, samoobjokujočemu, moralno protestirajočemu, ultrahumanističnemu elementu (pesem **Beži človek** v zbirki **Požgana trava: Beži, ubogi, / preganjani človek** ... in: **psi imajo pravico / umreti od starosti. / Toda ti nisi pes** itn.). V takšnih verzih ni niti metafor(ike). To so spoznanja, direkten prenos moralne (celo moralno politične) ideje v poezijo / Tu služi poezija sama na sebi zgolj kot »metafora« za moralno politično ideološko kritiko; vendar to ni pesniška, temveč povsem zunajpesniška metafora. Poezija je nadomestek, zamenjava za nekaj drugega; in znotraj te zamenjave — te kvazipoezije, te humanistično kritične, ideološko bojne poezije — prebiramo gesla, trditve, misli (ki niso niti misli, temveč parole). Značilno je, da je imela Zajčeva poezija sicer največ neposrednega učinka — znotraj neke socialno politično moralne situacije, recimo med leti 1958 in 1964 —, vendar se je kot poezija v primeri s Strniševo in Tauferjevo najprej izvotlila. Marsikatera Zajčeva pesem, ki je bila najbolj cenjena, je bila

predvsem preoblečena politična pesem; na primer prenekateri verzi v **Jalovi setvi**: verzi kot **nesmiselno je zasejati / svoje lepe rjave oči / za jalovo setev / v brezčutno zemljo.** Namen teh verzov se da direktno politično dešifrirati, res pa je že spet, da se ne da enako brez ostanka dešifrirati tudi njenega pomena: poleg politicuma je namreč navzoč močan avtoerotizem, poudarek na telesnosti, na lepih rjavih očeh, na nečem narcisoidno čutnem, kar je mnogo globlje — in različno — od političnega nivoja, in hkrati tudi moderno, saj napoveduje današnji karnizem (nagib k mesu).

Zelo drugačna pa je Zajčeva metonimika v zbirki **Ubijavci kač**, 1968. V pesmi **Ajd** beremo: **Ajd spi v makovih ropotuljicah / in v rdečici češmina / in v bistroumnosti pasjega zoba, / nam je odgovorilo.** Ajd nikakor ni več preprost simbol za nekaj socialno politično konkretnega. Konkretnost (ki se je razcvetela že pri »štirih« pesnikih in še prej v enobejevski poeziji, torej v socialnem in intimističnem humanizmu) se umika v tisto, čemur bi lahko s prispodobo rekli »ontološka fantastika«, razkrivanje imaginarnega, in kar je zelo blizu Strniši. Ajd je ime za Zlo (o značaju Zla v Zajčevi poeziji sem že obširno pisal, posebej v tekstu **Svet žive smrti, Problemi**, 1966 pa v knjigi **Ples trojne smrti**, 1968), vendar ni direktna niti po nastanku, niti se ne da direktno dešifrirati. Pesem sicer poje o ajdu, a ne le o njegovih zlih dejanjih, temveč tudi o njegovi eksistenci, ki je relativno avtonomna. Dešifriranje seveda ni pretirano težavno: ajd — zlo — je skrito povsod, v vsej naturi, v nas samih, v ljudeh in svetu: **Ker: ajd se je zakrknil v vaših členkih. / Ker: ajd se je zabramoril v makovi glavi... / Ker: ajd bo skregal kost s kostjo.** To je stara Zajčeva trditev, znana že iz **Gotskih oken (Jezik iz zemlje**, 1961: **Roka bo iztrgala roko... / Nismo premagani, bojo vpili prsti. / Hočemo boja...** — ta boj pa je posledica volje zlega boga: **Velik bog te bo gledal. / Velik in zloben.**) Zli Bog — personificirano zlo — povzroča, da se bori svet sam s sabo in pri tem (samo)uničuje. To je Zajčeva »filozofija«: vizija sveta, ki pa je metafizično-moralne narave. Poezija to vizijo izraža. Poezija je izražanje globokih spoznanj (o avtodestruktivistični naravi sveta in človeka). Poezija je velik mit (ne mitologija v Barthesovem pomenu): svetovna zgodba, temelj (nihilistične) religije. Je zamenjava za to religijo. Celo nekakšna metonimija, vendar ne prava, poetična (neodvisna); tu poetična zamenjuje svetovno nazorsko. Poetična metonimija je od svetovno nazorske odvisna in po nji hudo determinirana.

Zajc naravo svoje poezije prav dobro reflektira (in opiše) — v **Ajdu** pravi: **In kadar spregovorimo, se besede razsujejo v zvoke / odpisanih reči.** Prvič, besede v tej pesmi — in poeziji — niso avtonomne, sebi in svoji barvi, svoji kvaliteti in materialnosti, lastnemu središču odgovorne, temveč so izvedene, so sredstva. Kadar spregovorimo, se besede izostrijo, spregovorimo pa takrat, ko Ajda — zlo — odkrijemo; poezija je govor — in dejansko je Zajčeva poezija predvsem govorna, retorična, ne pa slikovno grafično vizualna. Je miting kot antimiting. Govor je sredstvo govorca, da z njim nekaj doseže: da razkrinka Zlo. Poezija je sredstvo v samorazkrinkavanju Zla, je torej del moralne religije, je moralno religiozni mit (a tu se zastavlja vprašanje o naravi tega mita: v čem se loči od ideologije, kaj ostane v tej poeziji mitskega, ko abstrahiramo od nje ideologijo). Besede se izostrijo, postanejo za hip udarne, razkrijejo svet, nato pa se razsujejo, onemijo, razvsebinijo, postanejo zvoki — vendar ne zvoki samih sebe, redukcija vsebinskih besed v zgolj zvočne (materialne in slovnične besede-reči), kar je storil šele Zagoričnik, temveč so ti razsuti zvoki govor — glas — odpisanih (desakraliziranih, »mrtvih«, pozabljenih, strtih, ničnih) reči. Vse, kar je danes na svetu, je odpisana reč: je reč, ki je prešla iz prejšnjega stanja (ko je bila pri sebi, pri Bogu: v Smislu: v idealnem, a zdaj izgubljenem paradižu) v zdajšnje. Odpisane reči so reči brez pomena, prazne.

Reizem, ki se mu je Zajc deloma približal, mu pomeni v bistvu nekaj negativnega: svet **mrtvih stvari**; glej že pesem **Mrtve stvari** iz **Požgane trave**, 1958 — je svet reči, ki so bile ubite, ki jim je bilo vzeto življenje, smisel, toplota, človečnost; mrtve reči so tiste, ki niso več reči Doma, obljudene, napolnjene z dušami prebivavcev, človeške, humanistične, poosebljene, temveč razpadajoče: **Dež podira peč. Pesek zasipa klet. Trta je podivjala. / Vodnjak se seseda. / ... / Očetov komolec na mizi /... O mrtvi oče. / Tvoj komolec je razpadel. / Tvoja roka je Zemlja... / Kdo bo zakuril na ognjišču. / Kdo bo izkopal spod njega / razpadajoče obraze mrtvih let.** Mrtve reči (vodnjak, klet, miza) so odsotne reči: so metonimija za mrtve — odsotne — ljudi (očeta).

To je pozicija Zajčevega pesniškega začetka izpred petnajstih let. Pesem je metonimija za tragedijo, ki se je dogodila z ljudmi (v socialnem življenju in s personalnimi eksistencami). Vendar — in tu je Zajčeva inovacija glede na Menarta ipd. — smrt ni gola odsotnost, konec sveta, meja, čista negacija, temveč pomaga, da reči dobijo drugo — novo — obliko; da postanejo zemlja. Zemlja (snov) je ime za bit, ki je ostala kot zadnji ostanek sveta: personalni svet je razpadel (obrazi so razpadali) v zemljo, pesnik pa si je iz te zemlje napravil jezik (zbirka in pesem **Jezik iz zemlje,** 1961) in z njim spregovoril. Jezik iz zemlje je jezik — Zajčeve — poezije. Poezija ima dvojno naravo in funkcijo: na eni strani je razkrinkavanje (nezadovoljna, a nepristranska ugotovitev, kritika) smrti (in prek nje ubijavcev), je torej radikalno humanistična (kot radikalna kritičnost — Zajc je bil véliki pesniški glasnik kritične generacije v **Reviji 57** in **Perspektivah**), na drugi — ravno narobni, ta je že opozicija kritičnemu humanizmu — odkriva nov pozitivum: zemljo in njen glas. Glas zemlje mu je glas reči, ki so bile najprej žive (v socialnem humanizmu; žive kot personifikacija ljudi), nato »mrtve« v »kriticistični« fazi, to je prvi fazi avtodestruktivizma), nazadnje pa so postale spet, a čisto drugače žive: kot edino mogoča živost tega sveta — zemlja kot svet po smrti (glej pesem **Utopljenka,** 1961). To je uvod v reizem: prva pojavna oblika reizma, ki je vsebinsko še zelo negativ(istič)na. Pesnik izkopuje spod mrtvih reči obraze — osebe —, a ko jih izkoplje, ugotovi, da ne morejo živeti, da so vsi mrtvi ali smrti zapisani: da je smrt edina vladarica in zakon sveta. (To je mortualizem ali nihilizem avtodestruktivizma.) Govor — govor poezije: pesem — je razkrivanje te situacije, a je obenem tudi govor reči. Kot razkrivanje situacije je tradicionalni — humanistično kritični — govor, kot govor reči izjemna inovacija.

Pesnik ugotovi, da ni več zmožen za enotni, polni, komunikativni tradicionalni — normalni — govor. V **Kepi pepela (Jezik iz zemlje)** to stanje lucidno reflektira. Pesnik — človek — nosi v sebi muko, stisko, eksistencialno ogroženost, sovraštvo; izhodišče je torej kritično humanistično in eksistencialistično. **Dolgo nosiš ogenj v svojih ustih. / Dolgo ga skrivaš.** Zaradi velike ogroženosti stisko taji, ali pa, kar je še bolj verjetno, s tem da stisko izrazi, ne doseže primerne rešitve. **Zato zakleneš usta. / In skriješ ključ.** Pesnik postane nemi pesnik (družbena kritičnost postane — in to je Zajčevo epohalno odkritje — v bistvu nemost, čeprav si Zajc tega nesposredno zavestno ne prizna, in razloži nemost okrog ovinka). A to ne sme biti mogoče: pesniku ne more biti dopuščeno, da bi bil nem. Bistvo poezije je — za Zajca — govor (tirada, zaklinjanje, naricanje, protest, napad, krik, hud zvok). Pesnik nemosti (ki pa je seveda le eksistencialna, ne formalna, besedna nemost, je le smrt — nič — izpovedne duševne vsebine, ne pa oblikovane besedne materije) ne zdrži. **Ampak nekoč začutiš v ustih besedo. / Votlina glave ti odmeva od nje.** Beseda za Zajca še ni avtonomna, odvisna od jezikovnega sistema, ki je neodvisen od človeka, sestavljena iz materije in posebnega pomenskega sistema, v katerega mora človek šele vstopiti, če hoče artikulirati. Beseda mu je — v skladu s tradicijo — še izraz, sredstvo notranjosti, trpljenja, duše; z njo se mora človek lajšati, rešiti, priti v smiselno komunikacijo s transcendenco (Duhom in rečmi): besede povezujejo in enačijo tako različne stvari, kot so duhu duša in objektivne reči. Besede so podaljšani človek; ta preko njih — kot svojih glavnih orodij — doseže svet (transcendenco) in ga osvoji, si podredi, pretvori v isto, kar je on sam: v poduhovljeni, vrednostni, človeški, subjektivni svet. Besede so tisto glavno, s čimer človek izide iz svoje nemosti — se odreši —, postane komunikacija, ki ves svet — vse stvari sveta — poenoti in je kot edina prava zveza med njimi, kot njihova razumnost (smiselnost). Besede so inteligibilizacija in sakralizacija reči sveta, zato so odprava avtonomnosti sleherne reči, slehernega posebnega območja, redukcija vseh posebnosti na eno, enotno: na duha, na razum, na razumevanje: na Logos. Ker je beseda razumevanje, ne more biti nema (gola reč).

Tu se dogodi inovacija Zajčeve poezije. Zastavitev problema je tradicionalna. Pesnik bi moral najti le prave besede in zadeva bi bila urejena. A jih ne more: **Potem išče jezik. / Ampak jezika ni. / Potem hočeš izreči besedo. / Ampak usta so polna pepela.** To je točka odločilnega preobrata v povojni slovenski poeziji. Jezik in beseda živega pesnika, ustvarjavca — človeka — sta izginila, spremenila sta se v pepel (v zemljo: v tisto, kar je ostalo od pogorišča, od ubitih ljudi). Tradicionalni človek je onemel: razpadel (v

prah — glej Grafenauerjeve pesmi, nastale kmalu za tem). Poezija ne more biti več izpoved živega človeka in njegovih eksistencialnih stisk, temveč nekaj drugega: estetski zapis materialnega, avtonomnega, besednorečnega sveta. **In namesto besede se skotali / kepa pepela med saje / v tvoje grlo. / Zato odvržeš zarjaveli ključ. / Potem si napraviš nov jezik iz zemlje. / Jezik, ki govori besede iz prsti.** Seveda sam Zajc ni mogel ostati na ravni tega svojega spoznanja (Zajčeve pesmi so v veliki meri eksplicitna refleksija; zato bo iz njih izhajal in jih nadaljeval ravno Zagoričnik, refleksivni pesnik kot tak; pri Zajcu refleksija dostikrat zatemni izvirno neposredno strast). Program, ki ga je v navedenih verzih razložil, je preobsežen in preradikalen (realizirali ga bojo šele Grafenauner, Šalamun, Zagoričnik, Hanžek, Medved . . .). Zajcu se nenehoma vrača varianta, ki jo je tu dobesedno in ostroumno zavrgel: besede — pesmi — ostajajo v veliki meri prevajavke človekovih muk, torej ne **besede iz prsti,** ne besede kot zvoki, brezpomenske besede. Prst — zemlja — še naprej ohranja svoj avtodestruktivistično humanistični pomen: pomen požgane zemlje, razpadlega doma, negacije Človeškega, ne pa avtonomno jezikovnega (»transhumanističnega«).

2.

Na primeru odnosa med Zajčevo poezijo in poezijo njegovih naslednikov lahko zelo jasno preučujemo naravo književne diahronije, zakonitost, ki je splošno veljavna: Zajc se je nadarjeno posvečal refleksiji poezije, iskal vire pesništva in prebivanja pesnikov, pogled, ki je bil prej naravnan navzven, v svet, v okolje, se je obrnil navznoter, k poeziji, s tem svojo osnovno neposrednost otopil in natopil s posrednostjo. Zajc je zares v veliki meri avtorefleksivni (in filozofski) pesnik. Bil je negacija neposrednega Minattija, pesnika trav, bega v naravo upodabljevavca človeške — lastne — žalosti, ki pa jo je prav tako gledal kot naravo, kot nekaj objektivnega. Intima je za Minattija natura: tista natura, ki se nahaja v meni; šele s tem, da je intima natura, sem odtešen in utemeljen, saj sem »objektiven«, dejanski, ne pa le individualistično subjektiven, nakljućen. Intimizem sicer že proizvaja osamljenega posameznika, gleda — vrednoti — pa se (ga) še skoz tradicionalne oči in osamljenemu posamezniku — pesniku — pripiše naturo, to je bitno veljavo in eksistenco. Šele Zajc, Strniša in Taufer so to tančico, ta ideološki dodatek raztrgali in fiksirali dejansko stanje. Ker pa je pri osamljenemu — in nememu — posamezniku težko obstati, saj je le prehodna figura, jim je analitični pogled zavrtal radikalneje in dlje v preučevanje predpostavk — temeljev — tega posameznika in njegove zgodovine. Tu seveda niso odkrili dobre narave ampak grozo zla, pobesnelo zgodovino, človeško avtodestrukcijo. Zato je postala Zajčeva poezija avtorefleksija, Minattijeva pa je ostala le beg stran od sebe, v konstitucijo drugega kot pravega, v iskanje nadomestka za izgubljeno sakralno občestvo in verski svet absolutnih vrednot. Seveda je bil — je moral biti — ta beg, to je treba ponoviti in podčrtati, neuspešen, saj je begunca zmerom znova vračalo k sebi, k lastni neuspešnosti, obupu, samoti, nesrečnosti. A Minattijeva poezija je hotela ideološko odrešenjsko konstruirati pobeg in s tem je nehote kazala njegov rezultat, slikala dogajanje med željo in realiteto. Zajčeva poezija pa si je vzela ta rezultat za izhodišče in hote opisovala ravno nemožnost pobega, neogibno avtodestruktivnost sleherne človeške akcije, želje, dejanja in misli.

Kot je bila Zajčeva poezija negacija Minattijeve, je Svetinova negacija Zajčeve. Svetina — še mnogo bolj radikalno kot Šalamun — zavrne vsako refleksijo, obračanje k sebi, simpatijo za misel ali analitično konstrukcijo, ves se spet »povnanji«, drugo je zanj vse in pravo, edino vrednost vidi v pretopitvi sebe v »objektiviteto«. V njegovi že omenjeni zbirki skoraj ne najdemo besed, kot so misel, beseda, jezik, njihova pomenska struktura je takšna, da jih naravnost podi od teh besed, od vsakršnega obravnavanja pesniškega procesa in svetovnega smisla (ali nesmisla). Sicer pa si jo poglejmo podrobneje in skušajmo določiti naravo metafore (ali metonimije), ki ji je lastna.

Soočeni smo z izbruhom metaforike. Zagoričnik je metaforo skoraj že uničil, poezijo pripeljal do imenovanja biti, do problema(tizacije) imenovanja, do zadnje refleksije (v tem je bil še mnogo radikalnejši od Zajca), v hipu svoje smrti pa se metafora oglasi znova, vsa prerojena, izčiščena in neprimerno bogatejša, kot je bila kdaj prej.

(»Infantilizem« reistično ludistične poezije — recimo Svetinove — pomeni zapustitev jezika, nazorov, sku-

šenj — sveta — odraslih, ki je konvencionalen, zaprt v že znane pomene, v iztrošen jezik, in vračanje v nedolžno otroštvo, v neobremenjeno čistost ponovno začenjajočega se formuliranja reči sveta, iznajdevanje novih imen, nove sintakse, novih kombinacij, ki morajo biti, ker so nove — sveže, začetne —, »infantilne«. Prenovljena in izvirna fantastika, ki je osrednja značilnost tako Šalamunove kot Svetinove poezije, je mogoča le kot posledica »infantilizma«. — Moderna slovenska poezija je torej psihoanalitično modra: nevrotične travme, nerazrešljivi položaj preveč »odrasle«, zastarele, tradicionalne poezije rešuje z — metodično psihoanalitično — vrnitvijo v otroška leta, v iskanje začetka sveta, jezika in travme, s poskusom, da bi se tej travmi — že v začetku postuliranim postavkam o transcendentni naravi sveta, o ločitvi med dobrim in zlim, o primarni eksistenci idealov, o ideološkoeshatološki strukturi človeka in zgodovine, o podrejenosti telesa itn. — izognila in zaživela svobodno, s sabo in svetom skladno, otroško, srečno, neposredno, čisto, z izvirnim grehom — dualizacijo sveta — neoteženo življenje; to velja tudi za Hanžka, Matjaža Kocbeka, Tomaža Kralja, Jesiha, Medveda ipd.).

Dogajanje avtodestrukcije (zato avtodestrukcije in ne destrukcije, ker je poezija od Zajca do Zagoričnika hote, vedé — to je bila celo njena téma — destruirala lastno metaforo, ta proces ni tekel nezavedno, po sebi), lomljenje tradicionalne metafore — in z njim seveda zlom celotnega tradicionalnega pesniškega sveta —, je bilo nujno potrebno, da se je lahko rodila nova, drugačna metafora (metonomija — in poezija). Zajc pravi v pesmi **Gledal sem kamnito knjigo sledov** (zbirka **Glava sejavka**, cikel **Zbori**, pesem je vzeta iz drame **Otroka reke**, 1961): **Gledal sem kamnito knjigo sledov. / Na sivih razpokanih straneh ni bilo tvoje pisave, človek. / Bila je samo tenka pisava ptičjih nog... / Kot da te nikoli ni bilo. / O dolga pot iz teme k luči. / Kje si zapisana...** Vse, kar človek stori, izsanja, pretrpi, vse je pisava v vetru, nična (avtodestruktivna), obstaja le svet, le zunajčloveško je zapisano vanj. Pesnik prebira pisavo sveta **(sledove)**, ki je govor sveta in odkrije le naravo. (Tu je lepo vidno, kako globoko je Zajc zvezan z naturizmom, čeprav ga ne razume intimistično: narava je v njegovi poeziji za človeka prazen svet, svet brez človeka, ki človeku — saj tega takorekoč skoraj ni— ne more dati nobene opore). Za pesnika je pesem dešifriranje pisave — govora — sveta, ne pa produciranje — ustvarjanje, imaginiranje — sveta, kar je za Svetino. Zajc imaginacijo hoté omejuje, v bojazni, da ga ne bi odpeljala stran od resnice v fikcijo; pogoj te bojazni je ločevanje resnice od fikcije. Pesnik se še zmerom gleda s stališča (seveda odsotne) Resnice, zato vidi v vsem neresnico, edina resnica je — pesnikovo in pesniško — odkrivanje, da Resnice ni, razkrinkavanje lažne, ideološke »resnice«, torej spoznanje temeljne negativitete sveta. Avtodestruktivizem je — pesniku in sam na sebi — negativen, lahko pa postane pozitiven, a to postane le tedaj, ko (če) ga pesnik najde, zapiše, definira, izoblikuje v podobo. Avtorefleksija je refleksija lastne človekove ničnosti (podoba avtodestrukcije). Za Zajca sta torej samo dve možnosti: ali odkrivati odsotnost resnice, napadati navzočnost laži-fikcije ali pa se predajati iluzijam-fikcijam o obstoju človeškega sveta, če si ni priredila za svoj edini ali vsaj hudo privilegirani predmet ravno kritičnost do sleherne fikcije.

Cilj pesmi ni spoznavanje sveta in človeka (ali pesmi), temveč produkcija avtonomnega — estetskega, umetniškega — sveta. Zato spoznavna merila, ki veljajo za analizo družbe ali psihe, v obravnavi pesmi niso ustrezna — medtem ko so pri analizi Menartove pa tudi Zajčeve poezije še bila. (V skladu s tem se je razvil — nadaljeval — tip literarne kritike, ki je bil predvsem semantična analiza, odkrivanje pomenskih struktur, kritika ideologije.) Veljala so za celotno slovensko tradicionalno megastrukturo, katere središče je bila ideološkospoznavna funkcija, literatura je bila sredstvo naroda v njegovem samoformiranju, sredstvo razredov v njihovem samopotrjevanju, sredstvo »človeka« v iskanju njegove — in svetovne — humanosti. Zato so za analizo tradicionalne slovenske poezije ideološke metode najbolj ustrezne: analiza ideoloških struktur odkrije njeno naravo, tisto, kar je — zgodovinsko — bila. Res pa je tudi, na drugi strani, da je tradicionalna poezija to svojo ideološko strukturo zmerom »presegala«, da je bila več ali nekaj drugega od nje, le da tistega drugega sama ni mogla videti, ker je bilo podrejeno ideologiji in z njo prekrito (prikrito) — pa najsi je bila ideologija afirmativna — kot pri Gregorčiču, Župančiču in Kajuhu, ali negatorska, destruktivna,

kot pri Prešernu, Kosovelu, Vodušku ali Zajcu (govorim o prevladujočih poudarkih, empirično pa se obe karakteristiki pri vsakem pesniku mešata). Tisto drugo je iztiskala iz sebe in ga pojmovala kot primerno obliko, v kateri naj se izrazi žlahtna — prava — vsebina. Umetnost da se loči, tako je menila, od drugih socialno duhovnih področij le po svoji formi, ne po vsebini; to imajo vse skupno, isto: spoznavno po metodi, eshatološko po namenskosti. Vidimo torej, da so formo sami pesniki — in njihovi bravci, kritiki in znanstveniki — brali sicer kot specifično, vendar glede na spoznavnoontološko vsebino pesmi ter človeka-sveta sekundarno. Forma je ostala prav zaradi tega ves čas neinteligibilizirana, nerazumljiva, obravnavana zgolj empirično kot slepa danost — talent, čudež —, ki je dodan razumnemu in razumljivemu jedru: spoznanju. Notranje transparentne in inteligibilne zveze med »vsebino« in formo ni bilo in se je ni dalo najti. — Naše branje gre seveda v čisto drugo smer, ta, le empiristično premoščeni dualizem ukinja — v skladu s tem, kakor se je sam ukinjal v slovenski poeziji zadnjega časa, od Šalamuna in Zagoričnika naprej; razkriva, da sta postali — recimo pri Svetini — forma in vsebina »isto«.

Tudi semantika pesmi je različna od tradicionalne. Analiza pomenske strukture ne odkriva več pretežne ideološke eksistencialne ustrojenosti, determiniranosti, ne več odvisnosti pesmi od vladajočega — slovenskega zgodovinskega in socialnega ideološkega — modela, ki se mu pesem nekoč ni mogla, ni smela izogniti, ne sledi več konstrukciji in de(kon)strukciji tega modela, posameznim fazam notranje zgodovine tega modela, ki jih utelešajo posamezne faze slovenske poezije, temveč se, po dokončani de(kon)strukciji tega zgodovinskega modela, po končani tradicionalni zgodovini, po vstopu v nov prostor, lahko sprašuje predvsem po pomenu — strukturi — poezije (in ne več predvsem ideologije v poeziji). Obenem pa začenja odkrivati pesniškost (zunajvsebinskost, zunajideološkost) tudi znotraj tradicionalne poezije, tiste, ki je bila napisana še pod vladavino tradicionalnega zgodovinskega modela; novo stališče odpira nov horizont, novi pogled vidi v prejšnji poeziji nove plasti ali strukture. Res pa je, da se semantika zmerom bolj spreminja v semiotiko, v odkrivanje znakovnih sistemov, v definiranje sintakse pesniških del; vsebinski pomen je zmerom bolj izrinjen v obrobje.

Prav tako se spreminja leksika; posebej še njena funkcija. Besede, ki jih uporablja Svetina, nimajo več svojega spoznavnega korelata (pa naj gledamo s stališča teorije odraza ali izraza). **Kubanski sladkor**, o katerem govori pesem, nima zveze s spoznavanjem otoka ali države Kube. Sladkor je beseda, za katero se pesniku zdi, da izziva ustrezne asociacije, vzbuja primerne predstave, okus, barvo, domišljijske zveze, kar vse se povezuje z barvami, okusi in asociacijskimi kompleksi drugih besed, ki jih pesem navaja: recimo **svilene vrvi, nitrata, klorofilnih kresnic, vodovodnih kontinentov** itn. Zveza **bratranci nitrata** sploh ni »smiselna«, ne prevaja nobene v transumetniški stvarnosti navzoče zveze. Pesniku se je videla prava, pa jo je zapisal. **Bratranci nitrata** tvorijo z **vrečami časa** in **raketami cimeta** in **spretnimi parketarji** in **klorofilnimi kresnicami** in vsemi drugimi besedami pesmi skupen svet, lasten svet, svet pesnikove imaginacije: svet avtonomne pesmi, ki jo je treba brati glede na te besede same, ki nimajo nobenega (socialnega, duhovnega, duševnega, psihoanalitičnega itn.) zunajpesniškega smisla (vse te smisle lahko imajo, vendar le za tistega, ki pesem bere kot sredstvo nečesa, kar je zunaj poezije, to pa je seveda zmerom mogoče, v pesem se da nazadnje zaviti tudi kos mesa, če je papir, na katerem je natisnjena, primeren). Ker pesniške besede ne ustrezajo več zunajpesniškim predmetom in niso več njihov posnetek ali sled (Zajčeva knjiga **sledov**), se lahko silovito razmnožijo, osvobodijo prejšnje sužnosti, služnosti, »ustreznosti«, odsevnosti, reprodukcijskosti; brž ko postane pesem lasten — po svoje zaprt — svet in začenjajo veljati besede za vredne glede na povsem netradicionalne, nove, strogo estetske kriterije, se beseda razcvete. Odvisna postane od domišljije, odločilne so zveze med besedami samimi, ne pa zveze s transbesedno stvarnostjo. Svetinove pesmi žarijo od fantazije, tako svežega, bohotnega, »tropskega«, nadrealistično bogatega, zapeljivega besednega sveta slovenska poezija do zdaj še ni poznala, niti tako sproščenega. Podobno kot Rupel v prozi je Svetina v poeziji odkrivavec izjemnega bogastva slovenskega jezika (podrobna analiza bi gotovo pokazala, da najbrž ni slovenskega pesnika, ki bi uporabljal več različnega besedja). Vendar njegov namen ni doseči lepoto slovenskega jezika,

bistvo slovenstva, izklesati lepe klene izraze, ta nacional(istič)na ideološka preokupacija (ki jo nacionalno razžarjeni kritiki — Rebula, Snoj — pripisujejo danes, recimo, Vipotnikovi poeziji), mu je popolnoma tuja, zanimajo ga besede kot take; ker pač piše v slovenščini, so te besede slovenske, a ne slovenske po biti pra-rodnega slovenstva, po Duhu Naroda, temveč po jezikovni opredeljenosti. Svetinova poezija je torej razkošna slovenska poezija, ne pa poezija razkošnega slovenstva.

Junij je mesec antropomorfizacije božanstev, vkuhavanje plastičnih carstev v oblakih. Trudni in obremenjeni destiliramo razglednice posmrtnega življenja. Nočne parke škropim z ruskim čajem. Valvazor pije že drugo skodelico in končuje z Orisom administrativnega socializma. Dan oblači perilo, v travah leži lepo ljudstvo. Kako beremo to Svetinovo pesem? Najprej nam da vtis impresije. Čutimo junij, poletje, parke, toploto, travo, zadovoljstvo z življenjem — ob rahli ironiji. Besede so tako povezane med sabo, da povzročajo nek konkreten občutek, podobo, predstavo, vendar se ta predstava izvija iz območja znanega, banalnega, jasnega, konvencionalnega, obvladljivega in prehaja v čudežno, novo, neznano, skrivnostno, naznačeno. Znajdemo se v svetu, ki je napol impresija napol fantazija, napol do skrajnosti precizno, napol metodično »zmedeno«. Vsega ne razumemo, a vsega tudi ni mogoče razumeti (saj ni namenjeno razumevanju); težko bi bilo vedeti in razložiti, kako se **destilirajo razglednice posmrtnega življenja.** A zveza med destiliranjem, škropljenjem, čajem, vkuhavanjem, pitjem, daje notranje, v občutku nenavadno gotovo predstavo nečesa soparnega in vodénega, osveščajočega in tekočega, povezanost in nasprotje med toplo čutno nočjo (vlažno vagino nočnega mestnega prostora, vznemirjenega potnega telesa) — in ohlajujočimi brizgi moškega organa, edine »smiselne«, realne, pranaturne, neposredne, nedolžne, »pesniške« človekove akcije (poseben problem je psihoanaliza Svetinove poezije: imela bi lepo delo in obilo uspeha; obravnavana zbirka je odločilno povezana z asociiranjem spolnosti). Vodeno-toplo se veže z besedami, kot so **junij, nočni parki, oblaki** (vodeno-nabuhli), **trave.** Podoba je čvrsta, ne leze narazen (kot Prežljeva), čeprav so vanjo skoraj brutalno vtkane tudi besede, ki povzročajo asociacijske podobe čisto drugačne vrste: **antropomorfizacija božanstev, razglednice posmrtnega življenja, Oris administrativnega socializma, (lepo) ljudstvo.** Te sodijo v svet, ki ni — in ne more biti — impresija, ni vizuelen, obremenjen je z mnogoterimi pomeni, ki obujajo — provocirajo — tradicionalno ideologijo, kriticizem (apologije gotovo ne) do družbene stvarnosti. Vendar — in to je tako za navedeno pesem kot za Svetinov pesniški postopek nasploh bistveno — vseh teh pojmovnih besed socialno političnega in religioznega izvora ne smemo brati na tradicionalen način, njihova ekstistenca v navedeni pesmi ni v nobenem smislu kriticizem, narobe, nastopajo kot notranji pesniški (formalno kompozicijski in asociacijsko jezikovni) — nasprotni element v semantiki pesniške sintakse. Pesnik je čutil potrebo, da postavi drugega ob drugega — ali celo zoper drugega — dva različna besedna svetova (impresijskega in pojmovnega), da sprožata dvoje različnih vrst predstav, da morda preveč konkretno in »naturalistično« impresijo korigira, destruira, sprosti, obogati, dinamizira, »nadrealizira« z »abstraktnimi« besednimi elementi, z besedami-pojmi in tako doseže razčlenjeno ritmično vizuelno raznolikost, pomensko-brezpomensko konotacijo, ki se mu vidi za pesem potrebna. Pesem je treba brati kot dve vrsti podob, ki interferirata, obenem pa tvorita skupno metaforo (znotraj sebe razdeljeno v dve dinamični polji).

Kaj zamenjuje ta pesem-metafora, ko ne zamenjuje socialnega-moralnega - duševnega - ideološko - eksistencialnega sveta? Odgovor je preprost: zamenjujejo se besede (psihoanaliza Svetinove poezije bo odkrila seveda tudi nekaj drugega: psihološko globinsko pravilo, po katerem se te besede zamenjujejo in ki je odvisno od strukture pesnikove podzavesti). Če je pesem po določenih — jezikovnih in avtonomno pesniških — pravilih napisana kombinacija besed (med katerimi ima vsaka svojo barvo, zvočnost, obliko in pomen: njen pomen — semantična vrednost — je njena asociativna zmožnost, odvisna od mesta, ki ga zavzema med drugimi besedami, torej od zveze, od strukture celotne metafore-pesmi), je vse odvisno od mest, ki jih posamezne besede zasedajo, od pomena in teže teh mest, od njihove hierarhične in kompozicijske distribuiranosti v odnosu do celote, do celotne pesmi. Običajna — tradicionalna — povedna pesem, ki prenaša sporočilo in ki ji je glavno, da nekaj razloži, da posreduje neko spoznanje (glej recimo Aškerčevo poezijo, Grudnove izpove-

di, Voduškov neoklasicizem, Klopčičevo obtožbo ali Borov akademizem), ima svoj ideal pravzaprav v znanstvenem, v »realističnem« jeziku, ki mora biti čim manj mnogopomenski, čim bolj linearen in »stvaren«, čim bolj tak, da bi bil kakršen koli nesporazum nemogoč, dvoumnost onemogočena že vnaprej, torej čim manj — ali vsaj čim manj svobodno — metaforičen (ravno metafora je, ki povzroča večpomenskost, »vsebino« pesmi premakne, zasenči, destruira in odpre neko njeno drugo — zunajvsebinsko — dimenzijo, naredi iz pesmi vrsto različnih — predvsem nevsebinskih — sporočil in s tem ideološko eksistencialno Sporočilo dejansko ukine, saj se sporočilnost spremeni v komunikacijo, v branje poezije, ne pa »realnega« sveta izza poezije). Metafora svet razpre, pokaže, da obstaja onkraj Spoznanja, ideologije, dogmatike, Resnice še nekaj, kar se od vsega tega loči, a prav tako obstaja: nekaj, kar j e, ne da bi bilo vrednostno-moralno-ideološko-socialno hierarhizirano. To nekaj je vrednostno sicer razporejeno, a ne glede na socialno-moralno ideologijo, ki je zunaj pesmi — za njo — temveč glede na avtonomno, zaprto pesem samo, na asociacijsko, barvno, materialno, oblikovno, zvočno, jezikovno itn., vrednost, ki jo ima neka beseda ali sklop besed v določenem jeziku, v določeni poeziji in obdobju.

S tem odpre metafora svet pesniških možnosti, svet i g r e : j e — i g r a — pesniškega sveta, je krožnje estetskih informacij znotraj ene same pesmi, je dupliranje in pluraliziranje teh informacij, polaganje ene na drugo, izrivanje in s tem zamenjevanje, nadomeščanje. Vsaka beseda postane druga od sebe, ker stoji na drugem - »napačnem« - mestu glede na prejšnji, »osnovni«, banalni, domenjeni, tradicionalni pomen, razkriva svojo naravo, ki je drugost kot taka, razkriva drugost kot osnovo sveta, skoznjo se skaže, da beseda sploh ni fiksna reč z vnaprej določenim pomenom — to fikcijo goji le tradicionalno branje — ampak je sama v sebi v nemali meri prazna, se pravi možna, »vsebino«, »pomen«, »vrednost«, barvo, ritem, lepoto ji dajejo predvsem zveze, tiste iz zgodovine poezije in branja, tiste nove v novi pesmi (produkcija novega pesniškega stila), dajejo ji ga njene besedne materialne — zvočne in oblikovne — kvalitete, ki nastajajo zmerom znova nove, odvisno od njenega mesta v formalni, ne pa pomenski strukturi.

Kadar je povedna pesem metaforična, je to — za tradicionalno zavest — le kompromis med njeno sporočilnostjo (spoznavno, moralno, pedagoško, »humanizirajočo« funkcijo, ki je bistvena — tako zahtevna humanistična ideologija; spoznavna funkcija je horizont, znotraj katerega se mora nahajati in zato biti vrednostno odvisno vse drugo) in formo, med občostjo pesmi in njeno posebnostjo. Temu kompromisu, če se je posrečil, so večkrat radi rekli sinteza, kar pa bistva ne spremeni: metaforika (»forma«) mora biti od Sporočila (tega, kar ima pesem »povedati«) odvisna ali vsaj bistveno opredeljena, metafore morajo biti takšne, da se Sporočilo ne izgubi ali zabriše, čeprav sme postati (v nekaterih bolj »visokih« poezijah, pri Prešernu, Antonu Vodniku ali Murnu, nikakor pa ne v »ljudskih«, pri Gregorčiču ali Kajuhu) nekoliko bolj skrivnostno, lepo, aristokratsko, enigmatsko, z eno besedo estetsko: oblečeno v različne lepotne plašče, ki jih mora branje odpenjati, slačiti. Tradicionalna poezija niha med obema tipoma. »Direktne«, »ljudske« pesmi nastajajo v glavnem tedaj, ko to — od poezije — zahteva družba; do takšnega popreproščenja estetike prihaja v odločilnih socialnih obdobjih, ko je vsaka pa čeprav minimalna avtonomizacija poezije, skrivanja Sporočila, razumljena kot amoralno, asocialno, anacionalno eskiviranje, kot »larpurlartizem« — kar pomeni po slovenski tradicionalni ideološki presoji negacijo družbene veljave, primata družbe nad literaturo, družbi se mora literatura celo pokoravati, mora izvajati — poetsko dokumentirati — njene naloge. Sleherni poskus avtonomizacije umetnosti se v takšnih trenutkih pojmuje kot dekadenca, kot izdaja in je taksiran kot ponižanje človeškosti, kot zlom Smisla, kot napad na humanizem: kot Zlo. Zato v takšnih časih tradicionalistični ideologi umetnost razdeljujejo na »pravo«, kakršne so bile recimo Koseskega pa tudi Gregorčičeva in Župančičeva in Grudnova in Kajuhova ali Borova, in na problematično, kot so bile Prešernova in Murnova in Kosovelova in Balantičeva, danes pa za marsikoga še Strniševa, za veliko večino pa Hanžkova, Svetinova, Jesihova itn. Ena govori »preprosto«, po »srcu« — ki je zmerom srčika, se pravi bistvo tedaj veljavne ideologije — poje naravnost, povedno, ljudsko, pošteno, če pa to izrazi povrh vsega še lepo, s kakšno zdravo, domačo, razumljivo, »večno« metaforo, je še toliko

več vredna, druga je oblikovana zamotano, posredno, komaj razumljivo ali »nerazumljivo«, je »prazna«, ker nima nič »povedati«, je sama sebi namen, se ukvarja z nebistvenim in se vsa »narcisoidno« izživlja v neki kvaziavtonomiji literature, ki je le privid deklasiranega — nihilističnega — intelektualca, znamenje njegovega odpada od Pravega sveta.

3.

Res pa je, da poezija Iva Svetine ni zmerom na nivoju njene največje radikalnosti; nekajkrat se preda ironični polemiki in pesmi govore o avtorjevem ideološkem programu. Pesnik napade zgodovino, ki postane predmet njegove refleksije (refleksije, ki se oglaša v njegovi poeziji). Zgodovina pomeni zanj tradicijo, pomensko-ideološki svet, nasilje tega sveta nad zdajšnostjo, nad njim samim, nad njegovo poezijo. Ker (in kolikor) čuti to nasilje, se mu postavi v bran, ga odbije, a pri tem — po logiki reprodukcije — sam pade v tisto, kar sicer briše: v ideologijo (ideologijo kot antiideologijo); tu plača še nujni davek zvezi s preteklostjo. Svetina zgodovino kljub vsemu (še) večkrat v i d i, zato mu je napoti in jo mora napadati, se do nje opredeljevati; če bi bil popolnoma prost in onkraj tradicije, je ne bi več zaznal in tedaj bi živel že v popolnoma zunajzgodovinskem svetu: v čistem prostoru (morda je tu Geister-Plamnova poezija čistejša in radikalnejša, čeprav pozna tudi ona ekskurze v družbo in zgodovino).

Takole piše: **Pojdiva na izlet z nahrbtnikom, polnim stoletij. Pojdiva pa pustiva zgodovini, kar je njenega.** Pri takih verzih je še potrebna tradicionalna pomenska analiza, ker se dotikajo — vsaj z enim delom — tradicionalnega sveta. Nahrbtnik sicer nisva midva, nisem jaz, pesnik (nisem več identičen z zgodovino, zgodovina ni več moja bit, duša), vendar ga nosiva, ga nosim; na hrbtu mi leži, ob meni je, teži me, čutim ga (jo), vidim ga (jo): zgodovina ravnokar odhaja, pred hipom je preminila, zato so še vsepovsod — v empiriji — vidne njene posledice, zaznavamo še nasilja, ki se v njenem imenu odvijajo, počnejo jih tisti, ki so ideološko — utemeljeni na nečem, kar je že izginilo za obzorjem: samovoljni sakralizantni pragmatisti (v družbi in poeziji). Nahrbtnik (preteklost, tradicijo) bi bilo treba odložiti. Svetina ga — kot ideološko pomensko strukturo — sicer odloži, a tudi kot odložen je še zmerom na njegovem hrbtu, še zmerom ga zaznava v lastnem — in našem — vidnem polju (v pesmi). Navedel sem le zadnja dva stavka pesmi-verza-metafore, ki pa se začenja takole (skoraj nič ideološko-antiideološko, ampak prav zapeljivo in mikavno svobodno): **Kralj Matjaž spi v slovenski lipovini, Alenčica se drsti v perilu. Na vrtu cveti lipovina. Ob treh prileti z britvijo vešča v moje uho; z glavo pod pazduho v masleni svet. Krevsam k tebi, odpnem usnjeno nogo** itn. Kralj Matjaž, Alenčica, lipovina, vse to so znani simboli slovenstva; vendar jih Svetina niti ne zagovarja in ne dela iz njih nove (ali ponavlja staro) mistifikacije, niti jih ne napada. V glavnem jih jemlje nedolžno in neobremenjeno po tisti preteklosti-tradiciji, ki je ideološki model (strašanska represija obče ideologije, španski škorenj, ki sili v podložnost Družbi, preteklosti, pojmovani, vrednoteni, gledani kot Narod-Družba-Morala), pomenijo mu predvsem lepe, sveže, zanimive, bogate besede, ki dajejo bogati fantazijski svet-metaforo. Le deloma so pogojeni s hoteno odsotnostjo tradicionalnih ideoloških pomenov, s tem, da bravec njihove ideološke zgodovine ne sme konotirati, da mora vsakršno tradicionalno razumevanje postaviti v oklepaj, odpraviti, se pravi, da je na način negacije še zmerom opredeljen po že odsotni, zanikani tradiciji. Po tej plati — in v tej smeri — morata pesnik in bravec še zmerom računati z destrukcijo tradicionalnega pomena — kar veže pesem na tisti krak slovenske poezije (na povojno pozajčevsko poezijo, v katero je prodrl Taufer), ki mu pravim padajoči, spuščajoči se, destruirajoči se lok in ki se nekje okrog Geistra-Plamna, Šalamuna, Hanžka ustavlja in začenja izginjati. Je pa takšno branje skoraj neogibno, saj današnji bravec teh besed še ne more brati popolnoma zunaj zveze z njihovimi tradicionalnimi pomeni, z njimi je še vse preveč napolnjen, zato jih mora vsaj deloma razumeti kot destrukcijo, jim pridodajati destruktiven — ne še popolnoma svoboden, onkraj konstrukcije in destrukcije nahajajoči se — pomen. Šele z do konca dovršeno destrukcijo, ki bo prešla v kri in samoumevnost samih bravcev, bo očiščevanje dogotovljeno in branje bo postalo »čisto«.

Od tega delno in pogojno tradicionalnega (destruktivističnega, tauferjevskega) pomena besede zgodovina se Svetina v drugih pesmih — v večini pesmi, v njihovem težišču — odmika in zgodovino povsem dehistori-

zira, ji vzame pomen ideološke represije, oviranja življenja v prostoru (to prostorsko zunajčasovno življenje je pravi način bivanja te Svetinove — a še bolj Plamnove in Hanžkove — poezije), prisiljevanja na življenje v potekanju časa in pod pezo preteklih pomenov. Preberimo si pesem iz cikla **Življenje kože: Vse je v koži: brada tamburin, zlata bula. Ustava divjine je kožuh. Plod v nabreklih ustnicah, rojstvo v razteglјivosti medicine. V koži čuvamo denar lepilo ljubezni. Tudi otroci so oblečeni v kožice svojih mamic. Zgodovina je učbenik za čevljarje.** Zgodovina je popolnoma demontirana, desakralizirana, instrumentalizirana, materializirana: je mesto, v katerem se učijo ljudje strojiti drug drugemu kožo; vendar ne le — niti ne pretežno — kar vemo iz avtodestruktivizma: se zatirati in mučiti. Pomen zatiranja in mučenja je v ozadju. Pesem ne zbuja potrebe po takšnem branju (konotiranju). Kontekst zadnjega stavka v pesmi-verzu spravlja zgodovino v zvezo s popolnoma drugim svetom: z zagovorom življenja brez zagovora, s poudarkom na neduhovnem, brezduhovnem, protiduhovnem: na telesnem življenju — življenju kože. Vse je koža (in nič Duh, Pomen, Odrešitev, Človek-Oseba). Svet je koža; ne koža, napeta na nekaj, kar je bistvo, temveč: koža je vse, pod njo ni nič. Tudi zgodovina je le del kože, eden izmed njenih izdelkov. (Tu smo v konici najbolj radikalnega obrata Svetinove poezije, v skrajni točki transtradicionalnosti.) Zgodovina je podrejena telesu, čas prostoru, misel domišljiji, um čutu, posrednost neposrednosti, trpljenje užitku. Koža je morda temeljni pojem te faze Svetinove poezije, uvrščа jo v tisto literarno smer, ki je po destrukciji Duše vse skoncentrirala v telesu (in ki ji pravim karnizem): človek kot reč (reizem), kot igra (ludizem) in kot telo, kot spolnost, kot meso (erotizem, seksizem, karnizem); Šeligo, Rupel, Švabič, Matjaž Kocbek, Jesih, Hanžek itn.). Podobno riše (»govori« je manj ustrezen izraz; govori — besni, tuli, toži — Zajčeva poezija, Svetinova je razbrzdana oljna slika, vroče natopljena z barvami, oblikami, predmeti, fantazijami) druga pesem: **Strojarji so zgodovinarji obleke, spolnih občevanj, strganih punčk; kronisti napihnjenih dekliških votlinic in krvavih tisočletnih očetov. Izračunal sem mero, ki bo zmerila dolžino teksaških podplatov in težo surovih vampov. Grem med vojake; pripovedujejo mi o navadah tovornih živali, o spodnjem perilu** (perilo je ena obsesivnih Svetinovih besed, metafora za kožo in spolnost, spolnost v kulturni igri) itn. Zgodovina je tu postavljena v isto vrsto s spolnimi občevanji, kar pomeni — v Svetinovi poeziji — zelo visoko. Seveda pa je naložena zgodovini oziroma njenim agensom zgodovinarjem povsem druga funkcija kot v tradiciji: so le strojarji obleke, kreatorji druge (dodatne, podvojene, intenzivirane) kože, ki jo nosimo zato, da prvo, najbolj pravo, spolno meseno, še bolj poudarimo, s tem ko jo skrijemo. Med obleko in spolnim občevanjem je tesna notranja zveza; obe koži simbolizirata telo. Zgodovina je dojilja in propagatorka telesa.

Poudarek na materiji-telesu-reči je sicer v vsaki substrukturi reizma-ludizma - karnizma - misticizma različno strukturiran (na en način pri Zagoričniku, Geistru ali Hanžku, na drug pri Svetini in Jesihu, na tretji pri Tomažu Kralju, Medvedu, Šalamunu, če navedem le nekatere), usmerjenost pa je ista. Zagoričnik (s svojim skrajnim dometom: s poezijo, v kateri so pesmi razstavljene na brezpomenske, vendar materialno, jezikovno diferencirane zloge, moneme in foneme, in kjer se ti zlogi v igri pisave in izgovora kombinirajo, zamenjujejo, nadomeščajo — igrajo) in Svetina, ki se je zapisal drugi različici, saj ga ne zanima brezpomenska jezikovno leksična materija besednih sestavin (materija, ki — pri Zagoričniku — ne omogoča nobenih podobarskih, živo »sintetičnih« asociacij, in v kateri monemi ali fonemi nimajo nobene čutne barve, imaginativne nabitosti, temveč golo slovnično — analitično, braqueovsko, abstraktistično — prostorsko grafično obliko), temveč se ukvarja z besedami v celoti, s takšnimi, ki v medsebojnih kombinacijah dajejo kar največ impresionistično slikarske, boschevske, chagallovske, lautréamontovske asociacijske zmožnosti, oba sta reducirala Duha na telo, osebo na reč, reč na besedo, izpoved na igro, sporočilo na avtonomni j e pesmi, ki je njena igriva »narava« (lahko bi rekli tudi eksistenca, vendar se ta eksistenca bistveno loči od človeške; gre za eksistenco same pesmi, za nič drugega kot za njen j e, pri Zajcu itn. pa je šlo za eksistenco človeka-avtorja, ki je v pesmi sporočal svoje eksistencialne muke; tu je eksistenca »vsebinska«, v reizmu »formalna«).

Ostati zunaj Sporočila, Smisla, Izpovedi in človeške (eksistencialistične) eksistence pa še nikakor eo ipso ne pomeni pesem absolutno reducirati na golo »formo«, na »larpurlarti-

zem«, na zaprtost v lastno absolutno avtonomnost (s tem našo začetno tritev omejujemo, diferenciramo in nadgrajujemo; dodajamo ji nov — bistveno pomemben — element). Proces, ki sem ga v pričujočem eseju analiziral precej natančno, ima dva pola, dve smeri, analizirana poezija ima dve funkciji — naravi — in se vključuje v dva temeljno različna sistema. Prvi je ta, ki sem ga poudarjal doslej; odhod iz humanizma, se pravi, pesem ne služi več direktno človekovi socialni, socialno-zgodovinski, psihološki, nacionalni, razredni, moralni itn. akciji, njene avtonomije ta, nadrejena ji, akcija ne more več nenehoma ogrožati in si pesem po lastnih koristih, ciljih, strategiji in taktiki, presoji trenutka kot kmeta na šahovnici podrejati. Prekinitev s tako pesniško-socialno-zgodovinsko prakso pokaže reizem — moderno poezijo — predvsem v luči avtonomizacije, tehnizacije (filotehnične poezije, kot bi zapisal Niko Grafenauer), zunajpomenskosti.

Poleg tega pola obstaja še drugi: poezija kot mit. Fenomenološka analiza namreč odkrije, da se pesem ne (z)more do kraja tehnizirati, se izgubiti v popolnoma brezpomenskem svetu, ampak da ohranja nek svoj pomen. To seveda ni več humanistični Smisel instrumentalno moralnega služenja Človeku-Družbi, konkretni osebno-socialni praksi, ampak neki »smisel«, ki spet tvori enotno, celovito, čeprav mnogopomensko podobo sveta. Še več, iz te podobe je mogoče rekonstruirati — iz pesmi razbrati — neki poeziji spet nadrejeni »višji« pomen, ki ga poezija prevaja oziroma sistem, ki se v poeziji nahaja, ki ga poezija sama konstruira) in ki se z njenim nastankom tudi sam oglaša kot njena »globlja« narava, kot njen alter ego: sistem, ki se je ohranil — in danes celo okrepil — ravno skozi poezijo, čeprav se je zdelo, da ga je racionalistična znanost devetnajstega stoletja že pokopala (ga pripisala preseženi preteklosti). Ponavljam: glede na humanistično pedagoško sporočilo je moderna poezija povsem brezpomenska, tega sporočila v nji nikakor ne bomo našli, zdela se nam bo — bravcem — popolnoma tehnična, se pravi materialistična kombinatorika, glede na »višji« sistem, ki smo ga pravkar omenili, glede na svojo mitskost (se pravi glede na sistem, ki je mnogo »širši« in »globlji« kot humanistični, saj ne izvira iz ene zgodovinske epohe in ni ideološke narave, temveč prihaja iz osebne in kolektivne človeške podzavesti) pa je moderna poezija ravno tako »mnogopovedna«, podobotvorna, svet »v celoti« podajajoča, iracionalno »sintetična«, svet in človeka po svoje »razlagajoča« in »utemeljujoča«, poenotujoča, oživljajoča, šifrirajoča in dešifrirajoča kot prejšnja. Le da »govori« — eksistira — drugače: ne uči, ne angažira (bistvo humanizma je konkretna socialno moralna zaveza), ne propagira, ne vzpodbuja, ne zdravi, ne koristi, ne usmerja (torej ni ideološka), ampak po svoje podaja, upodablja, prenaša, tvori neko »celoto« sveta (je mitska).

Če to shemo prenesemo tudi na tradicionalno poezijo, odkrijemo, da je tudi za njo mitskost, le da je strukturirana drugače: mit stoji »za« ali »pod« njeno tradicionalno humanistično ideologijo (humanizem je sam redukcija temeljnega mita na ideologijo, racionalizacija, pedagogizacija, vulgarizacija, fiktivno preseženje mita v svetovnem nazoru). Ravno tu pa je vzrok, da lahko tudi danes, strukturirani po moderni percepciji, senzibilnosti in z moderno zavestjo beremo »tradicionalna« dela; ta nam, če zadenemo — beremo — na njihovo mitsko osnovo, naenkrat niso več samo tradicionalna, saj pod glazuro, ki pripada tradiciji, času, preteklosti (in ki so jo predvsem, če ne izključno, videli — brali — tradicionalni humanistični bravci — kritiki — ki so tedaj ustvarjali veljavni tip branja, s tem pa tudi utemeljili veljavni tip poezije: poezijo kot humanistično ideologijo; ta tip-model je bil njihov vrhovni estetski — vrednostni — kriterij), pod določeno naravo te poezije odkrijemo še njeno drugo, temeljnejšo naravo, ki pa tej tradiciji, tradicionalnemu branju ne pripada in je od njega neodvisna. (Ves čas se omejujem le na slovensko poezijo — literaturo med letom 1820 in 1960, ker je to obdobje enotna — humanistična — megastruktura. Poezije prejšnjih časov, klasicistična, renesančna, srednjeveška itn. so seveda drugače (mega)strukturirane, kar pa je za Slovence manj zanimivo, saj smo narod, ki se je rodil šele v humanizmu in zato samoslepilno, nekritično, nereflektirano meni, da je humanizem edina resnica sveta, ker je bila pač resnica njegovega rojstva in celotnega zavednega obstoja. Kdor veže — kar je najhujša tradicionalistična zmota — usodo slovenskega naroda na usodo humanizma, ravna kar najbolj tragično in avtodestruktivno: humanizem umira, saj je le konkretna zgodovinska oblika, ideologija, narod pa živi naprej, spreminja le svojo obliko — naravo — veže se na nove »zgodovinske«

forme). Pripada tistemu, čemur pravimo mit.

Zastavlja se urgentno in konkretno vprašanje, ali je telesnost, ki ji Svetinova poezija pripada, mit ali ideologija?

Telo je drugo ime za reč. Pri besedi reč asociiramo na mrtvost, mehaniko, statiko, deskripcijo, težnost. Beseda reč je nastala v prvi fazi reizma, tedaj, ko je poezija (in proza) nasproti človekovemu polaščevalnemu dinamizmu, ubijavski živosti, sakralizirani ponotranjenosti postavljala avtonomijo sveta: stvari, literature, telesa in sploh najrazličnejših segmentov sveta, območij, ki jih je humanizem nenehno totaliziral glede na človekov osebno-socialni cilj, glede na njegov historičen svet in sebe odrešujočo eshatološko prakso, jim ni dovoljeval avtonomije in jih dela za svoja sredstva. Tej praksi so postali sredstva vsi — drugi — ljudje, to nam odlično kaže stalinizem kot določen vrh humanizma, vse — človeške — dejavnosti. Človek se je izkazal kot skrajni polaščevavec. Ravno to njegovo naravo sta slovenska avtodestruktivistična literatura in kritika — posebno v **Perspektivah** — najhuje razkrinkavali. Njun avtodestruktivizem je dejansko avtodestruktivizem teh vrednostnih, ideološko humanističnih predpostavk, na katerih je slovenska literatura in zavest od začetka, od let okrog 1820, temeljila, ne pa, kot so jima očitali in še očitajo njuni nasprotniki — borbeni humanisti — da destruirata konkretno človeško bitje in bitja. Destruirata samo neki sistem, neki model, neko — konkretno — samorazumevanje človeka in sveta, ki se imenuje humanizem, ki pa so ga ljudje, živeči v epohi-horizontu humanizma, interiorizirali in doživljajo njegovo destrukcijo kot destrukcijo sebe tako dolgo, dokler se z njim identificirajo. Praksa avtokritike in avtorefleksije je »koristna« ravno v tem, da razločuje konkretno človeško bitje od njegove ideološke forme, zato prehaja v avtodestruktivizem tedaj, ko se ideološkim humanističnim predpostavkam ne more odreči — predvsem Zajčeva poezija v celoti, druge, Tauferjeva, Strniševa itn. le deloma — v »normalni« avtokriticizem — postavljanje nekega sveta-sistema v krizo — pa takrat, ko je že tematizirana razlika med konkretnim človeškim bitjem in konkretnim ideološkim sistemom, v katerem živi. Zato je ta kriticizem avtokriticizem in avtorefleksija: slovenska literarna kritika oziroma zavest o umetnosti jo je opravila po zlomu ekstremnega kriticizma, ki je bil usmerjen le navzven, na druge, na pojavne oblike družbe, ne pa nase, na lastna izhodišča in s tem tudi izhodišča družbe. Ta kriticizem navzven je bil značilen za obdobje **Perspektiv** in se je vezal na avtodestruktivizem v literaturi, medtem ko se avtokriticizem veže na reizem in na revijo **Problemi** kot novo literarno gibanje — obdobje.

Pri tem je treba opozoriti na izjemen pomen pesmi iz cikla **Stvari** Šalamunove prve zbirke **Poker** (1966) — pesmi pa so nastale že leto, dve poprej — na katere sem že večkrat opozoril in jih tudi analiziral. Tam je bila prvič mrtva reč (ne več živa kot pri Zajcu, ne človek po smrti, temveč običajen »uporaben« predmet: ravnilo, srajca, stol) postavljena nasproti človeku kot nekaj, kar ima lastno naravo in česar ni mogoče reducirati na uporabljivost kot nekaj, kar je ne le različno od človeka, temveč tudi enakopravno. Ta hip humanizem razpade, saj je zanj človek središče in edini smisel sveta, vse stvari — predmeti — mu morajo služiti v njegovem doseganju človeškega kraljestva na zemlji, v njegovem samoodreševanju. Avtonomija reči, ki jo je zahteval reizem v prvi fazi, pa ne pomeni toliko in samo človekove ekstaze, njegovega umika od polaščevalne prakse vase, čeprav pomeni tudi to, pač pa predvsem avtonomijo ontološke narave. Se pravi: poudarek se je iz vrednostnega področja prenesel na bitno. Prej je bilo pomembno, kaj naj bi bilo; človek je bil to, kar je moral biti: njegova bit je bila definirana glede na njegovo vrednost. Vrednost — določena predstava o človekovi prihodnosti, o tem, kaj naj bi bilo s človekom — je bila biti predeksistentna; bit je bila le gola realizacija te vrednosti-cilja. Zato je bila bit uresničevanje (cilja: prave človekove podobe): praksa, akcija, boj (na drugi strani, v epohi avtodestruktivizma, v negaciji humanizma, tedaj, ko se je humanizem zlomil, ko se je izkazalo, da predpostavljeni cilj človeku ni primeren in da daje nepredvidljive, slabe rezultate, sta se praksa in akcija ohranili — saj sta te temeljni determinanti, le smer je spremenila: zdaj ni šlo več za pobijanje drugega, druge nacije, drugega razreda, sveta kot materije, se pravi tistega, kar je drugo od človeka — ta je namreč Duh — temveč za pobijanje sebe, za prakso, ki je bila usmerjena zoper agirajočega človeka, uresničevanje se je zamenjalo z uničevanjem). Bit kot tisto, kar je temeljno različno od bivajočega, še ni prišla v vidno polje;

dogajanje človeka in sveta se je odvijalo med bivajočim in smotrnim, prihodnjim, vrednostnim, med »je« kot fakticiteta in »naj bi bilo« kot ciljem.

Po zlomu humanizma se je pokazala tako imenovana — Heideggerjeva — ontološka razlika: razlika med bivajočim in bitjo, bit je postala ime za j e, a ne »je« kot dejstva ali danosti, temveč kot tisto, kar pove o nečem, da eksistira, kot tisto, kar nekaj omogoči, da j e. Ravno v luči te diference, te spremembe zanimanja od naj bo k j e, od vrednosti k biti, je treba gledati nastanek reizma. Avtonomija reči pomeni, da reči, se pravi vse tisto, kar je drug(ačno)o od človeka, so na način j e, ne pa na način uporabnosti, služnosti človeku, instrumentalnosti, podrejenosti: da so samo toliko, kolikor sodelujejo pri realizaciji velikega humanističnega Cilja. Človek in vse drugo — reči — sta enakopravna, ker oba temeljita na j e. Nista enakovredna, a ugotavljanje (enako)vrednosti je ugotavljanje s stališča humanizma in predpostavljenega cilja-norme-vrednote. Sicer tudi reizem pozna vrednosti, vendar so to imanentne vrednosti, imanentne vsakemu posebnemu področju, recimo zvočna ali grafična vrednost določenega monema, torej tehnično-funkcionalna vrednost, ne pa moralna — humanistična — vrednost glede na mesto, ki ga določena stvar zavzema v boju za uresničenje Cilja, v totalizacijski praksi. Reč ne pomeni negacije konkretnega človeškega bitja, temveč le negacijo humanističnega Človeka (kot ideološkega modela). In moderna poezija je v začetku najbolj poudarjala reč ravno zato, ker je na njej — na stolu, ravnilu, srajci — lahko najustrezneje opazovala in demonstrirala ta j e, to neodvisnost od najstva. Reč je sama v sebi trdna, stabilna, identična, nič ni podobna — humanističnemu — človeku. Ta je namreč že po definiciji — še bolj pa po resnici, rezultatih prakse — tisto, kar (še ali pa sploh) ni: humanistični človek je nenehna negacija sveta — tega mora izničiti, da bi postal svet on sam, človeški — in sebe — tudi sebe kot faktičnega mora uničiti, ker ta njegova faktičnost ne ustreza normi-idealu, ga ne dosega in je že od začetka njegova statična negacija; to statično negacijo (realno odstopanje od norme-ideala) je treba zamenjati z dinamično (z negiranjem statične, dejstev). Človek je torej nenehno ničenje. Ravno to ničenje (ki je očitno neogibno vodilo v samoizničenje, v avtodestruktivizem) je reizem zavrgel; zato si je poiskal nekaj, čemur je to ničenje tuje, to pa je bila »mrtva« reč.

Že na tem začetku reistične poezije je opazen njen materializem (medtem ko je humanizem tipičen idealizem). Nasproti človeku kot Duhu (vrednost: Ideji človeka) postavlja človeka — in svet — kot bit, kot j e: kot materijo, snov, reč. Reč je simbol za ta j e, obenem pa se ta j e začenja simbolizirati kot masa, kot snov, kot telo. Prvi fazi — poudarku na avtonomni fizični reči — je sledila druga, ki poudarja predvsem dvoje: prvič igro reči (ludizem), reči so spet dobile dinamiko, vendar čisto drugačno, kot je bila v humanizmu. Tedaj je bila dinamika potekanje v času, od začetka do konca, od fakticitete, ki jo je bilo treba zanikati, do cilja, ki ga je bilo treba afirmirati in v njegovem imenu zanikati začetek-fakticitete. Osnovni model dinamike je bil razvoj, rast, zorenje od abstraktnega do konkretnega, od praznega do polnega, od malo smiselnega ali nesmiselnega do globoko smiselnega, od zasužnjenega do odrešujočega (medtem ko se je v »padajoči« fazi destrukcije smer obrnila, čas je začel teči od smisla k nesmislu itn., struktura modela pa se je ohranila). Dinamizem v reizmu je popolnoma drugačen. Daljico zamenja krog, čas preide v prostor, dinamika ni moralno itn. udejanjanje norme, temveč igranje na isti ravni, obstoj na črti, ki nikamor ne vodi in ne pripelje, ki ji je vse obstoječe enakopravno, se pravi enako abstraktno in konkretno, enako primerno za pesniško obdelavo (pri Svetini najlepše vidimo, kako se vse meša v fantazijskem vrtiljaku), vse je enako polno, nič odrešujoče, a tudi nič zasužnjujoče ali pa narobe, vse enako odrešujoče in zasužnjujoče (z niveliranjem obeh elementov se izgubi njuna primarna — ideološka — vsebina); nič ne dozoreva, ker je vse že razvito in se samo (v metafori) zamenjuje: igra.

Naslednji poudarek druge faze reizma pa se je razdelil v dve smeri, v dva postopka. Prvi je (Zagoričnikova) radikalizacija reči v besede, se pravi avtorefleksija reči kot besed. Besede ohranijo, kar so dosegle reči: avtonomijo, neodvisnost od človeške akcije, svoj j e, se pravi svoj sistem (jezik), ki so mu podložne (podložne so sami sebi, svojemu posebnemu območju: tipu eksistence). Reizem se je razkril kot avtonomni svet besed (transcendentni

svet onkrajčloveške stvarnosti sploh ni dostopen; kar je dostopno, je vse dejstvo zavesti, zavest pa ni sredstvo človekove morale in socialne akcije, ideologije, temveč samostojno dejstvo, v katerega se človek vključuje, vstopa vanj in, če hoče komunicirati, se izražati, postati »normalen« in »razvit«, ubogati njegove zakone, njegovo avtonomijo, ta pa se kaže predvsem v eksistenci avtonomnega sistema jezika). Ko se izkažejo reči za besede, nastopita dve možnosti: prva — tudi zagoričnikovska — je razčlemba teh besed v njihove sestavne dele, reč-beseda ni več celota, temveč se razigra v kosih: v prvi plan pride oblikovno-sintaktična materija, reč kot materija, fonemi in grafija. Druga možnost je svetinovska. Besede ostanejo celovite, nerazčlenjene, ne kombinirajo se brezpomenski snovni deli besed, temveč besede same. Ta kombinatorika, ki je v nasprotju z Zagoričnikovo (mehansko) organska, prav tako temelji na fantaziji in imaginaciji (kot Zagoričnikova), le da ju aplicira drugače, v drugem kontekstu. Ob grafemsko-fonetski materiji se kot druga možnost pokaže »mnogopomenska« materija: reč kot telo, telo kot koža, koža kot mesto — in vir — erotsko-seksualne domišljije. Telo kot svet, v katerem se meša brez števila želj, predstav, barv, kombinacij, užitkov, variant. Svet kot cilj neskončnih želja — vendar ne kot cilj človekovega poboljšanja, kakršne koli moralne ideološke akcije, ampak kot predmet in hkrati produkt telesno-spolne fantazije. Svet, to je pesem, to so besede: te besede so produkt spolne fantazije. Svet sam je ta telesna fantazija. Besede so predmet imaginacije, obenem so edini material, iz katerega ta imaginacija lahko nastane, in edini akter, ki to imaginacijo giblje, saj je imaginacija odvisna od njih, od besed, ki pomenijo določene barve, vonje, situacije, predstave, te barve in predstave pa sprožajo fantazijo in željo. Svet telesa je svet želja: igre želja, ki ne vodi k uresničenju želja (pesem ni metafora za v socialni stvarnosti nedosežene realizacije želja avtorja pesmi), temveč je realizacija želja »vsebovana« v pesmi, njej imanentna: želje niso želje po nečem, ampak so že vse realizirane, so dejstva. Reizem kaže željo glede na njen j e. Želje nimajo narave potrebe (težnja iz pomanjkanja v napolnitev, izpolnitev), ampak fantazije. Svet — poezija — ni uravnavan po mehanični in disciplinirano omejeni sintaksi jezika, slovničnih pravil, ampak po sintaksi fantazije kombinacij besed, ki podre vsako mejo, spravlja skupaj najbolj nepričakovano in nenavadno, »konstruira« svet, ki je svet želja, se pravi svet, ki je tak, kakor si ga želimo; a ker si ga želimo, tak je (ker ga ne uresničujemo — pretvarjamo načrt v stvarnost —, ampak je z željo že dan, z željo je dana njegova eksistenca, njegov j e — ker je poetski svet »kvazirealni« svet, ker se pesnenje dogaja samo znotraj te »kvazirealnosti«, ne pa v socialni realnosti in je torej pesniška želja pesniška fantazija; želja je v poeziji samo ime za neskončno bogat, raznovrsten, čuten, barvit itn. svet, ki je strukturiran po naravi želje; v fantaziji želje je vsaka stvar lahko druga in povezana s stvarmi ali odnosi, ki so v socialni realnosti povsem nemogoči). Sicer pa si oglejmo primer.

Otroški puder iz zrelih bokov. Skozi dlako po njej drsi v usta. Skrit v snegu plodnosti, v nezavesti vonja hlačk si pretepam penis. S koleni nasmejano široko sedeš na moj obraz, na vodo oči. Topla ovca s planin, volnen vhod v zaplojevalni bazen. Kuštrajo me vetrovi z juga. Odiseja intimne nege, ki vabi k lizanju tisočletnega sedla. Nabreknem, ko prihaja koža iz sence. Ta Svetinova pesem nikamor ne teži, nič ne uresničuje, k ničemer ne poziva, drži se samo tega, kar je, pa vendar je njena gonilna sila želja. Spolnost je mogoča le, če ji predeksistira struktura želje. Spolnost v tej pesmi ni samo popis nekega spolnega dogajanja, ampak — to je za pesem bistveno — kombinacija besed, ki asociirajo spolnost, kombinacija na način neskončno odprte čutnosti (nikjer nobene morale). Boki se vežejo s pudrom, puder je metafora za neko drugo besedo. Plodnost se veže s snegom. Spolni svet — svet telesa — je v neskončnost razširjen svet: spolnost niso le besede, ki označujejo običajno spolnost, temveč tudi druge: topla ovca, **volnen** vhod (vhod se veže z volno), zaplojevalni bazen (zaplojevanje se veže z bazenom in se razširja, meša, identificira z vsem drugim: vse drugo ji ni sredstvo, ampak isto, isti j e : svet je — spolno — telo, vse besede tega sveta ga simbolizirajo, asociirajo, odkrivajo). Podobno je s sedlom in Odisejo. Vse to je lepa k o ž a. Še bolj izrazita v tej smeri je naslednja pesem: **Sem rabarbara v kratkih hlačah maja. Čepim v kotu tople grede in čakam ust, razmočenega jezika in sladke smetane. Navsezgodaj globoko diham in tekmujem z brivci v psto-**

panju in dišečih laskih. Opoldan sem utrujen in se umikam muham; proti večeru pa me ima, da bi zrasel preko vsega, da bi bil ves svet rabarbara. Da bi prišla ženska usta. Simfonično počasi bi izginjal in se manjšal do dolžine moškega uda. Tedaj bi postal kompot. Tu je želja naravnost eksplicirana in lepo je vidno, kako ostaja znotraj imanence, kako raste in pada, kako gre le za krog, ki je dan in neštetokrat ponovljen, le da je ponovljen v različicah, te različice pa so bistvo pesmi: pesem je nova kombinacija istih besed in istega kroženja. Za pesem je značilen celo nekak panseksualizem, kar pa seveda nikakor ne smemo razumeti v horizontu humanizma, kjer je panseksualizem amoralistična negacija moralizma, temveč v horizontu reizma, v katerem je ta panseksualizem le drugo ime za svet želje, za svet telesa: reči kot kože. Ta koža je mit, ki je vzidan v Svetinovo poezijo. In koža je del čutne, senzitivne, želeče, imaginirajoče, kombinirajoče, igrive materije, ki je de facto pravi mit reizma. Zato je »ideologija« reizma materializem.

Ivo Svetina

ANICA, ZAŠIL TI BOM PIZDO, ANICA

Si harfa s kraljevo glavo, svilene copatke, ki plešejo po mladi neonski travi, vesele pagatove roke na črtastih oblakih; karirane hlače in nabreklo krilo, norčava vrtavka opasana s pisanimi pasovi, pasijonskimi vzorci, glasovi in v njih skriti toploglavi psi. Razpuščeni kodri so se zadrgnili krog tarokastih potonik na mehkem bregu Vrbskega jezera. Otožna je tvoja spolna energija! Smehljajo se znamenite srčne dame, srečne rane v senčnatem zatišju zaliva hermelina; čudni črni cofi. Zašiljeni, zakrivljeni mastni prsti segajo v moje sanje, panjsko olje; kot strup medu, ki zagreni v krvavi korenini belo pobarvanega plotu, na katerem visi teman slonov jezdec. Za pasom mi bingljajo slikoviti škisi, pijani škorci, ki jih bo pobila razvezana elektrika. Bela ladja, lepa alba, slepa halja!

Okronala si bledo glavo mojega penisa, da so pognali zidovi čudežnih palač, rozine pravljičnih pogač.

Odpadlo je listje vrat; in nemih nog je vstopil sam Pikov kralj. S krznenimi rokami je oplodil mojo spečo sestro. O, Kraljica! Med kapljami ambrozije so trdele tvoje solze, žolti kamni z dna bengaličnega srca. Ganimed, slovenski izdajalec!

Jaz sem noč, jaz sem kamen. Seštet, stehtan, razdeljen. Danielov timijan v soparnem žrelu realnosti.

Od mladosti mrtev ležim med truploma tete in strica; v dneh, ko je oče v sovjem plašču obvladoval Ljubljano; ko je z zvestobo srca koval krasno podobo SVOBODE!

Použil sem vso Tizianovo lepoto; gole skrčene noge, beli dolgi nohti bodo zagrebli v ta razkošen dvorec kože in vonja; v jutru, ko se na tebi odpirajo preplašene rože.

Olupile so se sanje s tvojega toplega telesa, z jezera, ki me bo tako domače sprejelo vase. Ali je voda?, ali je ogenj? Saj je vseeno; živiš poleg mene in najine žile so valoviti sprehodi skoz griče las, ki so sadovi belih glav, skopanega sadja, ki drsi iz tvojih zaledenelih in v temi lajajočih oči. Anica; ob Cékaju že rdijo prve češnje! Ko bom storil silo najini mali deklici, ki speča živi v tvojem krvavem globusu. S penisom bom preoral zakrivljeni kontinent, ki se razteza od žgočih ganglijev na tvojem krhkem zatilju; TABU ... in preko rodovitnih sadovnjakov, kjer so se razcveteli nohtki najine male deklice, ki nema visi v tvojem naraslem atlasu; med zasneženimi dolinami, kjer umira v snegu glas in se diamanti spreminjajo v sončne kaplje, koroško roso v roki broške triglavih vrhov; v belih dolinah, kjer nebo sleče srajco, na sneženih telesih, v katerih so zadišale

zrasle ustnice najine male male deklice, ki dišeča ždi v tvojem cinemascopskem zemljevidu. Na njenih plavih trepalnicah se lesketajo opilki najvišjih slovenskih gora; na njeni goli glavici žive orli najtežjih besed, ki jih izgovarja ustje tvoje maternice; v meglo in vonj gnijočih sliv zavite vasi pod Stolom.

Prešernova mati je v bolečini skrčila težke in potemnele noge in iz zadimljenega tempeljskega mraku so segle proti njej umite roke, ki so prerezale vrvi krvi, da je odplaknilo novorojenčka daleč, daleč od v trpljenju tleče pizde. O, Ana! Anica ...

SEM VODA TVOJEGA PORODA!

Nenehno nosi kača breme zemlje. Po debelih cvetovih mleka se plazijo muhe skrivnostnih muk, ki se spreminjajo v glasbo, v petje valov na nevidnih rokah srečnih oči, na bolečih prstih polakiranega plazu plamena. Skrila si se med hlape, med šopke nageljnov, med veneče gorenjske simbole.

Skrita kri curlja iz temne kovine, usodne posode tvojega imena. Sparjena riba ječi v ječi zlatega vina, bose dlani prihajajo iz tvojega obraza in odrezani lasje se mrtvi blešče v najini potopljeni hiši. Rad bi bil labod, rad bi se napil tvoje sveže krvi. Rad bi bil rdeč list. Duržaji so postali moji poglavarji.

Tvoja glava sanja pri mojem penisu in moj jezik govori v tvoji vagini.

Goreč nož na progi Ljubljana Kompostelje je presekal srebrne nitke večera. S tankimi podplati hodim po napol narejeni luni in debelušne žabe, polne mistične kisline, pojejo pod bogatimi kostanji, oglatimi lobanjami psov, ki so pogoltnili svoje težke jezike; v odsevu jezera jeze, v tvoji blagodejni senci POGLAVAR. ZMAGUJ!

Na vzpetinici tvojega skrečenega prsta gori Beli grad, v objemu prstana rožnatih kostanjevih cvetov. Lepa divjina! Dvignil in napel se je narastel spomin na tvoji potemneli avgustovski dojki, na tihe mlečne sledi pod tanko zažgano kožo. Strgala se je toplota v tvojem telesu in med moja segreta stegna si položila venec prekrvavljenih divjih cvetov, ki žgejo in votlijo mlado meso, ki se dviga in širi ena sama koprneča želja po trepetu tvoje divinske dlani; po hladni glavi, ki v očesu išče oceanske snovi.

Segreti asfalti tiho govorijo skoz slušalko noči; tiho, da še nikdar tako ... Med razmaknjenimi molekulami prihajajo nage apsare, v razmehčanem nemem svetu žive hladni otroci, ki spe v naročjih potopljenih zlatih čolnov. KRASOTA JE BRIDKA STVAR.

Moskva, 3. junija

Brat, Utnapištim!

To pismo ti pišem z nohti na kutikulo lotosovega cveta. Zgodovina je odložila otroke v mojem prozornem obrazu; siroteži so shodili ob slapovih tvojega mleka in bele kače so zgorele v objemu krone tvojega pečatnega prstana. Pozabil si name, na klice mojih blagih morskih ur, ko sem te ljubil na meji kozmološke maternice, po kateri plovejo liberijski remorkerji. V sedem zvezd je razpadla enotnost telesa in duha, divje duše so raztrgale derivate ljudske modrosti, ki

je Ganimedov most prek bruhajoče gore rdečih črk, lipovih listov, v katerih živijo zasuta jezera belih zagrebških juter, ko se uresničujejo pojavi Rima, ki so ga prekrili moji lasje.

Imel sem sestre in brate, ki so bolj ljubili svetleči svet kart kot mrtvaško posteljo naše matere. Imel sem segrete hiše, v katere sem se topleje zavijal kot v tvoje porodne krike. Imel sem sveto vest, ki je brstela v vrtu metastaz. Bil sem labod, ki me je v roževinastih kleščah prenesel prek polnočne vode.

Veš, Utnapištim, težko je umreti; bivati brez pravljičnih igrač in nevrotičnih krajev, v mrak potopljenih gričev epilepsije. Težko je brez matere graditi kupolo sveta.

DIVJI DUŠI

»Kot svetlo znamenje nad zvezdnatimi zastavami naše sodobne politične zavesti.«

Pete so votlo kovale ovalno labodje oko in v jezeru so glasno umirali grbavi hrasti. V centru srca se razkrajajo beljakovine in nohti so oblaki, ko potujejo po krajih neba. Ostanke hrane mečeš v ogenj, za najini divji duši, za najino kavalerijo rustikano, ki jezdi prek žalujoče zemlje vrb in črnopijanih vigilij. Zavpila je svila na dnu copat, ker so črti popili krizmo in položili ogledalo pod najino blazino. S svetimi božjimi predmeti, s fliperji in s skovirji sva porisala posteljo, ki jo je varovala trutamora; peterokraka zvezda, ki odganja moro, ki otrokom pije kri. Prejmi belo oblačilo in ga prinesi brez madeža pred sodni stol Gospoda našega Jezusa Kristusa, da boš imel večno življenje. Rodila si uroke, ki so strdili šentjanževec najine poročne noči. Dojila si strahove, ki so odganjali otroke od najine ljubeznive postelje. Vzredila si temna jezera krvi, ki so se umirila v najinih zobeh in utopila najini divji duši.

Iz črne marmornate grobnice je vzklila rdeča vrtnica in se z belibi zobmi zagrizla v ledeno črnino, v zamišljene žile spečega kamna.

BRATJE! naša domovina je v nebesih! Naši voditelji so iz plemena pastirjev belih ovác. So vijolična znamenja na goratem hrbtu nad delo sklonjenega samoupravljalca. So vrhunski komunisti, kri naših čevljev. Med belimi oblaki, med plavim papirjem nebo, med rdečimi drevesi, med jezerskimi odbleski, med mehko livado in lahnim logom, med vigredjo, med bistrino in med iskrečimi kapljami pisanega, kot poljub smrti mehkega in toplega bombaža ...

... bel alabastrov paviljon na krilatem srcu zaljubljenega laboda, vodnjaka tihougaslih zvezdá, ki so z umitimi zobmi in dišečimi usti padle z nočne očetove strani. Spretne roke smrtne bolečine, veke morfija, sterilna ležišča odprtega mesa; prihajajoča in vase zavijajoča se jasnovidnost temnosvetlečega lesenega prostora, kjer se truplo preobleče v mir. Gibki prsti so stkali ta idilični gobelin junijske smrti.

Pod kovtrom vencev leži, zakopana v sveže razmesarjeno črnico, živi naša bratska in edinstvena hiša, ki so jo metulji v večeru prvega maja okrasili in so lijane in lilije zasule njena tapecirana stopnišča. Bobni so dozoreli v njeni senci.

Premaknila se bodo mlinska kolesa Parnasa in voščeni lavreati socrealizma bodo slepi in nemi merili metre svojih posušenih jezikov! Zaukala bo rdeča zvezda in žetev bo napolnila kašče proletarskih src. Do sitega se bodo nasmejale deklice in otroci bodo preko jedrih grudi napeli mehkosvilnate bluze prvega revolucionarnega obhajila. Življenje ne bo ne reka ne sod, ne uka žeja ne goljufiva kača: ŽIVI SPOMIN PRAŽIVEGA!

SRCE V OMAMI

Vame se stekajo najlepše ure razkošja dneva. Izza tvojih oči je privrela omama srca; iz stopljenih celic, ki potujejo po deželi rajskomili v ogledalu, nad mojimi razgaljenimi rameni, med tvojimi mokrimi prsti, s katerimi si prijela moj trzajoči penis. Sem napaka v steklu, podvodno oko agave, pod sneženim stolom ujet fant. Hlapi rajskega gaja.

Strdilo se je zeleno jutro nad čudežnimi afriškimi dlanmi in vroči kamni so zasuli cvetoči grajski dvor. Škropila je sperma po oddaljenih predelih sveta, po modrocih, po prepotenih oratarjih; ... deževala je v razprta usta kot mrtve temnooke lastovke na puhteče brazde v bližini svetega Marka.

Očetovi vojaki korakajo skoz sadno kupo noči, skoz naše drage sobe. Smo alienirana krvna telesca, Titovi učenci, pojoči skoz življenja in smrti. Pozidali so poligon mojega otroštva, tihe načrte kostanjevih balonov, ki so me dvigovali na Reber, k vodovodnemu rezervarju, nad palače potonik in lilij. Samo na stranišču, za vegastimi gardinami, skoz katere peče rdeči ogenj večnega slovenskega snega, plapolajočih tančic, je še ostal vonj tihega škrabljanja vaškega večera, blede Nastje Ivanovne in njenega grbavega belega psa. Sledi izumrlega kompota in drobnjaka v nedeljski juhi. V zlatu in rožah bije poldan.

ZLATO IN ROŽE

Po parku navzgor je oblečena v metulje pritekla moja mala deklica. Namesto oči so ji žarele tihe spominčice. Iz zlatih sladkih niti je stkano tvoje hladno telo in tvoja stegna so rože zvezd, šopki okorno izbrisanih postav predčloveških kraljev. Črni metulji so tvoje oči, mama!, ko pijeva opojno moldavijsko vino, razgrneš na moji postelji daljno Sovjetsko zvezo. Videl sem Leninovo rojstno hišo, v temnobarvanih sanjah sem jo videl; njene bele kamnite stebre, rahle sence, ki so se trgale na pristriženem pušpanu, ščinkavce, ki so s plavimi grli peli na okenski polici. Hodila sva objeta po belih rekah, po železnih cestah med žametnimi cvetlicami in vse naokrog je bilo polno rdečih partijskih amuletov. Lil je junij v tanke zelene žile, ki sva jih v meglah polnočnih potegnila iz Puškinovega trupla.

Črne so tvoje noge, moja mala deklica; in pod prosojno tkanino valovi tvoja cvetoča ritka, ziblje se in diši kot Sadkova barka na ustju konca morja.

ZLATNIKI IN ROŽMARIN

Ves sem poraščen z znano bolečino, ki me kuje v imenu življenja. Kličeš me, Nastja Ivanovna; ničesar ne rečeš. Tiho tiktakaš v lisičjem ogrinjalu, v mokrih laseh, s katerimi si me vsega prekrila, razgalila moj spol, moj korak k rojstvu. O, Moskva! O, podkev! O, sinja brada mojih ženskih želja, Laokoontovi mostovi prek Kaspijskega morja. Grenki noži so v sočni sobi, v sončni šobi, ki razveseli zadihanega komsomolca. Bakú!

Purpurna noč! Tvoji pasji oblaki, pasovi in stepe; mlade delavke, ki plovejo na tvojih čutnih smeteh; votle in črne omare, svetleč drevored življenja, ki pelje skoz tvoje razpuščene lase, hromi otroci tleči v soju tvojih plahih plastičnih plasti. Porova noč! Hodim v tvojo maternično noč, v rodno železno vas, kjer sije kvas pod težo slavnih Tomšičevih las. Nekje v tvoji zemlji šumi vreli vrelec strasti. Kdo bo plačal vsem tem otrokom, ki so se rodili med bombami? In kdo jim bo postiljal njihove slavčje postelje?

DEDINJE

Nenadoma nisem več vedel, ali je to življenje ali smrt? Ali so to gospejine igrače ali pa so le bolečine srca?

Samo sive lise so ostale na mestu, kjer sem spal jutrišnjo noč; samo rahlo vzgubana težka deka je ostala pod menoj, pod mojim vročičnim telesom, ki se je razteplo z desetimi brati po krušnem svetu.

IN NOVA HRANA IN SVEŽA KRI ...

Tvoje telo se ziba v snegu mojih sanj, na blazinah starih papirnatih vrtnic, ki so si v kuhinji poiskale svoj prerani grob; V CENTRU REVOLUCIJE!

Vijoličasti čašasti listi padajo; zvok premočno navite ure, ki hiti in cepeta slepa ovca v breznu barve tvojih oči; temnosinje vode pomladnega ekvinokcija, ki osvetli zahodno stran notranjega ognja, ki te ženo stori. Bronaste smreke so zrasle na podstavku spomenika, ki ga je vzela mimo hiteča kompozicija zvezd. Pesmi hrepenečih čeri ...

Usuj se milost, usuj se miloba; dvigni me k svojim ustom, da bom našel svoj mir! Povij nama roke, nebo, stori naju zaplojevalca velike zemlje, univerzalnega trenutka ejakulacije, ki ji je ime POEZIJA! Sediva v tvojih kolenih, pod dežnim plaščem junijske noči, ko se voda pase v dišečih krajih pod Rožnikom. Saj si roža, saj nisi smrt, ki odznotraj plane iz človeka, da trd ostrmi. Mrliči jezdijo jadrno; prek nove hrane in sveže krvi. Dedinje ...

VAŠA PARTIJSKA LJUBEZEN, OČETJE! VAŠA HEROJSKA SMRT ŽIVLJENJA!

Noči so svetleča jabolka pod Evinimi zobmi. Kaj boš storila z mojo bolehno ljubeznijo? Kje boš v juniju nabrala božične rožiče? Po alkoholu diši, v njem gori ta nočna ptica, klicavka babjih duš. Na beli kači si prijezdila po marmornatem bajerju; mlade vrbe so krasile tvojo bujno lobanjo in v sobah tvoje kože sem zagledal skice fetusov,

mladih psov, ki bodo na najkrajšo noč skočili iz tvoje danke, mehkega ognjenika sentimentalnosti, ki je omajala moj dialektični svetovni nazor, krepko pest Kominterne, v dobi sladkih političnih kultov.

Živiš v makovi meji, opojno zrno žela, ki se vzpne iz žejnega žrela in uspava plesoče Hofmanove nagrobnike. Še se bodo oglasili afriški bobni in v rdeče toge oviti togi bosonogi Masajci; še se bodo zagreble iskreče skrivljene roke v rdečo mizo, ki je skleda modrega cvetja v jeseni. Še tisočkrat bom požrl tvoje ime, groza! Lizal in božal bom tvoje ranjene noge. Ležala bova v senci zibajočega se starca. NOČEM TE, NOČ! NOČEM TE, LJUBEZEN!

Hodila sva po emiratu mojih sanj, po oljnatih travnikih, med žarom las. V belih oblekah, pod rahločutnimi satenastimi klobuki, mimo opečnatega paviljona, ob jezeru močno dišečih rac, med džunkami in bambusovimi kolibami na tihih Filipinih. Vzela si v roke goro in si kanila nekaj njenih kapljic na jezik. Spreminjaš se; zdaj si Vasilij Blaženi, in naslednji hip: Sveti Vid.

URA, MUHE IN KRISTUS

Dolga je pot v samoto in krvavo je delo, ki gradi salonske oblake nad Belim dvorom; v kupolah tvojih božajočih prstov se ziblje moja pretepena duša, koncentrični spomini na dehteče zemljevide moje pubertete.

In bog je nasul v človekovo srce zemljo in zemlja je bila prepojena s težo in ni nam bila dana, da jo sfrdirbamo. In divji psi se nam hihitajo kot mladi nori ljudje iz Judeje. Pod težkim zaspanim obrazom pečata, na križpotju srebrnih vrvic, so vrtinci vročih urezov, ki delé roparsko roko Matejevo, vso popisano s komarjevimi meči, na dva hlebca polne lune mladega mrliča. Polnoč mirno spi v mojih otroških pljučih. Utruja me spanec in delo me boli. Vse tišji in tanjši in dišeči so listi knjige, ki jo pišem v oblakih.

BABJA DUŠA

Tudi na dnu župnikovega kozarca so peterokrake zvezdice, ki so nagajive deklice s krasnimi krilci, ki srkajo vase jutranjo sončno roko, da se gole sprehajajo med lilijami, mrzlimi svečami visoke mode nedolžnosti. In deklici Jakuli so ob krstu zavezali zlato verižico krog pasu, prek rožnatih lističev njenega trebuščka. Imenovana je bila deklica, ki jo bo kri ljubila. Ki bo pila kri. Odkrušila se je takrat cerkovnikova roka in s freske visoko v kupoli je v blagoslovljeno vodo strmoglavila angelčkova glava. Ostali so plameni med lahnimi krili debelušnega telesa brez glave. In še preden se je leto štirikrat preobleklo, je med jorgovanom obležala Jakulina mati. Bledo bela; kot brez krvi ... in z napihnjenima dojkama, prepolnima mleka.

SONČNE URE MOJEGA ČUDEŽNEGA ŽIVLJENJA

Pisanje je luč, v kateri se blešči poezija, luč sveta. Kot strela metana med Plutonom in Uranom, kot sluzasta iskra v mišjih možganih. Ta univerzalna proteinska protoplazma, ki ob svetlobi oči zadiši po

odgrnjeni penisovi koži, po ljubezni, po spermi, po občevanju, po tvoji vagini, ki je posrkala vsa znamenja vesolja. Nabit sem s tem izmeničnim fluidom, s kristali, v katerih spi praelement amebastega spomina, dlakavih breskev in znotraj črnih marelic, ki so samo v mimikriji zasanjani planeti naše galaksije, rimsko mleko, v katerem se prižigajo, gore in ugašajo zvezde negativne fotosinteze, solzne oči aminokislin.

Notranjost mojega telesa, moje hiše radosti, piramide veličastja, gore in grobnice, je posejana, poseljena s POEZIJO. Slišim utrip nomadskih src in narcis iz oddaljenih asfaltnih baz, iz razbitih gričev večne MAGIJE, spomladanske analogije, TELEFONSKIH ŽIČ BAUDELAIROVEGA TELESA. Skoz stisnjene zenice so bile izstreljene koordinate sedlastega vesolja; in najnižja temperatura na Uranovi strani je tališče POMENA; z levjimi grivami, repi in šapami je tapecirana čutna soba MOJE POEZIJE, v ledenih cistah genetičnih zemljevidov so glasbene skrinjice, ki pojó APOKALIPTIČNI MEČI. To so sloni, ki se bodo pretopili v safirna krila lazurnih mušic, ki bodo padajoče skoz blatno vino oplodile vagine potonik ob malahitni reki, ki je streha SLADKEGA SVETA. TO JE POETIČNO BREZDELJE, PERMANENTNA EJAKULACIJA PENISOV POEZIJE, CEDEČIH SE MOŽGAN BOŽJASTNEGA TIMIJANA.

NARCIZEM TE POEZIJE NI SLEPILO!

»In bela je tvoja zemlja. In vijoličasto je tvoje nebo . . .«

Zlati Arag in dve sablji prekrižani ženi stražita prestrašeno srce v vratih pljuč, na čelu stopnic, ki vodijo v plavi sneg; oprani beli kosmi kruha, ki rase in govori kot goreči otrok: »Zakaj se bojiš gozda ur, dežele Tikataka?«

PIKA v mojem imenu; v imenu mojega boječega greha, ki se v otroški zemlji krohota brez srebrnega pokrova mlečnih zob.

Tiho poka hiša v koži,
tiho joka koža v hiši;

bližajo se mi tvoje drseče roke, prihajajo skoz moj hrbet, z zlatimi utežmi na zapestjih plavajo skoz mene, da pada pojoča teža v dna zabuhlih oblakov in baržunastih črk, ki plešejo krog vrha iskreče se gore PARAMOUNT.

V MENI SI, LJUBEČA ONANIJA! Si eklezijastično perilo mladih negovanih orgsekretarjev, ki se na Golanskem višavju mažejo z mandragoro, da polete skoz Njegovo sliko čez reke in čez rame v doline dvanajstih postaj TRPLJENJA. AH, ROŽNATE SAPE!

Mrliške rože na licu groba, kelih zdrobljenih lahnih lobanj. Bela je bela noč nad junijskim Krasom. Iz ust pa rase palma, senčnat kotiček svetega mesta iz tarokove dežele, kjer partija nima več moči. TA ČRN PUŠLC NE RASE V NOBENI KNJIGI; TO JE PROGRAM!

Milan Jesih

MILIJARDNI SPOMIN

I

Navzven zadrgnil dvig na palmah dlesen,
zatrt sem sledil jedra v črke spanja,
vsa moja davnost krutost je vsakdanja,
ki kakor zliva se v streljanju pesmi.

Kabine sem vsesal v kredit pomladi
in ne v kočljivosti kresnic nečistnih,
ljubezen tujih ur so spile misli,
dejavniki čvrsti v derutah zadnjih.

Če lepim zdaj se v lasti za plodovi,
kjer ni nobenih organizmov dneva,
v neskončnem štrajku, v vitkih zlatih rovih,

mi trdna jasnost neprevidno uspeva
in tih polzim v oblastnost vatov sovjih,
v račune na čuječnost pri zadevah.

II

Lej, poligloti so težki v stopnicah,
ulomki dihajo v kolesih mraka,
v vagine raste izlet in se pretaka
čez mržnje milimetrov v tujih pticah.

Povej planinam LSD, devica,
in laježu in zvestim solzam vlaka,
v malenkostih prizorov pa pričakaj,
da suženj pade v tvoje perutnice.

Vse to zato, ker v normah tarna nôri
zalet z uspešnostjo koristi tiše
kot novih vseh kitajskih risov peza,

ker stehtane jezike po zaporih
in po vijolicah, ki se jim piše
neslišni gnev duha, razkol nateza.

III

Imel bi resumé v konicah plesa,
pekel v razdaljah votlih otočanov,
trenutkov mrzlih divjost neskončano
in klavzule violin morda v zavesah.

Imel bi jédra hazarderstva česa,
kar z nemočjo je Zaratustru dano
in kar kolenom v luč je kdaj poslano,
imel bi hrepeneče sle potresa.

In, smrt kitaram! tudi to bi imel kdaj,
kar noče več veneti strmo v Hegla,
kar pada v pavje popke kot pepel zdaj,

kar smeje kri v norost, kar je preseglo
tunele tope in kar trdo móli
v krivuljah krivde, a navzven nikoli.

IV

Za lačnimi zapahi rahle ere
razbrati ni mogoče salvarzana,
zablod tovarištva, zadreg kristjana
zateklost tmurna nikdar ne prebere;

prepolna petja kritične kariere,
popotnega pepela polna rana
ne more biti v biti prag zvozlana,
ko nam opoldne lapsuse odere.

Zato so naše reke in rakite,
ki v rakve tleskajo nikdar zjasnjene,
kar v center silogizmov položene,

zato v kurentnosti ohabli skrite,
v dokazov spektru zviška umite
prekanjene usluge ni nobene.

V

Je voljnost mar v poveljih teže mleka
predana čelnim krikom? O seveda,
in niti ne privošči si pogleda
v azil boječ, kjer običaj pripeka.

Vsa laskrnost divjaška, ki odveka
motri prijazne navijače reda,
je bridkih vlaken Beatlov zlata veda,
je razpuščenih čutov čudna reka.

Povem pa: še bi se v kosmatih srečah
poljubljali na okrvavljena meča
in ne bi v hribih ptt obstali,

ko ne bili bi dremali po ječah;
tedaj ne bi nas naša mati tleča
nikdar spoznala v beli ilegali.

VI

Vrnitev v komunarde deseterna
in deseterni znoj v kreditih časa
in ježa v strmi konzulat Parnasa,
v neurje v rasi, v otkanja nemirna:

v predrta črkovanja nepredirna
kot kabalistov zlitih kleta klasa,
zastrta po terasah sasafrasa,
pribodla so ihtenja zlonamerna.

V klevetah so sekunde pozaspale
in hagiofagi so se v uk sesuli,
v metodah sladostrastne transverzale

v litote se umikajo metulji,
vzdolž sna polegle gratiis so obale.
Voščivci s teksti hodijo po nuli.

VII

O doktorica! mi asfaltne članke
spočasnili smo v tanki dominanti,
na levi beg, na desni praktikanti,
navzgor jutránjosti Ljubljanske banke.

Na tisočerih kupolah v sestanke
so tisočeri ugasnili nam škanti,
za njimi dihali so se diamanti
naravnost na ravan — kot kakšne sanke . . .

Potem zgostila se je vate s čustvi,
ki, doktorica, ni jih zasadila
nakana kosekansov v naših ustih,

tihotna zbitost s higieno stila,
saj ti, prav ti! si brez čudi robustnih
maršalu matinejo prepognila.

VIII

Ukrivljeni ukazi so umeščeni
v obredih in karnisah povračilnih,
za njimi rujejo v premisah silnih
odojki se iz viol prezaskrbljenih;

a nevoščljivcem, kakor jih zadeni
zadetek v ukaželjnost laksibilnih
preplav duha! je vendar do senilnih
naprimer konotacij več kot meni,

zato vse to, v zagatah ponovljeno,
predvajajo v »Kurikulumu bovle«,
v podmolklosti in mašah zasolzeno,

tako nekako, kakor da bi lov le
imel ta opoldne plodni virman jeze
izključno za navidezne razveze.

IX

Kirurgi v vašem petju, malarini,
ne najdejo svobode za mostove,
po kterih čakali bi mesece nove
v verigah smeha v lakotni dolini,

kar čakali v zatisnjeni manjšini
kot kakšna davna misel, ki le rjove
v nikoli razkristjanjene topove
po zamočvirjenih kleteh spomina.

In, čudežne sekire! mene glejte:
so pota moja vašim v čem podobna?
Recite: da! in mi nato povejte,

da kot ob vaša, trka tudi obnja,
če ni pomote, hlapčevstvo v prepadih,
kjer vsi živimo v spomenikih mladih.

X

Značilni mrki gabri v spetih dnevih,
ki vame z rizikom so naselili
vse moje prejšnje večidel posili
nabrane bese, spijo v mojih črevih,

da kopaste junake iščem v spevih,
da prej, kot je navadno, bi sprožili
potrebno akcijo in prelomili
navidezne zadetke v snih kraljevih.

Zdaj včasih zdi se, da v rezinah časa,
ko enkrat vanj sem v kačah priletel jaz,
kljubuje mrkost ista gorostasa,

ki nisem vendar nikdar je želel jaz:
rumene rase so ljudje jo hteli
in véliki voditelj njen čebelji.

XI

Presekane so zmrežene pomene
brez kraja sekale miru skodele,
številne so laži v njih zavihtele
številne fekundacije v plamene

in hesperide rajši se v refrene
kot rikše selijo med salmonele,
zato odveč so nujnosti zgorele,
potapljajoč se v rimane jelene.

Ljubiti gladno gadje sadje v ladjah
in ajdo razgroziti je mogoče,
dolgóst pa viteštvu polzi v naročje,

tako vsaj včasih stisne trda Nadja,
zato se v čast nečimrni odjugi
ne zdi prav zvito zvijati še drugih.

XII

V objetih kovnicah so se odločila
neskončna bitangenčnosti bolništva
in revna bonapartovstva lastništva
gojila niso pravšnjega ventila.

Še zdaj v kitarah bosa koprofila
zaman polagata soli in ništa
zasute zapravljivosti devištva
ne kaže v točkah, kakor se je zlila.

Trdo je v zgodnji zgodovini žgati
napol samotnosti strasti koncizne,
mrtvo pa je v stebrov krivini spati;

oblikovavcev antifrize krizne
mogoče spreči je, kadar se zlati
razjokajo za časnike precizne.

Marko Švabič

POTEMKINOV MEGALOPOLIS

Zmjad

Strahote, ki jih trosi črni mož. Impulzi. Koliko! Lista življenje in tehniko in ostrmi, videč sličice, ki se po komentarju urednika norčujejo iz risanja z različnimi perspektivami; kar mraz ga, kakšno brezčutje: tri sličice so na mah odprle vedno zapečateno dver — vrata med dvema etažama, duri v medprostor, podrla se je stena brez oken in tam zadaj je bila zrcalna soba.. črni mož je stopil skozi steklo in je stopil v ogledalo. Tam svetloba ni od nikoder. Tam svetloba je sama od sebe. Tam ni senc. Tam ni same sence. Ni reže med stropom in steno, ki bi lila svetlobo, ni pasteurjeve prašne črte z bacili. Ni pršeče andersenove vžigalice, ni lune, ni neba, na nebu, ki ga ni, ni več zvezd ambrožke, ni plavža z rdečim žeknom, ni špilje z azurnim sifonom v širni jadran, ni cankarjevega trhlega štora, ni avtoklava z devterijem ali tricijem in zadaj umetnega rubina z udarci zgoščene svetlobe. Ni komodne žarnice z električnim stikalom, da bi prišel fantek, prižgal, legel, ugasnil, zaspal. To je sredi svetlobe. To je v soncu, notri v sami svetlobi: kjer stoji črni mož v zrcalni sobi med prvim in drugim nadstropjem. Na koncu sveta kot na koncu resljeve ceste sedi pri oknu črni mož in nekaj čaka. Bilo je samotno in bilo me je strah. Pride mladenič in stoji z rokami v bok in naprej nagnjen in mu siče, kot da krikne: ti si lastne matere jebač. Zapira okno in se brani: nisem. Lažeš, zavpije mladenič lišajeve kože, mastnih in porezanih las kot streha, sovražne vezi med usti in očmi, in ga potegne na cesto. Črni mož se umika zadenjski čez ozek most, on za njim in strelja kot pes z revolverjem: hitro, odločno, z visoko mržnjo. Črni mož čaka, iveri letijo in most brsti. Počaka, ko pride, mu iztrga orožje. A že ima drugo pištolo in kugle tulijo. Odzvame še drugo pištolo, že ima tretjo v roki in strelja resnično in tedaj se črni mož odloči in užge, ko stoji sredi ceste na koncu mostu. Takoj ga zadane, a mladenič ne pade, kar naprej hoče ubiti črnega moža. Potem strelja kot nor, ippolitova bela srajca sezonskega delavca iz bosne in hercegovine se napolni s črnimi luknjami, a mržnja ne da ippolitu iz šiptarije, južne srbije, bolgarije, duge rese, šida, valjeva, kraljeva, kumanova, od svih palanki do klagenfurta in beča, da bi se zvrnil, še vedno cilja in meri, črni mož pa strelja, strelja, naravnost glavo cilja. Ippolit jugoslovan telebne z obrazom naprej in črni mož prvič zatrpi. Kdo le bo verjel lastne matere jebaču, da se je samo branil. Kdo sme celo v obrambi ubiti! Rajši je šel in se zapisal belogardistom. A slovenski fantje mu niso verjeli, čeprav je mislil v za-

četku pošteno. Kakšne usrane reve, kakšni medsebojni odnosi, kakšna nizkotnost je držala pokonci to belogardistično posadko! Nižji nemški oficir, pederast, je v žepu črnega moža otipal revolver in črni mož si je zaželel, naj se mu to prizdi normalno. Oficir se je smehljal in jih je globoko preziral. Preziral je belogardistično posadko, preziral je takisto črnega moža. Vzel je kratek mitraljez in hodil od glave do glave in streljal vanje. To si je izmislil sebi v zabavo in slovenskemu narodu v posmeh: mitraljez je samo prasketal kot otroška pištolca, zakaj nemec je svoj prirezani mitraljez nabasal s papirnatimi kapslji. Kako se je krohotal, beli pa so mu lizali rit in se bali in se strašno smejali njegovi duhoviti šali. Črni mož je rajši šel. Bilo je na morju. Bilo je ob odprtem kanalu za reko dreka in scaline megalopolisa. Gola filmska diva sedi tam sredi toka na kupu rjave pločevine in kreči noge na šir, da se ji valovi dreka zaganjajo in stekajo v črno in kosmato maternico. Luči so migljale čez viadukte in bilo je temačno in bil je strah. Vstane in beži k bregu, za njo se cedijo rožni griči megalopolisa, in ko uzre črnega moža, obstoji, si z rokami zakrije kosmati otep. Črni mož gleda naravnost dlani, ki se tiščijo med noge, in hoče in hoče končno priti do bistva, dokončno ugotoviti, si priti za vedno na jasno: kaj je vagina s črnim klobukom takega, kaj je v njej, pod to birminghamsko kučmo, astrahansko titovko, takega, da bi črni mož kar gledal gledal in čakal. Kaj čakaš? Da pride na beli dan tista skrivnost, ki greje sladko in zasoplo, globoko in celovito. In tedaj ženska spregleda nakano črnega moža. Velik strah jo popade. Brez glave se obrne in zdrvi v drek. Črni mož se vrže na tla in hlipa: na bregu človek vedno ostane sam. In hlipa: toliko širnosti sem videl in ploščim se: nikoli več ne bom mogel urejati sveta tako brž: preširoko je vse. In je rajši vstal in zataval v hodnike megalopolisa. Pristopi paglavec in ga opazuje. Deček je belolas in ves hira za pomanjkanjem klorofila. Žužek živi leto in dan pod kamnom, a ihta in zloba živita z njim, ker ne potrebujeta sonca in zraka. Kot angeljc. Gleda ga, le naposled pristopi in reče: si našel rorček? Kakšen rorček, reče črni mož. Rorček za slonu v rit pihati, reče angeljc. Črni mož gleda, angeljc je bled in resen ko smrt. Bilo je resno mišljeno. Ne, reče, nisem našel. Kaj pa, reče angeljc naprej, ali greš z menoj? Kam, reče črni mož. Srat na gnoj. Vse sami hodniki, vse same telekomunikacijske naprave in kabli in stopnišča.

Na rampi

Zemlja ima kožuh in v tem živijo, ko se rodijo, da rastejo, bijejo in hasnejo, bolhe. Ne pa tudi samo bolhe. Tukaj je v prvih vrstah še tudi veter, ki se rodi na zemlji, da dviga jedki prah s svojo temačno nakano slepiti, nosi plahte vreč trbovske cementarne trade mark, tajger siment, mejd in jugoslavija, stekleno volno, da se zadira v bronhije huje kot ostri drobni gramoz v kolesarjeve dlani, da obtiči v nežni koži in jo odere malo, do limfe, do krvi, do mesa, do bele kosti, ko biciklist poleti pred nevihto od šterna beži, do kosti, ko se strele boji, beži in leti nagnjeno in poševno v ostrih ovinkih, kjer mu zdrči. Kajti na gramozu in šodru prevečno drči. Umobolni otrok s krvavimi koleni, tukaj je še veter, ki nosi embalažo uvoženega portland cementa med poslopji magacina z gradbenim materialom, težki tovornjakarji se zavozljavajo in razvozljavajo po ozkih in ob

suši prašnih (ob mokrih hudih urah, potokih s hriba, ob vsem drugem, kakor suši, blatnih) ulicah. Zdaj stoje ob rampah in tovorijo tovore, da jih raztovarjajo in natovarjajo pod sive cerade, šotorov, katerih zadnje poklopce veter mečlje v vis in vkraj, da pokajo kot konjski biči, jeklene šnale na jermenih tolčejo ob železne cevi nosilne konstrukcije cerad, da cvengeče in plenkra. Leseni del krtače omela ob karoserijo frižiderja linde, štedilnika greif, pralnika za perilo candy, pralnika za posodo bauknecht, lepenkasto škatlo pod klopjo, v nji mikser progress, noge mize, noge stolov, noge stojala za televizor ei niš europa, noge klopi, noge otroške postelje, noge kopalne kadi, noge omare za perilo, noge gospodične monike, spolna noga (poklicnega tovornjaka ob rampi) med nogami gospodične monike, ko pozneje v plesni dvorani argentinskega hotela zaplešeta zmjad. Rdeči salonarji z blazno visoko in kot klinc tenko peto na nogah gospodične monike, postoj, ozri se, kam zahajaš, tu je rampa, tu so objekti in poslopja, tu je osrednja zgradba s štirimi trakti, osmimi rampami, dvaintridesetimi vrati. Tu vmes nosi veter žaganje in opilke, šofer. Zdaj že hodijo po rampah kupci na debelo in nabavljajo bodečo žico za svoje svetove. Komi vlači ter iztika tramove in telegrafske drogove iz svojih oči, žamanja iz tujega očesa ne. Stalin stoji malo desno za pultom in vztraja, da noče odrezati nekaj malega stekla za kupca na drobno. Zunaj je zima in mraz, dobri mraz z vzhoda. Kmetje so prišli s hribov z vpregami po žeblje, lemeže in nitromonkal. Kupec na drobno na drobno stopica in stiska drobne pesti in benti. Davi je bil svet v neredu in črn, porazbil je bil vsa okna. Zakaj kupec je bil črni mož. (Sicer pa poglejmo, kaj sam pravi o usodnem dogodku: ... rdeče obrobljeni hribi in suhljata suhljad posušenega drevesja, je to bolezen, je to resnica, je to globočina pesniške duše, je to sploh kako tujstvo, dištanca, prihod iz tujih vam osvetij, kaj? Le kaj je zdaj z mojim življenjem, ko je polovica sreče, polovica je kar naprej prepadov in brezdanj, ali so le časi? **Razbil sem hiško** — podčrtal M. Š. — in premišljeval, če si človek kljub vsemu pač le ne bi pognal krogle v glavo, da je totalnost kljub vsemu popolno nerazumevanje ali pa zloba in hinavstvo in grdo ...) Potem je bil dobri mraz z vzhoda in drobni kristali inja v njegovi hiški, stoječi v hribih. Mraz, dober kdaj, a danes ne. Težko je živeti v hiši z razbitimi okni. Tam za pultom je stal stalin in ledene iskrice so mu krasile moški kras na obrazu, njegovo oko je zrlo trdo in pravično in ni se vdalo črnemu možu. Nareži mi stekla, je še silil črni mož. A stalin na to, kakor zna pač samo on: njet. Drobni kupec črni mož: zakaj pa ne? takoj mi boste narezali stekla, saj ste vi zaradi nas, ne mi zaradi vas. Stalin: njet. Črni mož: saj, zato pa je tako v tej državi, ker se tako dela in sploh tako je, tako ne bo nikoli boljše. In se zateka med kmete po oporo in pomoč. Stalin se smehlja. Kmetje se zdaj že spogledujejo in stopijo okoli črnega moža in ga primejo v primež kot bukov precep in ga zalučajo med tople konje, vpijoč: ali ne vidiš, prekleta duša hudičeva, da stalin zdaj za nas dela in da nima časa za tvoje šajbce, če so ti živci popustili in si šel in si jih sesul. Šoferji so stali v tesnem krogu in kvantali in hukali debelo sapo v dlani in najbližji je počepnil, da je videl pod konja in je povedal take stvari, ki bi jih bil moral vedeti že poprej: kaj pa, matkurba, bezaš v stalina, saj tudi mi čakamo, da pridemo na vrsto, prvi so kmetje, drugi smo mi, ti bi bil pa tukaj šele tretji, pa misliš, da bi moral stalin kar pred tabo zaplesati, oj kako zelo se

motiš v svojem življenju. Črni mož je gledal v konjske trebuhe, dokler se ni zbal, da ga konji poščijo, in je zlezel na plano in na rampo in je vpil pri odprtih vratih: tako torej, je že prav! če mi ti nočeš odrezati šip, grem pa v mesto, tam mi jih bodo še radi. Stalin si je zataknil tintni svinčnik za uho in se je naslonil z jakimi podlahtmi na pult in je gledal srdito. Ah, je rekel, tako, takšen si torej, da mi boš zdaj grozil, ti svinjka brezobrazna, tak si, ali ne? Malo se je spet nasmehnil naokrog in po temnejših kotovih tega enega od traktov osrednjega poslopja magacina, že so jeli prihajati iz teme, zdaj šele se je videlo, koliko jih je, ko so kar gomazeli odpovsod — komiji. Moška rama je možato udarila ob ramo in velika, široka četa komijev je trdo stopila do črnega moža in ga prvič v življenju resno nabila po riti. In tako šele je črni mož spoznal, da je nekaj posebnega v tem okolju. Vsi so ga sovražili, je namreč čutil. Toda on ni sovražil nikogar, samo stalina ni več maral. Po riti nabit je spoznal, da ima le sam vrlino, da lahko namesto vseh ljudi čuti vse tisto, česar ti kmetje in drugi navadni ljudje ne znajo, ker ne morejo čutiti. (Da se jim godi svetovnozgodovinska krivica.) In da mora ljudem to tudi dopovedovati vsevdij. In je venomer govoril: narezal mi boš stekla za mojo majhno hišico, ali pa grem v mesto in tam dobim stekla, ker tam mi ga še radi dajo. Stalin pa je trgoval rajši s kmeti velike posle in samo včasih se je nasmehnil in zakrohotal in rekel globoko: nu požalstja, vot tam intelektualnije gorodi patjomkina. Včasih so vtem prikorakale mimo čete komijev in so vsakekrati bolj trdo natepavale po tazadnji od črnega moža. Zdaj so že vprege govorile: ali ta zgaga ne bo nikoli razumel, da mi čakamo pred mlinom tri dni, če pridemo šele tretjega dne. Tako sta se drobni kupec in stalin vse manj ljubila in samo mnogemu času, ki je od tedaj pretekel, in pa mnogim srečnim naključjem se imamo zahvaliti, da se črni mož danes le še poredko začne pričkati s stalinom, naj mu nareže kaj stekla in podobno. Bilo je pa takole: Ko je črni mož le uvidel, da na rampah med poslopji magacina ni njegovo mesto, ko je spoznal, da ljudje, ki tod hodijo po opravkih nimajo ušesa za njegova gledišča kar pravico tiče, se je odpravil v hribe, da tam preudari v miru in daleč od vsega drugega, kaj mu je zdaj storiti in še to: kam sodi, kje bo stal do svoje smrti. Res je bila poslej njegova koča kar brez očrepka stekla. Sneg je zamedel pota, noči so ječale v mrazu, črni mož je nataknil smuči in se spustil v dolino do prvih hiš. Tam si je izprosil nekaj desak in še manj nalojenega papirja, da je zadelal luknje v stenah in je bilo bolje kakor nič, predvsem je bilo v hiši malo manj sveže in malo bolj zatohlo. Še celo pa je postalo notri prijetno, ko je s suhljadjo in poleni zakuril v stari peči. Kakor pa peči že od nekdaj nihče ni kuril, je bila vsa lena in na samem začetku je celo kazalo, da ni več vajena goreti in je samo škripala in v dimniku je tožilo: sem stara zelena peč, kuriti ne znam več, sem stara mrtva pečka, ki živeti več ne zna. Črni mož: si nov zelen cilinder, jaz tvoj bom zdaj zdravnik, reakcija bo kemična po tekla. Peč je bridko zajokala roso hišne vlage niz gladko zunanjo pločevino, buhnila je dim v hišo, na vratca je potrkalo. Črni mož odškrne debela vratca iz litega železa, na njih se loči ornament za nižje ume. Zdaj bušne še gostejši dimnat steber iz peči, železo naposled zardi, dim se razkadi, bela žena pa sredi izbe stoji. Kako je vendar lepa! Nohti na prstih njenih nog so beli kot iridij, dolge tenke noge so tako bele, da so že kar modre, njeno kamnito pod-

prsje, ledeno trde prsi z vijoličastimi konicami, modrikaste roke, razširjene v objem k črnemu možu, sloki vrat je kot prozoren, da se pod svileno kožo vidi rožnati goltanec s kot proseno zrno drobnim zametkom adamovega jabolka, bela žena kot beli srež prek rek v daljni sibiriji. Prišla sem, je rekla bela žena kratko in sta se ljubila neskončno, ker: bela žena je med ženami prav tisto, kar črni mož med možovi. In: šele ko je bil črni mož dovolj črn in bela žena dovolj bela, sta se mogla in znala spoznati. Mi vsi pa vemo, kako silna in burna je bila tudi naša ljubezen v zamedenih kočicah daleč v hribih, zunaj mraz in veter, notri topla peč in zamaknjeni večeri, pravljična jutra, kakšne nebeške ljubezni smo znali mi vsi imeti! Vroči utrinek ljubezni v gorah je življenje v malem z vsem, kar je lastno nekemu življenju: tudi s krizami. Tako je črni mož nekoč rekel: boljša si, kot vse mesene in barvite punčare. Na to se bela žena nepričakovano besno razsrdi in reče: umazan človek si, grdo govoriš o mesu, ker ti moje ni dovolj zdaj grem, ti pa boš trpel hude muke, in ko me boš našel, če me sploh najdeš, zakaj izpričal si zdaj, ko si na meso pomislil, da tvoja ljubezen do mene ni kaj sila prida, boš postavljen pred visoko preizkušnjo, ali jo boš zdržal? To rekši bela žena predre naoljeni papir v enem izmed oken in v momentu utone v beli noči, dasi je mesec prav to noč kot božjast lil svojo mrzlo svetlobo na pokrajino. Surova sapa se zažene v kočo samotno, peč pozabi, kako greti, črni mož pozabi meso in stalina in celo mesnate dekline pisanih barv, ki so ga že dolg čas drastile v dimljah in mučile njegov sen kot zrno graha dično kraljično, da mu je bilo telo nenehno kot srt, voda v vrču obmiruje, krompir v kleti postaja sladak, bel, bel, bel je postajal črni mož. In prvič zatrpi. Topel veter je zavel, da je sleklo hribe, nastopilo je obdobje gozdnih požarov in dim iz daljnih dalj je sedal na krili ključ kot kuga, razpotegnjeni sivi oblaki (mož, jadrnica, pes, drevo, vse so znali narisati in izkipariti oblaki), tu in tam dvojna porcija smetane na nebu, so bežali iz azije na atlantik kot slovani pred huni in populacijsko eksplozijo, iz globoke doline je jeknil pust, kače so prilezle iz zemlje, za njim ježi in februarske glive za prezimele želodce. Ali se spominjate, kako je lastnik gozdiča vpil na gobarje in jih izganjal, češ da je hosta njegova, ergo tudi gobe so moje, se še spominjate? Kdo je sejal gobe? Grobar? Gobe njemu ne pritičejo! Črni mož je čepel na pobočju in grčal, ko se ponoči ne sme vpiti od bolečin duha. (Kako se sam spominja tistega časa: Nisem mogel ubiti bele žene. Potem sem še in še enkrat razbil hiško svojo, bil sem blazen, krvav in docela z eno nogo nad breznom, videl sem bil v hribih izropano domačijo, otroški hranilnik mestne hranilnice je bil odprt kot konserva in je bil odvržen v travo, zažgal sem suho pobočje, kamen mi je padel na nogo, zlezel sem skoz razbito okno in vzel mavčnega kristusa, po hiši je bilo posodje vse v črepinjah, razparani modroci, preluknjani kovčki, prevrnjene in zevajoče prazne omare, hlev je bil prazen, jasli in svisli so bile prazne, skedenj je bil pust, svinjak čist. Kako sem se izgubljal po hostah. Enkrat je sredi noči ponorela živad izza brezlistnega grmovja, zdelo se je samo tako, ko da švigajo okoli mene bele lise, bele miši, bele podgane, beli kiti, neka druga domačija, kako je pes lajal, lajal sep ej okak, inižibl v lituč ej em ok, to je samo depresija, izlet časa zdaj tone, o da bi bili vsi ljubimci mrtvi, da bi bil tu samo le jaz, blazen kot mrtvi ljubimec. So bile lise volkovi? Intenziteta pada, to je gotovo, pesmi ne napišeš, da vmes malo počiješ. Saj mi

ni hudo po časih bele žene, hudo mi je le, da so bili ti časi tako kratko, vse je šlo v dneh, urah, trenutkih. Kaj bi storil? Se dal skopiti, odrezati si moda? Vse je živalsko, zakaj se trpljenja ne otresti po živalsko! Odrezati nam jajca. Pustiti samo to meseno cevčico za scati. Ali pa spet čakati, da splavam na vrh, da bom spet jaz žrl sonce? Pokažem ljubezen, ko spet najdem belo ženo, na najbolj surov način, močno in telesno, naj joče, ko bo presunjena od norega plesa.) (In na samem koncu prve sape: Zdajci tuljenje tovarniških siren v dolini. Jedki zvok kipi k robu, tu pri meni na vrhu najvišjega hriba je. Zdaj bo prekipelo. To vse ni res. Rad bi, da bi bila tretja svetovna vojna.) Na koncu tega poglavja, enega od poglavij, ki pripovedujejo pot črnega moža, bi bilo povedati še to, da je črni mož nekoč zavpil: podirati ni težko.

Bela žena

Visoka okna v tuji hiši so krvavo blesketala direktne obločnice, tam je črni mož ugledal beli obraz bele žene. Makadamsko stopnišče, utrjeno z odpadnim urinom papirnic, strojarn in črevarn je potekalo v hišo skoz izbočena vratca, bočila se je nad njimi za simbol hiši indokitajska lakirana raca (polnjena s sladko kislimi raki), prebodena z nožem, nataknjena na vilice, in spodaj je bil receptor, stopnišče je prezrlo zidove in stropove, saj se je zaganjalo prek teh v igri kot stonoga, nožice s kaveljci so prijele podplate črnega moža trepetavo in ponesle so ga gor k vratom ob vseh drugih vratih s pari čevljev, dvema, tremi, premnogimi pari čevljesja na pragih, čistilci so se sklanjali, sobarice so se sklanjale še pred njimi in tedaj se je videlo, da sobarice razen gole zadnjice in kosmate prednjice, ki se je vanje dalo videti odzadaj, na sebi niso imele nič. Halje so letele in plahutale čez gola ledja, jetra so utripala v bolezni, čistilci so držali v rokah ostre krtače in jih vihteli prek umazanih čevljev med tistimi vrati. Krtače so bile do zadnje vse predstavnice poslednje generacije krtač, zasnovane v centralnem načrtovalnem laboratoriju megalopolisa. Znanstvenik in znanstvenica delata v miniaturnem laboratoriju, povezana sta s centralo, ki zastavi idejo izvesti takim delavnicam, in teh je v megalopolisu nešteto. Najnovejšim krtačam ni potrebna pisana škatlica z loščilom, ki jo je treba z onim vzvodom pri strani odpreti, da se novcato loščilo motno in gladko-prijetno očesu in duši zasveti v vežo, stopnišče, balkon. Nove krtače same izbrizgnejo mazivo in loščilo ob udarcih sredi čiščenja. Prvi udarci so suhi, tako da se odstrani beli prah in rjavo blato s kože. Ko je usnje na suho pripravljeno, iz krtače samodejno brizgne nekaj šusov paste. Krtača tedaj bije prek čevlja neusmiljeno, le tu in tam si čistilec omane čelo in oblizne lepljive slane ustnice. Šele ko je ves obrok loščila zunaj krtače, se prične finesno delovanje. Krtača zdaj drči fino in namazano vse dotlej, dokler se čevelj ne zasveti in vsuje svetlobo v dolgo hotelsko vežo kot eksplozija, vse se vidi, vse se ve, vrata se odpirajo in tisočeri parov jutranjih dlani pobira čevlje, da jih vrača svojim gospodarjem v prekodnevno onečiščenje do drugega jutra, ko bo tvoje čevlje čistil bogve kateri čistilec; tako si služijo za življenje. Kot zakrknjen hudodelec: je z njimi tako, kot z zakrknjenimi dobrodelci. Je z njim, da v dani situaciji ne zna reagirati drugače, kot zakrknjeno. Kot pubi, ki se je venomer kregal z ravnateljem tovarn. Kot črni mož, ki trdovratno verjame sanjam in ravna zakrknjeno

tako, kot da bi bile resnica; bolno. Težko bomo rekli, da zakrknjen hudodelec ni bolnik. Tako je s črnim možem. Črni mož stoji pred določenimi vrati v avli, drhti in dihati ne more, ker vse je prek njega in zunaj. Sanjalo se mu je (oh, bolel ga je trebuh, v hišici z razbitimi okni je bila hišna vlaga), da stoji v avli pred vrati hotelske sobe, vedel je, da za temi vrati zdaj živi bela žena, a vstopiti ni smel, ker bela žena je s tujimi ljudmi v zaključenem, reklo bi se, da so družbico vezale vezi njih skupnega poklica, krogu plesala najčudovitejši ples na zemlji, ki se imenuje zmajd. Zdaj je bil zunaj daleč v svetu hud dež, saj temu ne bomo rekli, da je deževalo, zakaj dež je naravnost nabijal, biti si moral tu pred vrati in gledati čistilce, videl si sobarice, čistilci so ti ponudili posla za kruh, sobarice so se ti priklanjale obračujoč zadek k tebi, črni mož pa je stegoval roke v vis in se lepil k zidu in hotel bi zlesti mogoče na strop, mogoče kot nežkušena kačica, ki je žejna padla v vodnjak. Notri pa so plesali z belo ženo ples, imenujoč se: zmjad. Videl je, kako tuji k. lezejo v njeno p., bil je zakrknjen hudodelec, bolel ga je trebuh, potil se je kot hudič. Izza vrat hotelske sobe, ki si jo je bila bela žena najela v trpljenje, kakršnemu se nobena žena ne more ogniti, so pridrli njeni kolegi, bog, kako so lepi, sami lepotci, noben ni bil črn, kot to črni mož — in lepotci so ga tepli, zakompleksanega do konca življenja (kaj vse, vse je bilo črnemu možu fizično) ———————— kaj pač, če bi bilo res vse (to že niso mogle biti sanje, vse je videl in čutil je, da ga lepotci tepejo po trebuhu) kaj pač, samo to je, da svinjsko (crknil je na tratniku) misli (globoko) da je dober le za f., da nič ni in nima, kaj pa bi bilo namreč tedaj, če bi bela žena našla (če jih že ni) nove in nove ponudbe; kajti tedaj bi bela žena prišla v luč, da črni mož celo za f., ni dober bogve kako sila. Šunka je visela na žici, vino v sodu. Vino v rjavordeči skledi. Sovražil je lepotce. Johny regee, kapalinka, tyčke, spojka, u dva i dva, eščo nabivaet, armenija, tuji k. lezejo v njeno p., nazaj hočem, nazaj, preklicujem vse. Odpro se vrata, kot da se podira vedni sistem v galaksiji, človek se razkropi med prah in sile, ki so tu zato, da delajo silo, bela žena je svetla in lepa kot vatra, kot albinski jastreb, kakšno soskladje telesa in misli, ko pove črnemu možu le-to resnico: Ujameš kako živo sliko; če hočeš videti, kaj je bilo pred enim letom, moraš ujeti eno svetlobno leto in pogledati svetlobo, ki pravkar prihaja. Vidiš sebe, kako si greš nasproti. Ali je tedaj srečanje možno? Tisto je samo svetloba, slika, na njej ti ne boš nič spremenil. Zanimivo pa, da si s tem, ko si tekel ujeti davno sliko z nadsvetlobno hitrostjo, skočil v prihodnost; sam imaš in lastuješ v telesu le sedanjost, ki je samo le tvoja in nikogar drugega. Tako se je na različne načine že tisočkrat videlo, da vsak atom nosi svoj čas v sebi in s sabo. Tako mogoče v preteklosti sploh ni časa. Razlika med naprej in nazaj je v tem, da tvoj **sedaj** v preteklosti ne more biti fizično prisoten, v prihodnosti pa da, ampak dokončno, ker prihodnost prične takoj veljati za tvoj **sedaj, nazaj** pa fizično ne moreš več, marveč si moreš le slike hoditi ogledovati. Težko me ujameš, kajti jaz se sprehajam po času — tebi se dati in prepustiti, to bi bilo živeti eno življenje in nič več. In zdaj kar idi nazaj ali naprej, kakor te je volja. Ker si me onikrat izdal, se mi gnusiš še tudi danes in tukaj daleč. Črni mož nima spomina, da je bela žena onikrat rekla... boš postavljen pred visoko preizkušnjo. Ali jo boš izdržal? Morda zategadelj leže tema na um njegov. Pravi: Kako sem si vedno domišljal, da jaz

na noben način ne morem v kom, ki mi je, ali mi je bil, blizu, zbujati odpora, predvsem telesnega, tvarnega. Zdaj mi je vseeno. In to je črni mož tudi kar brez mnogega čakanja izkoristil v svoj prid, da je pričel natolcevati takole: Gledal sem širno polje, opuščene njive. Spomini so šli mimo brzeče, saj to je bilo vendar polje, tisto isto polje, ki sem čezenj zrl kot dete, da se komaj še spominjam in je to tudi moj najoddaljenejši spomin, moja prva zavest. Videl žico, vojašnico, turm s peterokrako rdeče lakirano zvezdo, klobuk, velikan je zdrsel mimo, videl sem zajce in jerebice, kako je oče lučal kamenje vanje, videl sem gospoda zormana, videl sem letalo, ki je delalo lupinge nad širno poljano, svet je bil odprt, vprašanja so bila odgovori, četice kmetov so delale poljedelstvo, radioaparat je pripovedoval poročila, gorela je hiša kot vodna trajna, kot strela, o beli oblaki, o sonce, če sem rekel: sij močneje! sijalo je močneje, če sem rekel: sij še močneje! sijalo je še močneje, če sem rekel: sonce, ti si hladno, torej bodi hladno! bilo je hladno. Šel sem skoz rumene njive suhe pšenice, ki je burkala in objemala zrak, videl sem temno zelene hribe, svetlo modre hribe, bele hribe. Dvakrat sem na robu ajdne njive sedel na isto mravljišče — razbil sem vrata, razbil sem okna, razbil sem človeka. Bela žena se smeji in pravi: bo, da so mu štete ure. Smej se, kriči črni mož, saj ni tako vsakdanje, da stopim v stari čas, tako ne boš imela več kajsi priložnosti, niso pa mi štete ure. Nikoli se ne ubijem. Živel bom petsto let. Čeprav sem šibak in utrujen, bolezni me črtijo, telo je uničeno, čeprav buhtim v ognju: petsto tisoč let sem že star. Druščina bele žene je zmogla dovolj razigranosti, da je bil kar hitro k plesu povabljen tudi črni mož. Le kako pa ga je moralo to šele zdaj zaboleti: bela žena se je plesanja v zaprtem krogu nasitila in zdaj se ji je hotelo poplesati še malo z docela tujimi ljudmi.

Zmjad

Iz dreka ne boš tako lahko naredil kruha. Prehodil boš marsikatero pot, zlezel na mnog hrib, spoznal spomin in izgnal božje iz revnega otroka, da ti uspe kaj takega. Tako se vse spreminja, tako se da reči, težko kako drugače. In kdo bo žival z lepo besedo odvrnil ljubezni, ko pride krompirju v kleti spomladi njegov čas, kako te bo zastopil, da gospodinji cima ni ljuba (da naj bo asket)? Kaj zdaj, smo pripravljeni? Da se soočimo z resnico? Stopimo v elitno dvorano opetovano in opetovano opevanega argentinskega hotela v megalopolisu; naj nas ne moti, da nekje daleč mogoče že poje jutranji petelin, ko je zemlja še temačna in polna prežanj po življenjih in nebo na vzhodu je že sramežljivo kot devica, naj nam ne spodrsne na gladkem kamnitem tlaku črnega in belega marmorja, pod luč izdajavskih žarometov, med težko obloženimi apostolskimi mizami, pod masivnimi carskimi lestenci, haremskimi preprogami na zidovih; bomo zardevali, ko nas ugledajo bajne lepotice in se nam ostro (pa tudi milo, bojazljivo in vabljivo) zazro v oči? Kdo bi zdaj mislil o lepem dnevu, ki bo jutri, da bo sijalo sonce! Kdo bi vzdihoval, kako nam življenje mezi med prsti, da nas čaka neizbežni konec življenja! Vstopimo! Se bojimo, da se zmedemo pred imenitno druščino in zinemo neumnost, da jo kot nož zasadimo v tamošnje vzdušje, vse porušimo, da se ljudje spogledajo in nasmihnejo? Pomirimo se! Nihče ne bo nas opazil, črnega moža tu notri ne poznajo. Toliko večji in imenitnejši

sloves pa vrši med ljudstvom o beli ženi. Plesišče, nekoliko nad kamnita tla dvignjeno gumno sredi dvorane, se je izpraznilo, plesavci in tudi oni, ki niso bili plesali, so se zbrali in natrli ob krog, da bi bolje videli, kaj se bo delalo. Nekaj mladih in prav postavnih mož je že stalo sredi gumna, mrmranje je potihnilo in nastala je tako zbrana tišina, da so pozvanjali le koraki bele žene in se čuli z odmevom težji čevlji njenega spremstva. Ob robu plesišča se je ustavilo tudi spremstvo in bela žena se je sama namerila proti čakajočim. Čul se je zdaj samo še tenak korak bele žene in z njim se je zlilo bilo src mož. In nedoločni glas, ki je prihajal iz nabrekanja in rasti njih penisov, topo butanje ob trebuhe, mlaskanje in čmokanje kožic prek sluzavih glav udov. Dvignili so si jo k obrazom z rokami vsi hkrati in jo vsemu ljudstvu na očeh umili z jeziki. Neki red je bil pri veljavi tako, da so se v oblizovanju določenih delov telesa, kot: pasov vratu tik nad ramama, bradavic sredi rožnatih krogov na oblinah prsi in še zlasti bližnjega okoliša zunanjih spolovil, vrstili moški pravično, eden za drugim, a tako, da je bil ves čas sleherni teh delov telesa zavzet. Lizniki so si le prepuščali ta ali oni del, kot je bilo po pravici, pri tem da si nihče ni smel v daljše lastovanje prilastiti tistega območja, na katerem je bila bela žena najbolj ranljiva v srčiko. Vse to je bil šele poziv, formalno vabilo na ples. Vso omotično so belo ženo postavili na noge in zaplesala je s prvim naključnim izbrancem, ki je bil tuj moški. Ples se je vršil na ta način, da je kavalir vtikal svoj penis v vagino bele žene, bela žena pa je kavalirja v tem pripuščala. Kadar ga je vtaknil posebno duhovito ali z veliko mero znanja, je plesavec požel aplavz. Ko je svojo umnost v plesu izkazal zadnji plesavec, je prišel na vrsto spet prvi, ki si je bil medtem ob prostem soliranju po plesišču že toliko opomogel, da je njegov penis znova otrdel in se dvignil, kot se temu reče. Ni bilo tako zelo kmalu dovolj plesanja beli ženi. Nazadnje so omagali vsi kavalirji in bela žena je bila tedaj prav na višku sladostrastja, krčevita sapa se je vila iz njenih prsi; pleši, pleši, črni mož. Črni mož se je iztrgal blodnjam, pri vratih ga niso mogli ustaviti in zadržati niti padalci v rdečih dresih s svojim jodlanjem, veliko ljudi je zapustilo plesišče in se usulo za črnim možem na stopnišče. Na strehi mu je bila napoti starejša gospa, prav gospa estera je bila, moral jo je takisto kot pozneje sebe (!) (klicaj postavil M. Š.), vreči čez rob, da je kriknila v globino. In še to samo: Ni pa veljala poslednja misel njegova, ko se je pokončal, beli ženi, najsi jo je ljubil visoko! Zmotno bi bilo misliti, da ima njegova poslednja misel kako posebno težo, zmotno misliti, da misel kot dejstvo, da ni veljala ravno beli ženi, meče senco na njegovo ljubav naspram njej. Ta misel: ali sinička črva, ki ga nese v gnezdo, medtem pa so ji paglavci mladičke zagnali za plot, kjer jih je snedla mačka, da se potem oblizuje in gleda rumeno okoli, ob tem spoznanju pojé sama? Takšna zmeda vlada v človeku, zmeda vlada življenju, zmedena mora biti slika, ki življenje riše po pravici.

Dodatek

Prav dosti več se tudi danes ne ve o črnem možu. Pa ne samo to, da se dosti več ne ve, še nekaj je. Zapisovalec poti črnega moža — in prav to je tisto — je namreč take narave, da premnogokrat rad pritegne tožbi nekega pisatelja, s kakršno končuje enega svojih romanov: »Za vsakih 16 strani pisanja sem porabil dva meseca časa,

polnega intenzivnega in tudi težaškega dela — in za takšna dva meseca, ki sta se na koncu pokazala kot 16 strani pisanja, sem dobil v denarju plačanega 80.000 starih dinarjev.« Tako tudi tukajšnjemu zapisovalcu hodijo po glavi misli o lagodnejšem življenju s prijetnejšim kruhom. Kaj lahko je napisati izmišljeno štorijo, ki kar bezlja spod peresa, pa še zabava se ob takšnem pisanju pisatelj— takisto ko bravec, če ne še bolj. Pisati neko življenje od črke do črke, biti dva in več mesecev dan za dnem v prehudi napetosti in odgovornosti, ki jo nalaga pravičnost in zdrava poštenost, to pa je martrništvo. Je pa tukajšnji zapisnikar žal tudi takšnega značaja, da se nikoli ne zna dokončno čemu odpovedati, še celo pa se do zdaj kljub stotim zaobljubam ni znal odpovedati martrništvu. Bilo je meseca julija leta tisočdevetstodvainsedemdeset, ko se je že spet enkrat odločil, da se zdaj dokončno poloti lažjega dela, ko mu pride v roke star dokument, morda celo najstarejše poglavje o črnem možu. Dokument nejasno sliko življenja črnega moža v marsičem izostri. Medtem pa je bilo dotedanje urejeno gradivo o črnem možu že v tiskarni. Zdaj pa le sami presodite, koliko dodatnega truda za ništrc si je naprtil zapisnikar, ko je začel letati okrog in po tiskarnah, da je končno le uredil stvar tako, da je važni dokument vendarle izšel obenem z drugim gradivom kot »dodatek« celoti. Nujno s tem seveda trpi literarna forma dela, a naš zapisnikar je že tak, da mu več pomeni bistvo, kot videz. Nepojmljivo naključje je hotelo, da je črnega moža nekoč bežno srečal mlad pisatelj, danes že priznan in širom slaven, ki je to srečanje opisal. Škoda le, da ni moč objaviti faksimila zapisa — iz literatove pisave bi znal malone vsakdo razbrati, kako usoden vtis je srečanje napravilo na brezupnega pisateljskega začetnika. Prav brez slabe vesti smo lahko mnenja, da današnji slavljeni pisatelj svoj blesk dolguje temu usodnemu srečanju.

Takole je spisal:

Vragi, danes je nov dan, danes vam obračam hrbet. Ne bom več vaš tiran — to sem bil, kaj bi skrival — ne bom več vaš pobratim, tudi tega ne skrivam, ne bom več vaš posinovljenec, in — zapomnite si, hudiči — ne bom več vaš suženj. Nikogar suženj ne bom več, in najmanj tvoj, hudič.

Spet so nihajna vrata zapela zing zang klik klak in iz noči je stopil v gostilno mož majhne postave in srepih oči.

»Kdo se boji črnega moža?« je zavpil.

Ne, jaz že ne. Jaz sem korenjak, in udaril ga bom po gobcu, če pride sem.

Kdo se boji črnega moža, poje in hodi od mize do mize, od stola do stola.

Vsi se ga boje, tečejo domov k mami, v dlani se skrivajo.

»Kdo se boji črnega moža!«

»Nobeden!« zavzijem nazaj, kajti videl sem, da stvar postaja neumna burka.

Mali mož plane nadme, z nežnimi pestmi me bije po glavi, udriha in tolče do slednje moči, ko se brez življenja sesuje na tla in umre. Umrl je črni mož, pa kaj mi mar. Imam železno glavo, strup v nji, ubijem vse, kar se me dotakne. Črni mož je mrtev, vsi rajajo okrog njegovega belega, čistega kadavrca, le nekdo kleči pri njem in toži:

»Ni še mrtev, ni še mrtev, moj črni, moj veliki, lepi mož živi! O moj mož! Ni umrl, ni umrl, on živi! O moj mož! Zmagala sva, moj čisti, lepi, črni mož! O moj mož, ki sem tvoje dete . . .«

Poznam te krike: to je agonija male belkaste pošasti, ki zna tako čudovito ljubiti ali sovražiti, ki je utelešena Čistost.

»O moj čisti črni mož, če si res mrtev, pridem k tebi . . .«

Belkasta pošast razklene gole čeljusti, temna luknja zeva v luč. Z obrazom pade k tlom. Brizgne svetla kri, ki omoči bledi obraz črnega moža. Obraz se zgane, oči odpro, telo se dvigne, črni mož živi.

Množica popiva, raja, veseli se, jaz pa **doli** sedim na straniščni školjki, obraz zakopljem v dlani in jočem brez solze. Kajti srečen sem.

Franci Zagoričnik

DEUS EX MACHINA

Vseskozi je tako, da se je treba, kakor bi se rinil skozi podzemlje, kar naprej nekje prerivati. Prostori sami sicer niso ravno ozki. Ozek je sprva samo hodnik, ki se kar naprej razcveta na vse strani, v druga vrata, pa gor in dol, pa naprej in nazaj, kakor pač iščejo oči. Potem so neka vrata, ki so pa prava in tu se potem vse skupaj še bolj zoži, a samo za kakšen meter, meter in pol; tu so neki obešalniki, neke stvari visijo z obeh sten ob straneh, kakšne police so za kakšne stvari, pa tudi nekoliko mračno in nerazvidno je, da se vse ne opazi. Ker se takoj potem prostor razširi. Je bolj širok kakor dolg, kakšnih tri krat šest, obdan z delovnimi mizami, zelo založenimi, skratka natrpanimi z različnimi napravami in pripravami in z delom, kajti vse to je moje delo, naloženo na kupe, tu je moj vsakdanji vrvež z oteklim ožiljem in skelečimi vretenci v križu. Ker vse to mora skozi moje prste.

Najprej skozi stroj, skozi stroje v drugih prostorih ali skozi tega, ki je tik ob vratih. Oziroma ozek prostorček za vhodnimi vrati se v ta prostor podaljša z mizico, na kateri leži stroj. Je takšen, dovolj lep in vrtljiv, kadar se priklopi s kablom in pritisne na gumb, da se potem sam vrti, da je veselje ali pa tudi dolgčas. Vendar so te mize za nekoga velikanske, da se ne vidi čeznje. Kdor je prišel, se v skrbi ozira okrog. Še toliko manj je miru, ker je majhen nasproti vsemu temu in različen, da vzbuja pozornost v tem nesomerju s prostori in ljudmi, da je potem tu različno zabavljanje in zabavanje in vse odvečno vmešavanje, golo vsiljevanje in vse primerno temu, da bi bilo prijazno, prisrčno in dobrotljivo. Skratka naporno, da potem vpraša: Ali me ne bojo. Ne, ne. Ne bojo te, rečeš. Dasi ne veš kaj in ne veš, kaj ne bojo. Navsezadnje, ko je toliko stvari mogočih in toliko stvari nemogočih in je vrhu vsega res vse bolj ali manj nejasno. Tudi vse ostale stvari.

Svetloba je, seveda. Luč dneva je in svetloba. Veliko okno je. Je na levi in svetlo.

Nekdo, ki ima to reč na skrbi in pride popoldne, ko drugi že grejo ali pa ponovno pridejo, kadar je veliko dela ali pa kadar ga je še preveč, sicer pa ni nikogar drugega, tisti napiše, kar je potem za drugi dan nastavljeno na vpogled: Prosim, če odmaknete mize — in Jaz nisem hišnik! Z nekim nepojasnjivim stališčem in trpnostjo, kar je tudi nekam čudno ali skorajda na to cika, da je slišati nekoga drugega, ki pravi, Kaj pa to mene briga, Ja kajpatomenebriga! Asempajazhišnik!

In res, posebno te mize, v naslednjem prostoru, ne moreš si misliti, da bi jih lahko odmikala popoldanska ženska sama. Te so še bolj široke in zaradi tega že same na sebi težje, kakor je ta prostor

tudi večji. So večje, zraven tega pa tudi precej založene in deloma tako sestavljene, da se z njimi lahko tvorijo manjši prostori. Vmes pa je tudi še nekaj velikih strojev, se pravi velikih rok in velikih nožev, velikih kladiv. In kdo bi, res, vse to premikal. Navsezadnje ne kaže drugače, kakor da se potem tako reče, namreč Kaj pa to mene briga — in Kaj pa me brigajo okna.

A bo že moral kdaj kaj pripomniti, mogoče isti glas ali kdo od zgoraj, ki so tudi v resnici zgoraj in ne samo dobesedno. Se pravi kdo izmed tistih, ki o tem odločajo in bo slišati kakšen očitek ali kaj drugega pokroviteljskega in kaj podobnega. Ker nekaj mora biti, da se potem lahko reče in tudi tako zapiše kakor na primer Jaz nisem to pa to in temu podobno. Ali kaj vem.

A ta prostor je dovolj velik, da se tudi sicer deli in pregrajuje, ne samo z mizami in mizicami ali kako drugače improvizirano, da se potem naokrog suče delo in telo, še naprej vse zelo na tesnem, ker je na ta način vse bolj skupaj in bolj prikladno ter je treba narediti manj korakov. Tudi je tako, da se ti posamezni prostorčki lahko prilagodijo delovnemu obsegu in se tako lahko povečujejo ali še bolj skrčijo. Tako je na neki način tisto z okni v resnici nekoliko manj važno. Le da je treba, kadar je treba zračiti, zlesti na mizo in odpreti zgornje dele oken. Spodnji deli so tedaj nekako založeni z mizami in s tistim, kar je na njih. In tako je tudi dobro, saj je na ta način manj prepiha. Eden še pravi Res ne vem, zakaj so ljudje takšni. Da je že kaj narobe. Predvsem pa imam svoje delo, si potem mislim, kakor mogoče on.

Tisti, ki ga vprašaš v zvezi s svojim prihodom, pa reče Ne, Frenk je na dopustu. Kar še ni toliko, to še sploh ne pomeni toliko, da bi se moral človek že ustaviti in se obrniti, od koder je prišel.

Zdaj stojijo okna nasproti. Prostor pa je zdaj dosti dolg in širok, recimo kakšnih osem in štiri in se je zasukal v drugo smer. Za devetdeset stopinj. In tukaj se je treba spet kar prerivati. Poleg ostalih miznih pregrad, namenjenih sortiranju in dodelitvi zadnje faze izdelkom, je deloma pregrajen tudi z deloma leseno steno in deloma stekleno, tako da se vidi v tem pregrajenem prostoru prav velika mašina, kjer se zdaj zdaj prižiga prav močna luč. Frenk pa je tam in se nekaj pogovarja. To pomeni, da je Frenk na dopustu na ta način, da je pravzaprav v službi, le da se ne bi moglo reči, da je ta hip ali danes nasploh kako posebno vnet, je pa gotovo nekaj v zvezi z njegovim strojem, ali kdo ve, gre za neko že pozabljeno neposlušnost, ki je na določen način že prešla v ljudski rek, ali pa je nekaj v zvezi s kavo, ki bi jo morale ženske že skuhati, in se je tukaj znašel čisto po nepotrebnem, ker je njegovo mesto drugje; da človek pravzaprav ne ve, kdaj se tukaj dela, kar pa tudi ne bi bila moja skrb.

V glavnem pa Frenk na dopustu ni, da je torej prenesel na hitro skovano zbadljivko, da se je zdaj zasukal in zapustil tisti manjši prostor s slepilno lučjo. Napotil se je naravnost k vratom, ki so stala na dnu prostora pred njim, in jih odprl, ko je že prispel do tja, in si odprl pot v prostor, odkoder pa se je razlegel velik hrup.

Še tu je bilo na lepem bolj zaglušno. In na to je že pripravljen in to že označuje ta prostor sam. Kajti že ob samem vhodu se je pojavil vsiljiv nemir, ki mu sicer ni lasten. Sam vhod in povsod, kjer je kaj lesenega, je vse prekrito z razglednicami iz celega sveta. Skoraj od vrha do tal. Svet pa je največ po širini. To so pokrajine z naselji, pokrajine in vasi, pokrajine mest ali pokrajine nekih mestnih središč

nekih mest ali samo neke ulice nekih mest, neke zgradbe, neke reči nekih mest, pokrajine gorskih pobočij in govedi in vrhov, pokrajine morskih obal, kopališčne pokrajine in ladje, pokrajine rož in en osel. Miami Beach in Afrike puščava. In ne ravno to.

A velika stena (ki je) nasproti zunanjim topolom in drugim zidovom je začuda bela in prazna, kar se zdi vredno poudariti, saj je v hudem nasprotju s tistim, kamor se je podal Frenk. Je neka disciplina, ki je dopuščala samo to nedolžno razbrzdanost svetih podob posvetnosti. Neka razuzdanost, ki je terjala toliko večjo vnanjo higieno. Je snažnost, ki bi utegnila biti tudi toliko vprašljiva, za kolikor je je, oziroma vtis neke nesnažnosti, ki bi utegnila biti ravno toliko nedvoumna. Vse drugače je torej v brlogu, kjer deluje Frenk.

Tu je nični mir, vznemirjen do skrajnih možnosti. Tu bi se po prvem vtisu sodeč tudi največ delalo. In ves peklenski hrup je od tega. To pomeni, da pri njem kraljujejo najbolj hrupni stroji; in kadar so v teku, je tu zelo glasno. Eni so manjši, posebno eden pa je največji.

Da je človek(-ček), ki kaj takšnega še nikoli ni videl, zopet vprašal: Ali me ne bojo?

Tu so namreč številne kovinske in udarjajoče ročice in tipalke, ki se kar naprej stegujejo, nekaj premikajo in prestavljajo in se zdi, da se pravzaprav cel stroj premika kakor robot (tako je namreč izrekel svojo misel), in se ne ve, kaj vse se lahko zgodi. Tedaj se oklene mojih nog in ga potem kar vzdignem, da bi ga obvaroval.

Šele potem, ko sva šla ven in stresla ves hrup iz ušes, si je oddahnil in rekel Niso me, Pa me niso — in sem rekel Seveda te niso, Niso te — in Saj si fest fant.

Moral sem to res povedati. Izkazalo pa se je, da bo Frenk to stvar takoj uredil. Stopil je okrog stroja. Gledal je v stroj in prijemal za neke gumbe in jih privijal ali odvijal. Potem pa je stopil ven in se naslednji hip že vrnil. Na rame si je obešal fisharmoniko in je potem pričel vleči na meh. Moral je kar dobro nategovati, če je hotel preglasiti stroje. Potem pa je nategoval in nategoval in takoj povzročil vsesplošno odobravanje.

Bilo je tako, da so stroji delali po svojem taktu, Frenk pa po svojem, pač v skladu z melodijami, ki so bile še od prej, kar se je dalo samo z neposlušanjem drugega.

Ves hrup je bil zdaj še toliko večji. In zaradi tistega, kar je bilo v tem hrupu odveč, so nekateri pogledovali gor proti stropu, nad katerim so bila potem neka druga tla, in na njih so stale potem noge miz in stolov in nekih drugih ljudi, med katere se je potem prav tako mešal glas fisharmonike, samo nekoliko manj. In vsak je kaj rekel v zvezi s tem, oni tam zgoraj ali ti spodaj. Vsak je kaj rekel, kar je bilo potem v zvezi z onimi zgoraj ali v zvezi s tistimi spodaj, saj je bilo videti, da je predstava kar nalašč nekoliko predolga in gotovo je bilo tudi tako, da ta ni bila samo enkratna, ko je že tukaj takšna reč, kakor je fisharmonika. Ampak že to pot se ni dalo več smejati. Tako je Frenk odnesel tisto reč nazaj ven, kjer je nekje bila.

V najboljšem je bilo tako, da je Frenk stroj v glavnem samo nadziral. Stroj pa ga je to pot očitno ubogal. Frenk mu je dodajal tisto, kar je stroj potem potreboval in sam uporabil, tako da je z nekimi sesalkami pobiral surovino in jo spravljal vase, pošiljal skozse in presnavljal, na drugi strani pa lepo odlagal in zlagal predelano

na kup, kjer je bil potem spet Frenk in opravil, kar je imel opraviti. Ampak to je moral biti res izreden dan.

Ponavadi se je namreč Frenk kar naprej jezil in preklinjal. Vrhu vsega pa je bil za vse še on kriv, da premalo pazi na stroj, ki je že zdavnaj odslužil, in podobno. Za kar potem prihajajo popravljavci iz prestolnice in iz zvezne prestolnice in vsega ne bom zapisoval, kar tudi ni moj namen.

Najprej je tudi tako, da ne bi ravno silil tja. Nekdo je pripomnil, da zaradi fanta res mogoče ne. A to bi bila potem kar dva razloga. Jaz sem mislil na stroj, da ne bi bilo kaj narobe, če bi postal fant preveč radoveden in premalo previden. Drugi pa je mislil na zid, na kar je tudi mogoče misliti.

A, ne! sem rekel. Tisto pa ne. Da kar se narave tiče, res ne mislim, da bi jo bilo treba prikrivati.

Frenk pa je rekel Ko bi imel jaz kvalifikacijo, bi vse to zmetal ven. Vse te preklete kište. Dasi tu ni preveč razvidno. Nič se ne ve.

Ampak razumeš, jaz se na to ne razumem.

Jaz tudi ne, in to je prekleto čudna reč.

Lahko samo gledam in Frenk mi je že stokrat povedal, kako vse to deluje, ampak jaz ničesar ne razumem, kako mora to biti. In včasih rečem Nikar mi ne pravi. Vem, da je vse zastonj, ampak on ne. On ima vse to vsak dan pred očmi. Za vsak vijak ve. Za vsak valj ve. In še preklinja in ne ve, zakaj to in zakaj ono. Se jezi in briše in marsikaj res pokvari.

S takšnimi rokami, ki ne samo, da so črne, so tudi omotične od nečesa, čemur se pravi Gremo pogledat na vozni red. Ker je to blizu avtobusne postaje in kjer je potem in predvsem šank. Plača pa je takointako od kosa.

Rok si z ničimer ne umiješ, najmanj pa ne okrog nohtov. Če bi toliko drgnil roke kakor ti, bi bil že zdavnaj brez kože. Tudi tako bom.

Pravi, da je ta stroj zanič. Jaz pravim, da je to stroj za Nič. Tako tudi mislim. Ne mislim, da bi bil to stroj za Nič, ker bi jaz tako mislil. Ta stroj je za Nič, ne glede na to. Ta stroj proizvaja nekaj v Nič. Kajti tisto tam, pred njegovim žrelom, je še za nekaj. Tisto je še dobro in za vsakršno rabo, nasploh koristno in lepo, da se človek razveseli ob pogledu. Že tisto sámo je takšno, poleg tega, da nosi v sebi še veliko neizoblikovanih možnosti, ki je ena sama velika priložnost, se pravi, da je mnogopomensko in vsestransko. Potem pa stroj vse to pogoltne, požira vase, usmeri, kanalizira v eno samo rabo, na en sam pomen, en sam smisel, ki pa je daleč od tega, da bi bil Edini, mnogo dalj od tega, kar je bil še trenutek poprej. In če to ni takšno niti takšno, niti ozreš se ne, še več, odvrneš se proč, ko začutiš ta izmeček in nič, ki pa bo kljub temu šel v rabo, ker ni drugega, ker je vse to nazadnje poceni in dovolj poceni, a nikakor ne, kakor bi smelo biti. Da ni veselja prav nobenega.

To zgodbo sem slišal, ko sem bil še majhen, ko je rekla ženska v veceju Danes je bil pa lep dan — in sem rekel, kakor da bi kdo trdil drugače, a je bilo prav tako, Saj je tudi bil lep dan. Ne, ne, je rekla. To ja, je rekla. Rekla je Mislila sem na to, da je bil Tukaj lep dan — in Pokasirala sem štiri jurje.

Ljubi Jezus! Štiri jurje. Štiri jurje in pol in to je bil lep dan in to na takšnem kraju. Ne bi si mislil. A so ljudje skromni.

Drugi pa ti zaslužijo, kolikor hočejo, in nimajo nobenega pravega veselja, tudi na takšnem kraju ne, najmanj pa s štirimi jurji in pol za ves dan, da bi jih zaslužili, kaj šele porabili.

Kaj pa ti? A ti si pa zadovoljen, drugi se ti pa smilijo, ker imajo preveč? Ja, sem. Ne, nisem. Pravzaprav še kar sem zadovoljen. Nič nimam in nič mi ne manjka.

Imel pa bi marsikaj. To že, pa ja. Samo škoda zgubljati besed. Delaš pa delaš, pa je vse takšno. Ne bi rekel ravno drek. Bilo je že slabše in kaj še bo. Če bi bil izučen in tako naprej.

Ta zgodba. Ki ni moja in ki nisem jaz. Sámo se ti to vsiljuje.

Zakaj pa se nisi izučil? Nakar pravi tisto, Jebešmi — in neka njegova notranja nemoč zapljuskne s toliko moči, da ga kar privzdigne, da ne skomigne samo z rameni. Ves je samo vprašáj in vse povedano, na kratko, o čemer ne bomo govorili.

Potem bi seveda začel na svoje. Ne, pravi. Prevelika odgovornost je in sekiracija. A to bi bil samo izgovor. Sam mu pritrdim, ker s tem nič nimam in tudi nobene kvalifikacije. Da je boljše biti služabnik, ko bi le bili gospodarji dobri.

Strmi predse. Potem reče Poglej tistega — ker tisti, se pravi, drugi so vedno krivi za vse. In ko pogledaš, je šel tisti že mimo. Zdaj bo Frenk prav gotovo povedal ne glede na to, da tistega nisi videl, in res takoj začne. Kako more, reče in vse ostalo. A to pravzaprav ni tisto. Ni takoj razvidno.

Tisti naj bi bil mesec dni poročen in še hodi z drugimi. Jaz tega sploh ne razumem, pravi. In res je bilo v tem tisto njegovo strmenje in premišljevanje. Ne, tega ne razumem. Kako more! Čeprav gotovo ni bilo na cesti nič takega, iz česar bi se dalo sklepati na vse to čvekanje.

Ampak, Frenki, to se ne ujema niti s tvojim imenom. Saj ti je v resnici ime drugače, ne? Videl si vse gledališke predstave, hodiš na pop-festivale, buljiš v televizijo in vidiš vse, kakor je na svetu, zdaj pa govoriš takšne.

Pravi Odkar sem se poročil — pravi tisto v zvezi s tem. Potem se spet vrne na onega z resnično skrbjo in reče Zakaj se tak človek poroči? Jaz tega ne razumem.

Mene to ne zanima preveč. Tako se pogovor obrača v vse mogoče smeri. Pogovor o Enem pa ostane nedotaknjen. Mogoče iz takšnega razloga, ki bi mu rekel To je tvoja privatna stvar. Tako ga ne bom vprašal, ker to bi bilo lahko tisto, kaj je na primer z zidovi v tem tvojem brlogu, s čimer so oblepljeni. Ker to ni kakšna dediščina, ko gre med drugim tudi za najbolj sveže dosežke te vrste. In gotovo da tega kdo drug ni počel.

To je čisto njegova stvar, nič pa takšnega, da fanta ne bi peljal noter. To navsezadnje ni nič izjemnega. Je naravnost neogibno za vse takšne delavnice, kolikor jih moraš videti, in še za marsikakšen kraj. Za vsak tovornjak na vratih, na zadnji steni kabine in na šipi. Za vse delavske garderobe in garderobne omarice in stranišča. Za vse samske in zakonske jazbine, za osebno opremo vojaka in vsak drug erotični stan, od provizorijev v Koreji za Savo do šestnajstega nadstropja v Nebotičniku, kolikor vem. Seveda pa ne le v Koreji in tudi ne le do šestnajstega nadstropja. Prav nič takšnega, kakor se je razmahnilo.

In razmahnilo se je skladno z vsem tem truščem, da skoraj mora biti od stene do stene izjalovljenega miru, da spada k estetiki sveta.

Od vrat v levo, kjer je najprej slika z različnimi različno velikimi orodji in z raznimi stroji za povzročanje gnusa ali slasti in s stripom, ki potem predstavlja Navodilo za uporabo in ponazarja uporabo. Potem je plakat, na katerem piše Vklenjeni Prometej in takšno.

Na drugem spet piše V Pričakovanju Godota. Drugje pa je napisano ARIA CONDIZIONATA, kjer je veliki pisalni stroj, po katerem se obešajo gole nimfe, največ tako, da se kažejo z napetimi, oblimi zadki, kar je vse skupaj zelo vabljivo, prikladen in dražljiv kolaž. Vse to ves prostor gotovo razširja, bi rekel, v neslutene razsežnosti.

Vsa delavnica je s tem in takšnim tapecirana. Najprej od kota na levi strani, po vsej dolžini leve stene čisto do stropa. Potem spredaj, to pot nad oknom, ki je zdaj obrnjeno proti cesti. Potem ob oknu ne, ker je tam visoka stalaža za nekatere druge stvari, in potem po desni steni v dveh vrstah, tudi po vsej dolžini.

In to so tedaj te ikone, te oltarke, te matere božje, postoterjene, ta Carmen iz Dijona, Adele iz Pariza, Nena iz Beograda, Elke Hannover, Monika Stockholm s poudarjenimi darovi, ki sevajo v nas s svojo prostoto in svojo prostostjo. Človek je toliko svoboden, kolikor je za to plačan.

In to so potem te zastave neke pogrošne revolucije, te plahte prostitutne kože, ki nam potem vlivajo upe in pogum in delovno moralo, ker je svoboda pač tu, na to je treba opozoriti, na pragu vsakega gumba, kjer je potem vse enostavno in takšno.

Zidu je tukaj več, oziroma oken je tukaj manj, je eno samo. Vse to pa brez določenega namena, ker so bili prostori prvotno namenjeni nečemu drugemu. In tako se zdi, da so ti odvečni zidovi izničeni, da vzdržujejo neko drugo vrednost v nadomestilo za svojo odvečnost, drugo razprtost, kot bi jo sama okna.

Seveda pa je tukaj predvsem Frenk, kar je nedvomno v zvezi s takšno trotovsko razrešitvijo neke notranjščine. Ne samo delavnice, ki je izpeljana na tak način, kakor so bolj ali manj vse takšne delavnice. Ampak je takšna potem tudi vizija sveta, kakršno nosi v sebi Frenk in vsi njemu podobni.

Pogled na svet pa je hkrati tudi pogled sveta. To je potem svetovni nazor, ker je obojen: nazor sveta in svet nazora.

Temu naj sledi Egistova izjava z dne 19. VI. 1972, ki se na ta način vključuje: Mene zanima Nič.

Istega dne je izjavil tudi naslednje: Jaz sem lak za lase.

Ko sva tedaj zapustila to smradljivo beznico in si je Egist končno oddahnil in rekel tisto: Pa me niso — in sem rekel jaz Seveda te niso — in Saj si fest fant, je po malem deževalo.

Dežuje, in to kar tako, čeprav je bilo prej drugačno, zdaj pa bova morala še na druga mesta in dežnikov ne nosimo več.

Tako stečeva na Jezersko cesto in sva potem tam. Frenk pa nekaj kriči skozi okno. Ven meče tiste preklete kište, na dež. Ko je prišel čas neke druge revolucije in mu je tega sranja zadosti.

Z Egistom tečeva nekaj časa po Jezerski cesti in po dežju. Potem tečem nekaj časa z njim v naročju, potem je dežja preveč in se zatečeva pod košati kostanj — kdo je tega videl? — kar bo za nekaj časa zaleglo.

Voda pada, pravim. Koliko vode!

A Egist reče, To ni voda, to je dež.

Dež pa je voda, pravim. Poglej, pravim, ko se zbira v potoke in reke. Odnaša s seboj rjo. Veliko rje razpadajočih spomenikov minule dobe.

Nedvomno zdaj to usklajuje. Nedvomno je tako. Ne reče ničesar. Mogoče pa misli, da je pravzaprav v resnici tako.

V oblakih je voda, reče.

Stroji ležijo ob Jezerski cesti in rjavijo. Nakopičeni ostanki komfortne civilizacije rjavijo ob vseh cestah sveta. Ki so bili Romei in Julije, Zmage in Zastave, Preteklosti in Prihodnosti, Vse Vsega. A je svet obstal brez njih.

Zlagoma jih odnaša čas in nikogar ne motijo. Ker jih odnaša dovolj zanesljivo in je to še najbolj olajšujoče.

Zrak je čist in v mestu se naseljujejo ptice.

Matjaž Kocbek

ŽALOSTEN SEM

I.

pridi v mehko jutro v zenico moje postelje
poljubi organizacijo trebuha zvonik jadro vonja
poglej mozaik pritrjenih strasti
popij znojevi vzdih
zapiči noht v svojo ulico
dahni prah v moje ustnice
snemi varjene metulje
koščeno oporo mojega telesa
sedi na rob revolucije
na krpo lačne žalosti

zakladnica mojih udov leži v kleti pošasti
moje oči so stare razglednice in
ušesa navite ptice
nozdrvi bela krsta knjiga dresiranih puškarjev
telo predor vonja po ubitem
čelo je paluba oholih iztrebkov
spomenik razvoja

položil sem prst ta žlahtni namaz
božjega sendviča pod razmehčano glavo
dlako sparil s požrešnim topolom
roževino podaril slepim udarnikom
in zanetil prvo gubo
da preberem prvo poglavje jeseni

naučeni gibi mojih stopinj
prebivajo v dolini
napake v pegastem balonu
polnem vrelega sluza

II.

zemlja nosilno kolo v samokolnici vesolja
z vrelim črevesjem polucijami kašljanjem
in tatinsko golaznijo na bolni koži

podkupljeno zrklo svetega hazarda si zemlja
napihnjen trebuh ledene porodnice
umetno jabolko v sredici peščenega viharja
abortus božje spogledljivosti

ugasla plamenica in kepa pergamentov
kamen brez peruti jajce v danki
včasih kažipot ciljne ravnine
danes zahrbten tujek v dovodnici
in jutri enobravna igrača za mrtvorojenca

zemlja ti si gnojna bula na jeziku moje ljubice
zmečkano znamenje na njenem trebuhu
razpolovljena ikona v njenem razkoraku
sesirjena elipsa v porodni vodi
oblo leglo glagola

zemlja ti spominjaš na zakladnico v alkimistovi spalnici
dišiš po zanemarjenih bicepsih in bičkastem znoju
vrtiš se in masturbiraš zemlja

tvojo bikovsko pest bom posadil med gobe
spermo raztresel po pompejanskem muzeju
in kratkovidnost tvoje igre nastavil
tvojemu belemu goltu da se požreš
zemlja

III.

kadar se mesec in sonce ljubita oralno
vznikne v skorji temna votlina in
zakadijo se sveče z antičnim profilom

v zraku vonj po božjem miru

ptice grčijo v sunkih črnobelega
živad poležuje v ulomkih
vnetje poljublja žanjice in kožnat
stolpič ponuja hrbet mastnemu zraku

na zemljevidu izrisane aleje nabuhlih falusov
golide suhih jezikov oblazinjene ozimnice
oblaki želodcev stopnišča podbradkov

med razvejanim templjem in dvobrazdnim vodnjakom
se udinja garderoba s paleto kavljev
tlak naguban v odplako in atletske kvasovke
molče sestavljajo številko na kožnatem površniku

sapnik nad tovarno bruha parin saten
potna lipovina na repertoarju lovske družine
tanka plast medu na roženicah javnih svetilkah

in kadar hlad na stežaj odpre svoja ledena usta
da pogoltne topel gib družabnika
zabrsti temna skorja v drvečo ogrlico vesolja

IV.

o morje ti pozabljeni spermij
na ognjišču sluzavega in pegastega
suženj božje sopare porodna voda
poniglavih celin pigment neskončne rane

moja dlan v tvoji zastava morilske druščine
moje prakosti odete v tuniko tvojih avantur
moje zenice zožene v spodrsljaj tvojih trapezov
o morje
o morje katedrala napihnjene golazni

čudeži v tvoji topi prostornini
čebljanje ujetih žarkov v tvojem
brizgajočem srcu in izmučene ptice
v tvojem blaznem apetitu
vse prav vse sem posadil jaz luskinasti vrtnar
med svoje stopinje v svoj galop
v držalo motike položene
med hladne dlani potapljača

o morje
o morje ti napaka v božji pošti
ti zarjaveli znoj na mozaiku
v grobniku nabuhlega semenja
zadovoljni jedec plemenskih izvidnikov
perverzni starec ki ob zori in mraku
nagovarjaš sesirjen kamen k nečednostim
o morje
o morjevlažna mišica drvečega atleta

o morje ti si oče in mati
muhast hermafrodit ljubimec hladnih znamenj
na nebu
in jaz sedim v krmilnici
in donim o morje
jaz izbljuvan otrok tvojih
brezobličnih ust

V.

dihanje velika selitev ukanjenih plemen znanilcev ledenic
novorojenci na pasjih motvozih pijani slepci na poleglem žitu
usta kanal in umivalnik naplavina krvavih kamnov
lazaret dvižnih mostov zložljiv lepak kanibalske paste

mišice ožuljene od ježe pohotne od nedeljskih mrmranj
bajeslovno zavite v valove poljubov spomenikov finega prahu
s prašnikov
žilnate ovijalke nabrekle od rumenih hudournikov opraskane
z minerali
apnenčaste tlačilke licence ravnotežja izrabljena rešilna vrv v svodu
akvarija
trebuh je ekvator na konopcu in konopec obrazna brazda z lepljivimi
zlatniki uheljniki
gibčnost trebušne govorice je tajfun moškosti levje žrelo starih
igravcev
laskanje morju slavospev nosečemu lapidariju
odsekana dovodnica je mrtvo svetišče na vulkanskih tleh
spomenik tekočemu kruhu uradna uniforma zemeljskega bremena

VI.

z vlažnimi gibi znojim prostor
zgodovinskih kamnov žametno narezanih
v prevelike zalogaje
da se razumemo dež pada in dež teče

in padaj sneg ti žlahtno vezivo poetovih dihal
v moji sobi raste velika in čokata vrba
temelji stisnjeni v prebivališča
ozkotirnih vrancev akademikov orglarjev
steblo napeto prek prašnih listov
v smeri pobeglih kolovozov
in podivjano vejevje
bliskavica zapuščenega ognjišča

prostor v katerem grabim predmete
so izdolbli tenoristi
prostovoljci državnih praznikov
prostor sem ter tja predre
otroškega virtuoza
in mehurji ta nema nekrofilska znamenja
drhteča v svodu umivalnice moja
zakladnica večnega spomina
moj prostor je milo
aparat božjega posluha

moja dlakavost leži v tvojem naslonjalu
in ti ravna hrbtenico
pesem ki jo veter reže
skozi nežno harfo dlak
ti širi nozdrvi da ostreje udariš
moje dlake na tvojih
nežen opomin deda
tkalca moje kože

VII.

na konici jezika otrplega v gorski hrbet
poležuje oaza hranjena z zadahom galjota
ceste kolovozi in steze ponikajo
med prepade in brbončasta drevesa
redijo prebivalstvo z vrelo slino

drugače pa je nebo prazno in zenica
na severu daje videz pozabljene kurirske aktovke
v južnem vetru lebdijo lastovičji jeziki
in kratkovidne muhe se krepčajo po invalidih

paramecij v kiparski delavnici
pijan mineralne vode ponuja
trepetlikasto telo učiteljišču
vratarske lože polne gosli
na zračni pritisk
galebi gnezdijo v prsih porodnic
usnjati tilniki vadijo udarec s kljunom
in obrezani pristaniški delavci
pihajo v kožnata jadra mojega dvoseda
izžganega po zapiskih visokogorskega meniha

dvosed ta večna ladja izrisana s štafetno palico
in kompasom zvarjenim iz krikov domorodcev
ždi v zrklu galjota in koščena mavrica izpod pazduhe
galjotove je večna hrana moje svetlobe

VI.

sopara se je izprevrgla v dež
ogromna kepa prsti mi ždi v ustih
živali se zberejo na posvet
korenina zavpije moški in pripravi orodje
poljub listja z vetrom
kako hladen dež za te letne čase

gorovja so nastala v kužnem obdobju
zemskost je ukradla vročino kadila
slina v kubikih oživi kredne risbe
razlije se kamen
pojavi se prvi ukaz

brezvetrje se vboči v ustne
otrple v sanjskih sporočilih
dlani so in niso
vidljivost brez dna se vseli v pobožno meso
udarec temperature je plapolanje
prstene tekočine po večnem podzemlju
samo še godba sekajočega rezgetanja
te pozdravi in vlažna zavesa čez nozdrvi
kako hladen dež za ta letni čas

žalost je izbruh teka

prozoren ležalnik nad mojimi lasmi
čas češenj borza toplih vetričev
siten prah v tvojih očeh
grabim se v zvonjenju besed
bel dan ljubezni je
in čudna obleka mojih spominov
poljublja hladen dež

V.

vdiram v njuni telesi in dejanje moje je njun ogenj
letala redkosti dremljejo v podobi zahoda
dotik mojih bitij je prekoračen spomin
in gibkost trenutka je upravitelj združitve

smeh moj nastavljeno pregrinjalo vezeno v smeti maternice
oči aparat migetanja lok mehkega sukanja
plahutanje preprostih planot bode orkane nabreklih pljuskov
hitrica gorovja je krhki apnenec moje krvi
in kri mi je pri srcu

blago ta moj kosmati brat lesketajočega se sestra otrpla v melodiji
muke
skrivnost galopa je v hlevskem ogledalu
in jasli skrivališče domislic
zibanje optike preseneča oblačila v ubranosti
razlike postajajo signali moje menzure
čutnih drobnogledov pozabljenih v ploski listnici popraševanja

krma kamenja polna bodljikavih fig
bogata znamenja na ročaju vesel
mlade živali s pastoralnimi krili
tekmovanje širjav na kartonastem premcu
jalova arhitektura jambora neubrana jadra
metulj v temnem zvonu

zamaknjen breg v metuljnici prijatelja maserja
privlačna božanstva v vpitju vročine
stisnjena slika deževnega dne
stopnjevanje blodnih soban
igralnic mehkih izgub

IV.

kako dišijo te stopinje ta mavričasti hrustanec
fino obdelani v neznano in v ptice željo izrezljani

gon v zraku strnjen potok na podplatu
gorovja splet v nemočnem razkoraku

dvojno serpentino tvojega telesa si položila v senco romarske poti
zadišalo je po znanem mesu in podnebje je postalo kad moje ljubice
obronki vidnega cvrčijo v potuhnjenem klepetu
opeka v križu še rosno jeklo gube v zmajevi dlani
somrak gibov žar teme

III.

brez tvojega privoljenja sem zastor prek čarodejevega telesa
sprenevedanje dima palica sklenine
prednost ponarejenih kron
znanost peska
juha v tvojih ustih
malenkost darovane mišice
drobna školjka
skupina tvojih gibov

želim ritual dlani v počasnem olju
gubavost lic v starih podobah
vonj odtrganega mesa
peko kože krik oddušnikov
zrcalasto kapelo
uporabnost nemira
ljubica

brazda mojih brstičev sega dlje
in ploščatost žrtvenika je dno mojih oči
rastline v kleti so stopala lenih kletarjev
nebo je krč pestičev
obuvalo nataknjene preproge
ljubica stran neba si
hočem mesojedo severnico

leden račun svete groze je tkivo mojega klobuka
jabolka uteži škornjev
ali ni dovolj da loščim tvoj mošt
oblak dima v skorji bližnjega
čudak v pregibalu sem
in en sam gib je moja mrzla malica

II.

v spremstvu žilnatih konj topim sledi najprej v večjem in nato
v manjšem presledku
moj porod plastična roža v mesu drgetajočega stopnišča
slečeni predpisi rodbinskih vračev celični častniki vreščeči
v oblakih izvržene sopare njih diha
lasje v krilu rejenega nezaupanja
premožne spremembe v pohištvu rokohitrca
ritajoča uporaba mestne okolice suha trava v ležišču ponižnega
kamenja
gole tablete v prid tehniki trupel

vajeti vodnjaki jeznih bacilov v njenem telesu
utripanje surovega na strunah rezgetajočega šuma
nežno približevanje oblakov
gaziš ljubica
gaziš zločine bližanja
žreš sledi

kaplja si na moj razjarjeni jezik krogla z bodalom
priprava bitke kanal brez slapov doba suše v lobanji pregnanega
vremenarja naslanjač mojega dremeža
laješ moje brezteţnosti

poljubljam stopalo celine požrešno trobento njenih izpuhov
dajem ta jezik to pozabljeno vprego
in moje krvavice so večje od tvojih možganov

I.

med na razvalinah meč mazili
premogovnik zmrzali s prometnimi znaki
premikanje dlakavih klavirjev
aktivistični možgani
kamnolom mojega mirovanja

vaza pozabljenih podob v grlu
bobnenje brzic nad križpotjem
police porabljenih sledi
mahagonijeve rane na obzorju
tihožitje parketa v stari knjižnici organizacije hripavih
papirničarjev

dremam na pokrovki revolucije
žametaste zavese dušijo korake lokostrelcev
v medaljonu materina slina
na kazalcu očetov podpis zvit v mesojedi grb
spalnica je predvečer nove glasbe
barva nagovarja soj travnatih svetil
dremež je veter v nedrju moje ljubezni

telo je adut njenih mirovnih pogajanj
plodne misli zvite v verigo na zapahu iz pljučnih tkiv
kamenje v ledvicah je orodje mlinarja
in sivina delavnice je slepa pega utrujenih nerojencev

v nohtu prekladajo sporočilo kože

tvoja ljubezen je padec rasti
umirava prosojna in večer je najina zadnja večerja

Tomaž Kralj

NA POTI K POEZIJI BELE SVETLOBE

1

Čudno je, da se poezija, in to ne tako redko, poraja iz določenega stanja zavesti, ki pravzaprav ni niti najmanj primeren za porajanje poezije. Črna praznina se razširi, kulti smrti se obrnejo v katolicizem in fundamentalizem, samomor in ritualni umor zamenjajo praznoverni rituali zaklinjanja samega sebe.

Endokrine žleze spregovorijo na način propagande.

Zavest se razširi: praznino zamenja emocionalna otopelost: zavest se razširi.

Intimna anesteziologija ne more poroditi poezije, intimna psihiatrija jo lahko.

Vseeno pa je intimna psihiatrija nemočna, če naj bo orodje samospoznave, pa čeprav še tako subjektivne, saj se je zavest razširila le do stopnje emocionalne otopelosti, do stopnje, ko emocionalnost sama sebe otopeva, sama sebe blokira, saj emocionalnost tudi je taka: afektirana, propagandna, praznoverna.

Po ukazu glasnika evolucije (ribonukleinske kisline) pride Kristus, pride Mesija, vraga, potopljenega v zakrament katoliške cerkve, ni več.

2

Tu se začenja mentalno-socialna organizacija zavesti.

Endokrine žleze ne diktirajo več svoje poezije: nadomestijo jih nazorski vtisi in pogojenosti. In tako se dogaja socialno obnašanje.

Protestanti imajo višjo stopnjo zavesti kot katoliki, pesnik ni več praznoverni in prevarani zaklinjalec svojega kajstva, njegov obraz se spremeni: pred tem pa so se spremenili njegovi možgani.

Kristus je religiozna metafora umetnosti, ki uporablja mentalno-socialno stopnjo energije: reproduktivna umetnost.

Praznoverni in emocionalni rituali psihiatrične narave zamrejo. Začenja se nova poezija: mentalno-socialne molitve psihološke narave. Molitve pa so reproduktivne.

3

Tako je sedaj vsaj približno jasno, kje se je poezija kot specifična oblika človekove kreativnosti zadrževala (in se še zadržuje), iz kakršnih vzgibov se je porajala (in se še poraja), kljub temu, da nismo navedli nobenih konkretnih imen, kam je bila usmerjena (in kam je

usmerjena), v kakšen medij je bila vkalupljena (in je vkalupljena), zakaj ji je šlo (in zakaj ji gre), do kam sega, kaj omogoča in kaj ji je omogočeno.

Razširjanje zavesti se nadaljuje (evolucija). Z njo se nadaljuje razširjanje vpogleda v osnove in pomene. Z njo se razširja neposredni kontakt z regenerativnimi življenjskimi silami.

Z razširjeno zavestjo se pojavi potreba po novem jeziku ali sistemu simbolov, ki bi pravičneje, ali pa vsaj bolj ustrezno, označeval neverjetno kompleksnost in moč človekove cerebralne mašinerije. S tem so povezani procesi, ki še bolj razširjajo zavest.

Temu mora pesnik prisluhniti, saj je poezija ekstenzija njegove zavesti. Razširjena zavest porodi razširjeno poezijo. Razširjena poezija zahteva razširjeno zavest.

Propaganda ne zadošča več, pa če je še tako zavzeto obarvana z intimo: ostaja propaganda, ostaja praznoveren ritual, ostaja v svojem psihiatričnem modelu.

Molitve ne zadoščajo več, pa če so še tako ne-intimno obarvane, ostajajo reproduktivne, ostajajo socialno obnašanje, ostajajo prevzetna psihologija.

4

Človekova evolucija se dogaja v živčnem sistemu. Komunikacijski center živčnega sistema so možgani. Stopnja energije zavesti, ki ima za svoj komunikacijski center možgane, je senzorna.

Predkambrijsko blato poezije emocionalne otopelosti so endokrine žleze. Nazorski vtisi in družbena pogojenost sta predkambrijsko blato mentalno-socialne poezije. Možgani so predkambrijsko blato senzorne poezije.

5

Tu so situirana vrata percepcije. ESP je njihova kljuka. Čutila sedmih ravni Tibetanske knjige mrtvih segajo po njej. Na drugi strani se izkušenjsko nahaja vrsta notranjega sveta, ki sta ga opisovala William Blake in Edgar Allan. Senzorna mandala je zaris teh čudnih in čudovitih pokrajin. William Blake je spravil kompas in se povzpel na jambor. Aldous Huxley je stopil skozi vrata percepcije in spoznal poroko neba in zemlje.

Senzorna poezija je neposredna in v svoji neposrednosti kontemplativna; povabilo: naj vizije vstopijo. Možgani naj spregovorijo skozi čutne organe in čutni organi naj spregovorijo skozi možgane. Središče senzorne mandale je modifikacija, ki je nova igra (igra iger) vpogleda in izginevanja. Modifikacija je osnovana na izginotju točne lokacije časa, prostora in kavzalnosti, je osnovana na izginotju točne lokacije v času, prostoru in kavzalnosti.

Modifikacija je poglobljeno spoznanje istosti. Najprej je gora gora in voda voda. Ko pride spoznanje, gora ni več gora in voda ni več voda. Ko se spoznanje poglobi, je gora spet gora in voda spet voda. Paradoksalno spoznanje (atentat na logiko) je irelevantno, pesem teleskopira neizrekljivo na neizrazljiv način in se pojavi pred nami. Pojavi se tudi v nas.

Šele ko jo intimno avtentično spoznamo, jo spoznamo tudi subjektivno avtentično, jo spoznamo objektivno avtentično, jo spoznamo absolutno dualistično, jo spoznamo ne-dualistično.

Pesem se nam ne razodene kot emocionalna ali mentalno-socialna kolobocija, ampak kot proces razširjanja zavesti, kot senzorna mandala, kot nov jezik ali sistem simbolov. Ni sporočilo, ampak iztočnica za pesem, ki se post festum zaokroži v možganih kot igra iger in prevzame podobo prijaznih halucinacij, ki so simfonična harmonija.

Tako živi prebrana pesem, ki je nihče ni prebral, pa je vendar zaživela kot pesem. To je njeno sporočilo: zaživi lahko šele takrat, ko je ni več in ko postane začutena in spoznana kot pesem.

6

Poezija na senzorni stopnji zavesti je iztočnica za slike, ki jih je občudovati: to je maja (po Tantri), ki zagrinja realnost in jo polarizira v zavestno in podzavestno, v lepi, strašni, očarljivi, začarujoči, obupni kaleidoskop veselja in žalosti. Disciplina poezije je disciplina sublimacije: purifikacija, elevacija, reafirmacija identitete.

Prizadevanja za tako poezijo niso avantgardna ali revolucionarna. So le izraz trenutne stopnje človekove evolucije.

7

Govoriti o poeziji ne pomeni zanikati poezije, pa tudi ne približati se ji. Strukturi ostaneta ločeni: poezija se ne srečuje z govorjenjem o poeziji, govorjenje o poeziji ne s poezijo. Kako naj bi bilo drugače, če se pa še poezija ne srečuje sama s sabo? Kako naj naleti na ustrezen odgovor, če pa ni vprašanje? Poezija ni sporočilo in napotek, ampak sama sebi kažipot.

Vendar pa si moramo zapomniti, da kažipot še ni pot, da prst učitelja zena, ki kaže luno, ni luna. V tej točki perceptiranja se realnost polarizira. Realnost se razodene kot polarizacija poezije, plezanje na hrib brez strmine, drsenje po hribu brez strmine, omejena brezmejna točka v času, omejena brezmejna točka v prostoru, omejena brezmejna točka v kavzalnosti.

8

Vendar pa novi jezik še ni definiran. Lahko smo prepričani, da nekoč bo: takrat bo to nov in velik jezik zgodovine, čeprav ostaja sedaj le nedefinirana definicija. Zametki tega jezika se že kažejo, vseeno pa je od embrionalne do dokončne stopnje še veliko zgodovine.

9

Novi jezik bo izenačen s samim seboj: samo tako se bo lahko zanikal, samo tako bo sposoben neizrekljivo dvigniti v sfere pesniškega genija. Vprašanje radikalnosti se bo spremenilo v vprašanje informacije, to pa ni več vprašanje niti radikalnost, ni več vprašanje niti informacija. Poezija se začne dogajati kot Slava in Luč. A kje so pesniki Slave in Luči?

Če naj bo to usmerjenost, potem je treba spregledati vse krone in vse misli, ki jih krone pokrivajo ter jim dajejo blaženo zavetje. To blaženo zavetje se zvaja v zavest, ki jo je mogoče usmeriti v katerokoli smer: blaženo zavetje se pojavi v božji zavesti: to je bitka pri Armagedonu.

10

Tu dobi poezija oznako osme religiozne joge. Šele tu se pokaže vsa njena zgodovina, vsa njena evolucija (za nazaj in za naprej). Centriranje senzualne energije je pogoj, da se to zgodi, klasična samozadostna orentacija se zbriše, tako tudi logika, ki vodi pesnika v nebo. Vprašanja ostanejo vprašanja zgodovine, pot naprej pa je že začrtana in spoznana: saj je vtisnjena v DNA.

11

Ustvarjen je prostor za somatično poezijo. Telesni organi so komunikacijska struktura te poezije, ki se odpira z vrati, na katerih piše fiziologija. Senzorna deprivatizacija se zariše kot strukturalna vsebina, kot navodilo za vegetativno džunglo reinkarancijske domišljije. Telo na telo je tisti jezik, ki utripa z močjo avtonomnosti. Ampak to je le novo oznanjenje.

12

P. s.: vendar pa je nekje še prostor za biokemične in elektronske vizije. Biologija, biokemija, fizika, astrofizika poznajo reinkarnacijo in belo svetlobo.

Tomaž Kralj

POKROV NESKONČNOSTI, POKROV NESPEČNOSTI

osamljena hoja:
tako sega hrbtenica do tal,
obala se zbere, zaroti nebo:
tak je kristal smrti.

zločini so ta pot, to lovišče sence:
marmor atlantide,
početek je umirjeno pohištvo oči:
tako ostanejo oči.

spomeniki so ladje, predsednik ponosa:
ne govori tako glasno,
parket čuti v samoti, kroji kariatide krete:
i king življenjskih sil.

gradovi se ne povezujejo z vrvohodci:
trgovci tako čutijo,
nune se nasmehnejo,
pahnejo ezro pounda v vodnjak: vodnjak.

snemi, snemi prstan, nasmehni se:
to je marš, to valček,
neviden si zdaj:
kje so tvoje skrivnosti, tvoji noži?

brez doma je, kdor je brez dvoma:
tu je drevored mravljišč,
titanik se obrne v železarno:
stoji, stoji pred vrati jeruzalema.

gong, pest denarja:
brinov grm svetlega meseca,
tu so preddverja, kjer vedri mohamed:
pepel režanja.

brez dima so tvoje stopinje,
mrk knjig: bledo smo korakali,
stran pred pogumom,
sveča dogori kot pest prsti: strah pred pogumom.

ne bi pregnetli tega čarovnika,
ne bi ga umazali s cestami:
zakaj ga ne pošljemo v ribnik,
po rudnik zlata, slonokoščeno mesto?

zima je postanek: to je pot,
kravl neumnega pterodaktila,
šola rdeče kape:
v njej so skriti rudniki mest, prsti hribov.

metulji ne bi smeli izdajati samote:
drevesa naj se jim priklonijo,
asfalt je zaripel — strogo strupena preproga:
ne pozabi na potok!

kdo je, kdo je stopil v podobo zemlje:
odkril se je prstanu,
alah ga je pospremil na postajo:
alah ga je na postaji sprejel.

upor je žep obljub:
trebuh se napolni, oblaki nakodrajo,
lice zmaja je okamnina:
preduh do bogataševega otroka zvezd.

ne bi, ne bi varal svilenih kočij:
tak je bil prvi prestol,
družina neba se je obrnila:
skoz dimnik nirvane izginila.

modrina vesolja je hrup vesolja:
taka je biblija faraonova,
mustangi se s krišno spoznajo:
kdo je v knjigo spremenil puščavo?

sladka poročna glasba,
dih potepuhov: koraki zvenijo,
hobotnica je le hotna in mokra ištar:
vlak na zahod.

sanje se kotalijo, so brstje kovine:
izotope smo prevarali v njivo,
njihovo kobilarno za poletje s šalami ohrabrili:
starost celic sonca.

stran se je obrnil ptolemej, si ogradil vodnjak:
kosi zraka možganov,
take so hude igre, prijateljstvo bele svetlobe:
sibirija se smehlja.

v sobanah molka je pepel:
jutri je dolgi včeraj,
strumni so zidovi angelov andov:
v njih ni starosti strasti.

lezi, lezi na posteljo:
pajki govorijo glasneje,
samostan se obrača z zemljo,
samostan se obrača z zemljo.

začrtan je pesek mantre:
zgodovina kokaina — don juana,
svetla košarka urana:
voluharji globočine, globeli, golgote.

minuta ali manj je opicam dovolj:
tak je, tak tovorni vlak,
v ubožnosti je štetje do sto upanišad:
gnezdo, strogi nogomet zastav.

zelo svobodno se obračajo jetra:
tibet valovi, tibet valovi,
lovci na mikrobe se zaženejo:
v vetru nihče ne prevari prvega inko.

sem si, sem si zaželel prestola:
stopinja žuželke ni evolucija,
preproge zvoka so vajene slovesa:
v podzemlju je nasmeh svečava.

stene se ti nasmehnejo:
uzda služi dervišem pragozda,
mrki libanon, mrki libanon:
kdo občuduje strehe strahu?

prva velecesta je drugi srčni prekat:
plavaj, plakate snemaj,
očisti magnetofon bolnega bude:
volna se je zrasla s kristali noči.

drobna bucika še ne pove smeri:
to je zakonitost bluesa,
junak trojanske vojne je vsak:
sname oglavnico, spusti zavese.

v rjavem je smrt:
kapniki zamrznejo zgodovino,
molji so moji molitveniki, kamene strele:
gilgameš — pikov fant.

na hrbtu se zrasejo roke z boksom:
z boksitom smo stružili nevrone,
atlasa nismo ubili:
pred steno doživi pomilostitev.

niagarski slapovi — zamenjava poletja:
množica se neskončno zaziblje,
stegozaver se zamisli:
vizije pokaže le prst, le prst jih pokaže.

kaj kričiš, kaj luno na prstu obračaš:
to je tvoj nasprotnik,
kočijaž se skrije na krim:
to niso zapovedi, tudi ne volja umora.

svetlobna hitrost je čast:
v muzeju je noč trikov,
staroselci so mars:
polna roka dežja je njihovo vodilo.

z dudami smo zaklinjali puščavo:
taka zatočišča, taka zatočišča,
brez dvojčka je venera:
taka zatočišča, taka zatočišča!

v prvi hiši ni več nikogar:
tako se je obrnilo drugo poglavje,
strumno blefiranje kromanjonca:
tako se občuti bližino.

duh, duh elektrike:
njegov faraon je sveti avguštin,
življenje je nevarno:
vrane smo prevarali, tudi njihov nakit.

v preddverju noči ni razlage:
gospodar petih cest je le jezdec,
ob zoni se zaskoči pokrov neskončnosti:
taki so odmevi trenutka soli.

na način, na način smeha:
iz stene so cvetlice pognale,
daljnogled ne približa gore kazanove:
kdo ni parazit, ni duh?

brez madone smo svobodni:
tak je njen oder slovesa,
tovornjaki so natovorjeni z ribami:
okostje ostane, zaroti darila.

ni treba zbirati:
odpustek je letina, deževni oblak,
kaktuse bi nemo nabadal na sulice:
spremeni barvo jutra, sirup vode.

dovolj se je nagledal garuda:
ni spoznal ljudstev druge polovice možganov,
kužno znamenje se utrne;
v veletoču se postavljajo vprašanja.

to me ne ubije:
mixed up confussion,
v atomskih škornjih je skrito letališče:
ptah el daoud.

tako je treba odgovarjati:
v stolnici smo stojnice postavili,
iluminacijo prezrli na račun reke stiks:
tak je skriti krematorij violin.

vse obsegajoči vir vesolja je veselje:
zlata soba, v njej ležim,
hanuman je napadel devico marijo:
v njej je zlo vseh zelišč.

brez trobente je dogajanje transfiguracija:
to je fuga veselja,
tranzicija ne išče, najde:
v njej je moja mokra kri, moja podoba.

ne pozabi na darove:
preveč si jih že zbral,
olepšava je nepotrebna:
tako stoji amen, tako džungla.

dirigent ne spoznava božiča:
ob vsakem času je spominska knjiga,
ivana arška diha mir:
kiti se selijo s kumulusi.

tako se je zgubil ključ kljunastega ježka:
v kinu so se prsti v jutro obrnili,
pot je potreben:
krivda se dvakrat strne, ko je v zvezdah jesen.

v rokah so navodila:
taki so ljubeznivi zemljevidi denarja,
hrbtenjačo smo vkrojili v nogomet:
to so bile poti potnih poročevalcev.

v megli so vrata kube zabrisana:
usoda je volja kapitana duše,
hiša usher se namrdne v jutro:
v senci so pesmi govor gob.

zrcalo se z jezikom dobro razume:
kristali mu dajejo transfuzije,
to jutro so v posteljo solze vstopile:
na cesti se spet pokaže nebo.

zgodbe so bile poker desetnice:
bach se je skril med zidove,
sloves seže le do pljuč:
veter nosi sneg kosti, princeso časa.

Drago Jančar

O PISANJU IN TRADICIJI

Ker sem, nesrečnež, do vratu zakopan v vprašanja o slovenskem narodu, ker je moja velika in neutajljiva strast politika, oboje pa naj bi bilo, kot danes večina misli, v najtesnejši zvezi s slovensko literaturo, je bila ena prvih stvari, ki sem jih želel s seboj razčistiti, ravno razmerje med pisanjem in tradicijo — monstrumom, ki se kot izročilo, kot zavezanost kar naprej sili v umetnost in jo dela bolno od samih izumov in klicajev. Ki se ne more in noče navaditi in naučiti svojega, avtonomnega življenja. Kako vpliva name, ko pišem, do kolikšne mere ji je moje pisanje podrejeno, kje sem z njo identičen, kje jo lahko presežem, izničim, pozabim, kaj se lahko iz tiste preteklosti, ki je ljubezniva in nasilna hkrati, ki je kljub vsemu najbolj moja, kaj se lahko iz narodove literarne preteklosti naučim, kaj prevzamem, kaj prepisujem, kaj zavržem, čemu se morem in hočem odreči? Navsezadnje: toliko, kot sem prebral prav slovenske literature, nisem nobene druge; začenši s prvimi besedami, ki jih je oblikujoči se um in spoznavni svet sprejemal v svoji diluvialno temni in prazni glavici, prek vsega predšolskega, šolskega in vsega mogočega drugega branja do sodobne literarne produkcije na koncu. Ker se mi prav zavoljo te resnice stvar zdi mučna in težka, ker je moja usoda za nazaj in za naprej, želim prostor premisleka o svojem odnosu do pisanja zožiti na en sam sektor vednosti o pisavi, na enega izmed mnogih, s katerimi se »pri delu, pri vztrajni umetnosti« soočam, četudi verjamem, da ni niti temeljen niti odločilen v procesu nastajanja literarnega besedila. Najbrž je za pisanje samo pomembnejši marsikak drug, manj ideološki, manj zgodovinski problem, npr. struktura stavka ali metaforični arzenal, izrazni instrumentarij, kakšna lingvistična analiza, filozofski, tudi sociološki premislek o posamezni plati besedila, vprašanje o lomljenju zabetoniranih pomenskih besednih sestav, odnosov med realnim skustvenim in prevrednotenim, prevedenim poetičnim, iracionalnim svetom. Vse to in še marsikaj drugega bi moglo biti ustreznejši, zanimivejši, skladnejši predmet mojega razmišljanja — pa tega ne znam storiti, ne zmorem, s premalo informacijami razpolagam in tudi — nobene notranje nuje ne čutim za tako početje. Verjamem v Inspiracijo in Intucijo; večina zgoraj omenjenih vprašanj se za avtorja razrešuje v praksi, za misleca in teoretika (avtorji literarnih tekstov niso misleci, vsaj povečini ne, predvsem pa niso veliki misleci) pa v končnem izdelku, literarnem besedilu. Najbrž so nekatere tukaj zapisane reči preprosta, prežvečena komplikacija, so pa moj nazor o literaturi, o umetnosti, o njenem končnem izdelku, ne pa tudi o pisanju in njegovem nastajanju.

Moram reči, da mi kot državljanu te dežele in pripadniku tega naroda pomen tradicije nikoli ni delal posebnih preglavic. Sredi sistema vrednot, ki tukaj vladajo, sredi načina mišljenja in čustvovanja, ki sem se ga priučil, in mi ga je ta svet privzgojil, mi nikoli ni pomenil nečesa, kar je zunaj moje skušnje, kar mi je nedostopno in je zame neobvladljivo. Prav zato, se tudi vprašanju o tradiciji nisem skušal bližati s sredstvi literature, temveč s sredstvi politike. Tudi pritrjeval sem kdaj tradiciji — ko sem se trudil, da bi današnji svet verificiral pogresivna in dinamična, po nepotrebnem zametovana izročila. Seveda to ni bilo pritrjevanje tistemu tradicionalizmu, ki je iskanje svojega začetka in konca v nečem, kar je že preseženo, kar je objektivno preverjeno in ravno zavoljo te svoje v ničemer razprte,

aprioristične logike pomeni najvišjo stopnjo družbenega in individualnega miru, zaupanja vase in svoje neovrgljive, večno veljavne nazore, temelječe prav na tej in taki veri v tradicijo. Takemu razumevanju tradicije in tradicionalnega je seveda treba nastaviti dinamit pod rit. Nekaj socialnega in kulturnega pa se mi je vendarle zalezlo pod kožo, me ujelo in se z menoj deloma poistovetilo, tako da povsem zunaj tega ne morem ne misliti ne živeti. Tako je torej ta plast vprašanja o tradiciji zame urejena in lepo pospravljena v svoj predalček. Na metkoviškem srečanju lanskega leta pa se je spraševanje glasilo drugače. Nič jih ni zanimal ta premišljeni ali privzgojeni (ali kaj že je) odnos do tradicije, niso vprašali po mojem odnosu do zgodovine, ideje, naroda, države — te stvari so jasne — vprašali so, kaj si mislim kot pisec (mladi, so rekli) o tradiciji. Tedaj ne kot državljan ali pripadnik naroda, ampak zgolj kot tisto, kaj sem tedaj, ko pišem povesti, ko zapisujem občutja in občutke, barve, vojne, pokrajine, ceste, dneve, noči, okenske podboje, prepleskane strope, živali in ljudi, kaj kot pisec mislim o tradiciji, kako vpliva na to moje zapisovanje. Vprašali so, kako dozdajšnja nacionalna književnost vpliva nanj, kje v preteklosti so vzgibi, ki jih slutim, čutim in poznam, kakšen je moj odnos do njih, ko pišem, ko delam. Pred tako eksplicitno postavljenim vprašanjem pa se seveda ni bilo mogoče izmakniti v folkloro in običaje, v prepričanja in navade, v socialno in nacionalno potrjena in preverjena stališča o vprašanjih tradicije. Tega nisem mogel storiti še zlasti zavoljo tega, ker si domišljam, da s svojim pisanjem in mišljenjem o njem pripadam tistemu delu slovenske literarne stvarnosti, ki se je odločila pisati literaturo, kakršna ne bo v službi nikogar, ki je »osvobojena« in po vsej verjetnosti ni instrument ničesar, razen same sebe. To pa seveda ne pomeni, da takšne literature na Slovenskem doslej še ni bilo.

Preden rečem še kaj delikatnega o tej »osvobojenosti«, ki pa po mojem ni tudi osvobojenost od tradicije, moram opozoriti na dve razsežnosti vprašanja o tradiciji, o kontinuiteti nacionalne književnosti, o medsebojnih odnosih, prepletanjih in vplivih teh pojmov na eni in piščevi ustvarjalnosti na drugi strani ter ti dve razsežnosti vsaj približno poimenovati. To je najprej vprašanje o vplivanju na pisanje tiste realne zgodovinske eksistence neke socialne skupnosti, vprašanje o ideoloških dimenzijah vplivanja tradicije na pisanje, vprašanje o tem torej, kar je zunaj književnosti same, kar književnost ni in kar jo kljub temu na poseben način determinira in obvladuje. Po drugi strani pa se pred vsakega pisca radikalno postavlja vprašanje o nerazvidnem, nedefiniranem, neobvladljivem in nejasnem v tradiciji, kar nas z nevidnimi vezmi veže na neko duhovno izročilo. Pa ne samo take vrste izročilo, pač pa tudi tako, ki vpliva na to, kako zapišemo stavek, kakšno metaforo uporabimo, kako se nam prozica smehlja ali joče ali jezi; ali se kotrlja med zobmi ali gre sluzasto kot težka reka dol po grlu. Kar je v nas in z nami, z našo zavestno privolitvijo ali proti njej. In še nekaj je treba reči: namreč besedo o vprašanju, koliko kateri od obeh izpostavljenih elementov tradicije omogoča in koliko onemogoča pisanje, primerno današnjim izpovednim, oblikovalnim (pa tudi konzumentskim) možnostim.

V zgodovini tega ljudstva je književnost opravljala izjemno, enkratno in zavoljo objektivnih razmer skoroda nenadomestljivo socialnozgodovinsko funkcijo. To je jasno in jasno je tudi, da je pomenila slovenska književnost v vsem svojem razvoju poleg realnih socialnih interesov kmetstva in maloštevilnega meščanstva, drobne industrije in obrti enega temeljnih konstitutivnih elementov ideološke integracije Slovencev. Zato je pač baje bila vseskozi ideološko naravnava in je v bistvu igrala vlogo radikalne slovenske politične ideologije, ne pa vloge avtonomne, neobvezujoče, povsem individualne in sproščene lepe umetnosti. kakršno je lahko imela pri velikih, zgodovinskih, državotvornih narodih. Vendar je treba tukaj takoj dodati korekturo. V svojem bistvu slovenska književnost z vsem svojim individualizmom, žalostnim, pesimističnim (kdo more reči, da je kar cel narod žalosten?) takšna ni bila. Bila je le tako interpretirana; ker so objektivne možnosti tako narekovale, se je do današnjih dni ohranila kot mit o moči, vitalnosti, kultiviranosti in sposobnosti tega naroda, pa naj je še tako ironizirala vse te poklicno ali zanesenjaško romantično zasanjane vizije. Interpreti so potemtakem v njej predvsem iskali ideoloških vzgibov in ideoloških sporočil in tako je pač morala kot fundamentalna struktura narodove zgodovinske

eksistence takšno vlogo igrati do konca in jo samo deloma še danes igra. Morda se je razkroj takega pojmovanja književnosti na Slovenskem začel dogajati povsem določno zavestno že med zadnjo vojsko v dokaj paradoksalni situaciji. Junaške brigade so nosile imena naših velikih pisateljev, živeči pisatelji pa so postajali ornament, dvorni poeti revolucije. Narodovo usodo so vzeli v roke povsem drugi ljudje, v enosmerno zgodovinsko akcijo zazrti kreatorji narodovega bivanja in njegove prihodnje zgodovinske eksistence. Tako se je zgodilo, da se je književnost končno lahko začela vračati k sami sebi, kajti ukinjena je bila tista zgodovinska potreba, ki jo je gnala, da se je izražala (interpretirala) kot politična, narodu zavezana ideologija. Če odmislimo čas socrealizma in kramparsko-lopatarske poezije, ko se je književnost znova znašla s svojim bistvom v sekundarni, instrumentalizirani poeziji, se je kmalu začel proces »deinstrumentalizacije«, ki je pripeljal do današnjega položaja, ko je (dosedanje) pojmovanje književnosti tik pred razsulom. Nosilce tega procesa poznamo, literarna zgodovina že zdaj piše z zlatimi črkami njihova imena, četudi je zasluga mnogih med njimi predvsem v ustvarjanju pravih, normalnih razmer za literaturo, manj pa v umetnosti sami. To je zgolj pripomba. seveda je na literarni zgodovini, na stroki, da stvari preveri in jih postavi na svoje mesto.

K taki situaciji pa je pripomogel še en preobrat v mišljenju o funkciji književnosti. V kontekstu evropske literarne tradicije je slovenska književnost bila in v mnogočem še je predvsem socialno moralni element, ki vkomponiran v celotni družbeni sistem vrednot in kulturnega življenja neke skupnosti, opravlja svojo natančno določeno funkcijo. Ta neoplatonistični model, ki je v evropski poeziji dal Aristotelovi katarzi platonistični značaj (Pirjevec, Vprašanje o poeziji) pomeni nedvomno nič manjšo instrumentaliziranost, kakor je zgoraj omenjena. Umetnost tukaj sicer ni neposredno v službi nekega ideološkega, natančno zastavljenega smotra (programa, projekta), predvsem počlovečevalna in osveščevalna, takšna torej, da bo posameznika privzdignila v tolikšni meri, da bo mogel na višjem nivoju doumeti smisel svojega življenja v tej družbi ter da bo temu primerno uravnaval svoje žitje in bitje. Prostor je natančno odmerjen, književnost se giblje znotraj skrbno začrtanega kroga, znotraj sklenjenega, harmoničnega, humanističnega sveta.

Književnost danes najbrž še redkokdo želi prevajati v jezik zgodovine, politike, morale, še manj pa je mogoče s književnostjo argumentirati kakšne idejne predpostavke o določenih socialno-zgodovinskih kategorijah. Literatura, ki ne nastaja neposredno pod pritiskom ideologije, pa naj bo ta nacionalna, socialna ali kakršnakoli že, najbrž tudi ni take narave, da bi se ji bilo mogoče z doslej uporabljenimi instrumenti približati. Kolikor ima zveze z ideologijami ali denimo moralnimi sporočili, jo ima po svojih notranjih, imanentnih zakonitostih; ta sporočila so segment določene literarne strukture, ne pa kakšna vseobvladujoča ideologija, ki je v literaturi zato, ker ji ta služi, jo potrjuje, razgibava, pomaga pri njenem bolj dinamičnem in sproščenem razvoju.

Kajti ni mogoče objektivizirati nečesa, česar objektivno ni, kar stvarnost presega, kar se giblje v iracionalnih relacijah. Zato tudi ni mogoče na političen način obravnavati nečesa, česar politično ni, na ideološki, česar ideološko ni, na moralističen, česar moralistično ni. Obstaja možnost za razumevanje in interpretiranje posameznih plasti literarnega sporočila, ki so ideološke, vendar le kot to, kar so, kot plast, naključno prinesenega v organizem teksta. Literarno besedilo ostaja avtonomno, sama sebi zavezana, zase živeča, od sebe same odvisna struktura.

Tradicija, kakršno imamo v mislih, je tedaj tista, za katero ves čas govorimo, da je zunaj literature (umetnosti), da literatura ni, ampak je bržkone sociološka kategorija in jo je na tak način znotraj jasno opredeljenega in zagrajenega empiričnega mišljenja mogoče poljubno razlagati, prekladati in kar se da smotrno uporabljati. S književnostjo je mogoče delati tako, kot dela svinja z mehom. Kadar je književnost resnično odvisna od takšnega vsemogočnega in z vsem razpolagajočega pozitivističnega mišljenja, se pač lahko v tesni zvezi s sporočili že nekoč napisanih literarnih besedil reproducira zgolj z variiranjem na že povedano, morda išče možnost za naprej z novimi oblikovnimi iznajdbami, ki pa seveda tam, kjer se prisega na tradicijo, na jasnost literarnih sporočil, na sakralnost že sproščenih in neovrgljivih aksiomov, nimajo prave funkcije in smisla. Na Slovenskem je sedaj zgodovinski in literarni trenutek tak, da se je ob ostri polarizaciji mišljenj, ob strokovni argu-

mentirani, da ne rečem znanstveni argumentaciji, razkrila možnost za pisanje, ki bo povsem zunaj tega omejenega območja, ki bo posvečeno raziskovanju in iskanju pravih možnosti literarnega ustvarjanja. Strogo funkcionalna in instrumentalizirana književnost se je znašla v situaciji, ko ne ve več prav, kaj naj počne sama s seboj. Vsi drugi mediji, vsa institucionalna struktura je takšne narave, da lahko veliko uspešneje in učinkoviteje sporoča ljudem — Slovencem, občanom, državljanom, članom — smisle in cilje (tako nekako je bilo približno zapisano v izjavi kulturnih delavcev ob krizi v slovenskem gledališču), kakor je lahko to doslej v imenu nekoga ali nečesa počela književnost. Del slovenske literarne ustvarjalnosti se je zavoljo takšne svoje nefunkcionalnosti znašel v kriznem in odvečnem položaju, v situaciji samoblokade in humanističnega ponavljalskega samorazkroja. V tistem trenutku, ko sem prepričan, da moje pisanje pač ni v nobeni pravi funkciji bogzna kakšnih sporočil in namenov (ko jih lahko uveljavljam z drugimi, bolj prodornimi in učinkovitimi sredstvi), lahko tudi o tradiciji mislim na drugačen način. Iz takšne »osvobojene« situacije lahko tudi nazaj pregledam (nacionalno) književnost z drugačnimi očmi, brez kakršnihkoli idejnih predpostavk in apriorizmov, brez plašnic ob očeh, kar bi lahko determiniralo moje sprejemanje neke literarne estetike. Ko torej opazujem književnost, ki je pred menoj, s take pozicije, je bržkone težko govoriti o kontinuiteti nacionalne književnosti, ki z neko neznano silo vpliva name in na moje pisanje, kajti ko rečem nacionalno, mislim ideološko, kar pa je ideološko, najbrž tudi književnost in umetnost ni; pač pa je nekaj, kar je zunaj nje, kar se od časa do časa z njo srečuje, morebiti celo pokrije, nikakor pa se ne opredeljuje in določa kot takšna. To je še zlasti res, če se zavedam objektivno preverjenega dejstva, da je namreč ta nacionalna književnost vseskozi rasla in se razvijala v kontekstu evropskih duhovnih procesov, jih povzemala, se z njimi prežemala in jih — v najboljšem primeru — z dobršno mero izvirnosti presajala na naša tla. Ko pa potegnemo to izenačevalno črto, je seveda težko razmejevati, ali je name močneje vplival kak slovenski ali neslovenski evropski avtor. Tako se torej odpovedujem tradicionalnim, sporočevalskim vplivom svoje literarne preteklosti na svoje pisanje — na mišljenje in politično ravnanje ne — ker utegnejo vplivati kvečjemu kot zavora, blokada zapisovalske sproščenosti.

Obstaja pa stvar, za katero slutim, da je neposredna kontinuiteta, razvojna linija, temeljna ustvarjalska moč in možnost, ki me veže s tradicijo slovenske književnosti. To je kratko in malo bistveni predmet in gradivo pisanja — jezik. V jeziku je zaobseženo, tako mislim, tisto iracionalno, ki so se ga vsi ideologizmi samo dotaknili, ki je s svojo notranjo izrazno, metaforično koherenco in dinamiko hkrati ohranil svojo pesniško avtonomnost. Jezik kot najizvirnejša komunikacija vsako tradicionalno (ideološko) danost nenehno presega, transcendira in postaja možnost samemu sebi. Jezik pomeni strukturo, ki je dodobra prežvečila vse kolektivne in individualne resnice, ki so nastale vsekakor znotraj jezikovnega območja, pa je kljub temu ostajala zavoljo svoje nedokončnosti, nedefiniranosti, neizrabljenosti temeljna konstitutivna razsežnost literarnega, poetičnega izražanja. Jezik zmeraj bolj izrazito, vse intenzivneje postaja verifikacija literature same. Vendarle je jasno, da ne jezik kot posoda namena, ne kot transmisija, ne kot nekaj zaključenega, gotovega in danega, temveč jezik kot iracionalna razsežnost vsakega z njim oblikovanega, po njem sproščenega in hkrati z njim preseženega smisla. V to verjamem, to je bistvo, zato iskreno dvomim v literaturo brez jezika, celo brez nacionalnega jezika, v čisti, neoskrunjeni Tekst. Verjamem v lomljenje pomenov, v ustvarjanje novega jezika, metafore, v konec jezika ne. Z njegovim koncem je konec vsake literature, vsake pismene umetnosti. Če rečem lomljenje pomenov, pa spet ne mislim, da bi zdaj kdo moral to razumeti, kot da je namen dela današnje (npr. prozne) produkcije nekakšna enigmatika, skrivanje smislov in pomenov, ki jih avtor pri svojem potuhnjenem tradicionalnem početju zavija v debele plasti dolgih in nerazumljivih stavkov, novih besed, metafor.

In še za trenutek z besedo nazaj k relativizaciji tistega, za kar sem se že odločil kot za jasno in neovrgljivo pravilo, kot kredo svojega pisanja. Pisanje v takšni ali drugačni obliki reflektira ta svet, ga na tak ali drugačen način, v taki ali drugačni obliki, s takšno ali drugačno spretnostjo in tako dalje prinaša v svet umetnosti. To vsekakor počne tudi ta del

slovenske književnosti, za katerega sem zatrjeval, da je »osvobojen«, da se je otresel spon raznih ideologizmov, da ni več instrument nikogar, razen pisanja, umetnosti same. Zato je tudi tako pisanje na poseben in usoden način povezano s tradicijo. Ker je mišljenjski in vrednostni sistem zunaj književnosti povsem ali vsaj precej tradicionalen, ker je takšen celotni ustroj socialnega življenja, ker to življenje in ta sistem počivata na temeljih podedovanega in prejkone mitološkega odnosa do preteklosti, ker ne potrebuje nove, danes nastajajoče skušnje ali pa je ta njen najbolj neposredni in verni dedič, in z njo prihodnost; mora živeti in živi od preteklosti, od naučene skušnje, od že konstituirane kulture, običajev, navad, načina mišljenja. vsega tistega, čemur pravimo tradicija, ker je torej svet zunaj književnosti takšen, je težko verjeti, da bi moglo biti še tako »osvobojeno« pisanje osvobojeno tudi tradicije. Ker je povsem nemogoče vzpostaviti konstrukcijo zunaj, nad ali mimo tega sveta (to je danes že dokazano), je tudi težko, če ne nemogoče, verjeti, da bi lahko v današnjih razmerah nastajala in nastala književnost, ki bo tradicijo povsem presegla. Pisec, avtor zapisuje tradicijo v vsakem stavku, v vsaki besedi, vsaki metafori, v tistem trenutku, ko jo zanika, jo potrjuje, ko ji pritrjuje, jo vzpostavlja za naprej, najpogosteje pa ne počne niti enega niti drugega, kratkomalo jo zapisuje, ko zapisuje svoj svet. Zato lahko zdaj na koncu tudi kot zapisovalec barv, obČutkov, okenskih podbojev, podplutih oči itd., ob upoštevanju vseh omejitev od tradicionalnega, strogo pomensko določenega pojmovanja literarnega besedila, stavka, besede rečem, da ne verjamem v možnost tako usodne spremembe znotraj književnosti, ki bi se odprla samo prihodnosti, živela od tega trenutka samo svoje, novo življenje.

Drago Jančar

V FILISTEJI

Od vsega se pravzaprav najbolje spominjam tiste gluhe noči, ko je nekje okrog tretje ure zjutraj začela divje zavijati sirena. Ničesar se ne spomnim tako natančno, noben dogodek ni tako jasen, nobena stvar, ki sem jo pri polni zavest doživel v tej prekleti blodni deželi, mi ni bliže kakor tisto hripavo stokanje med hribi. Bilo je nekje okrog tretje ure zjutraj, ko sem s poslednjimi napori skušal odtrgati glavo, omotično od vina in sna, od strahu in nerazumljivih vzgibov, ki so se spočenjali tam nekje za čelom, ko sem skušal odtrgati glavo od postelje in se ozreti proti vratom. Najprej je zatulilo in zvok se je dolgo in onemoglo dvigoval iz gluhe noči. Potem je postala stvar jasnejša, nekje tuli sirena, sem rekel, preplah je ali kaj, zgodila se je ena tistih zajebanih stvari, o katerih smo vse dni govorili in jih pričakovali. Najprej je tako zatulilo in potem sem slišal pred vrati hotelske sobe korake in klice, čisto blizu so prihajali, čisto do vrat in potem je nekdo silno razbijal in nekaj klical, da vstani ali kaj, da pridi, da se obleci, da odmah ali kaj. Glava pa je bila na postelji čisto pri miru, skušal sem jo dvigniti in pogledati proti vratom, morda sem hotel reči, da takoj, tega ne vem natančno, vem le, da je razbijanje in klicanje trajalo silno dolgo časa, da nazadnje nisem več prav vedel, če razbijajo po mojih vratih, če hočejo mene ali razbijajo kje drugje, če hočejo koga drugega, tega ne vem. Tisto divje razgrajanje pred vrati, tisto ukazovanje in zahtevanje je potem prenehalo in prav gotovo sem šele tedaj odprl oči. Videl sem hotelsko sobo, vse hotelske sobe tega sveta so takšne, da jih je mogoče takoj prepoznati; videl sem prazno posteljo poleg sebe, videl sem noč in urne kazalce, ki so kazali čas nekje okrog tretje ure. Dvignil sem glavo in potem mi je šel oster zvok sirene od enega ušesa do drugega, skozi možgane in telo je stekel. Dolgo sem tiščal glavo v blazino in si mašil ušesa, pa tistega strašnega tuljenja nisem mogel pregnati. Celo večnost je trajalo. Komaj se je malce uneslo, potišalo, se umirilo, že je bilo slutiti nov začetek in res je zmeraj znova prišel. Vedeti je treba, da zvok te sirene ni bil tisti prijazni sobotni opoldanski znak, kot sem ga vajen slišati v svoji domovini, ko ljudje pogledajo na ure in rečejo dvanajst, ko psi dvignejo glave k nebu in po volčje zalajajo. To je bilo zavijanje hripave živali, vsak odtenek je bil dovolj dobro slišati. Najhuje je bilo takrat, kadar se je zvočna vijuga nagnila navzdol, ko ni bilo več enotne in nepretrgane in visoke in temačne sirenine pesmi. Ko je začela hropsti kot prekleta ranjena žival, ko je pustila viseti delček zvoka v zraku, ko je počakala na odmev, prihajajoč nekje iz okoliških hribov. Da so hribi in da je reka, sem videl šele pozneje. To sem videl tedaj, ko sem planil pokonci in se nagnil skozi okno. Bila je popolna tema, a vendar sem videl teči zelo počasno

in črno reko. Zdaj sem vedel tudi, da bojo prišli čez reko iz tiste kamnite in suhe dežele na oni strani. O tem so govorili včerajšnji in vse prejšnje dni, zato je bilo v tistem trenutku povsem jasno, da bojo prišli. Najbrž pa so bili že tukaj. Od kod sicer razbijanje po vratih, kdo bi sicer razbijal, kdo zahteval, kdo klical v temni noči?

Davnost se je zbujala v tej božjastni noči in prav zagotovo so prišli čez temno reko, ki teče vsa oljnata in črna pod oknom s hudimi nameni za čelom, v detečjih možganih, med ozkimi senci, vojščaki moabski. Tulite vrata mesta, vpij mesto, obup te zgrabi, vsa Filisteja; kajti od severa prihaja sovražnikov kakor dim, čez reko prihajajo, čez ulico, čez polje in presledka ni v četah njegovih. Soba pa je ždela vsa mirna in tiha, ko je zunaj silno tulila sirena in se je njen neznanski hripavi zvok drobil med hribi, skozi ulice in hiše, skozi vrata in okna, skozi vse prebivalce mesta, med drevesi in po kamnitem pobočju, čez trge in strehe mesta je tekel veliki zvok, po vsej deželi se je vil in vedel sem, da je to tisto bojno vpitje, ki so ga te dni obljubljali, napovedovali, prerokovali. Potem je po vratih zopet zahrumelo, stekel sem tja in jih zapolnil s telesom. Zunaj so nekaj klicali, vabili, glasno, prijazno, vse zvijače, vse obljube so uporabljali, da bi me spravili ven, na hodnik, po stopnicah, na ulico, k reki. Točno v višini moje glave so tolkli po vratih, po glavi so mi razbijali in, ko so odnehali, ko so se koraki zgubili v notranjost, ko so se udarci zglasili na drugih vratih, ko sem segel k čelu, sem čutil, da mi po njem polzi težka sluzasta tekočina. To sem čutil in čutil sem, kako mi težko oko leži sredi glave. Ne bolečina, samo njena velika teža mi je pritiskala na notranjost in z roko sem otipal, kakšna zabuhla in okrogla gmota je notri. Tako sem najprej zaznal oko, potem pa vsak del telesa posebej v tej božjeropni noči, nobenih razsežnosti, oprijemljivih in stvarnih pravil vesoljnega reda nisem mogel več obvladati. Iz telesa, v katerem so vsi deli začenjali živeti zase, se je preseljevalo v prostor, v sobo, tiho in mirno oazo, v prostor, kjer ni bilo več ne težnosti, ne časa, ničesar. To je bil tisti trenutek, ko sem prvič v tej blodni deželi začutil tisti silni strah, ki me je spremljal poslej vse dni, vse noči, vsak trenutek zase, ko sem jo videval le še kot splet nepredvidljivih in nesmiselnih naključij. To je bil tisti trenutek, ko je okrog tretje ure zjutraj hripavo zastokala sirena med hribi.

V ušesih sem imel grozni glas preklete hropeče živali, ko sem segal po zajtrku. Ves topel je bil in ves vdan in svinjski. Sama taka postana in preslana jed ga je bila, da se mi je zatikal v grlu, da se mu je organizem upiral, kot bi imel vgrajene skrite kazalce, ki tej svinjariji preprečujejo vstop v telo. V ušesih sem imel tisti strašni glas, tisto zajebano stokanje med hribi, v prsih pa nič več strahu, nič včerajšnje plašljivosti, lezenja med blazine, zatiskanja ušes, nič potnih dlani. Samo velik odpor do jedi na krožniku, samo to sem čutil, ko je prisedla očalasta in prsata Nuša z velikimi očali in velikimi prsmi, s kupom papirjev in svinčnikom, z mapo in fotoaparatom, z zlatim zobom tam nekje v goltancu, z zvonkim smehom, z besedo o tuljenju sirene ponoči. Da jo je zbudilo in ni vedela, kaj je. Da če jaz vem, kaj je bilo. Dolgo je gledala skozme z zlatim odsevom jutranjega sonca na očalih, z zlatimi lasmi po ramenih in silnim smradom, ki ga je širila okrog sebe, okrog naju, mize; po vsej umazani kavarni in skozi okna je šel njen spermasti smrad. Brez odgovora je ostala, z vso zlatnino in smradom je sedela tukaj in bolščala skozme, ustne trdno stisnjene, tak zamrl nasmeh, obrvi privzdignjene — ne, ob nosu

dve gubi, pogled pa naravnost skozme in nazaj na steno. V tisti grozni votlini tam spodaj med nogama pa se ji je pretakala vsa prejšnja noč, v tisti strašni luknji ji je klokotalo za polno dlan sperme, vso strašno in vročo noč je imela tam notri, tuljenje sirene in razbijanje po vratih. Okrog gomoljastega klitorisa, cevaste vagine, maternicnega vratu, jajcevodov, jajčnikov, po sramnih ustnicah, po kolenih in dlakah, po prsih in prstih in laseh in očeh in pogledu in besedah in kretnjah, povsod, povsod je bila polna teže kosmatega in potnega južnjaka, ki jo je dolgo noč tlačila med perilom, med ogorki na tleh, lužami v kopalnici, ki jo je pretlačila in pregnetla in obrizgala, da je potem z vso nočjo in vsem silnim smradom sedela poleg mene v umazani kavarni s črnimi deskami za tla, za pod, za zemeljsko skorjo.

Zdaj so kazalci v organizmu do kraja odpovedali sodelovanje in hrapav goltanec se je uprl novemu zalogaju. Natakar je s takšno čisto in jasno kretnjo postavil na mizo konjak, rumeno mastno, toplo pijačo. Ta je tekla po grlu ko olje, na svoji poti je čistila hrapave usedline, razžrla je drobovje in želodec. Zdaj sem videl, da je to edina prava in smiselna pot za način življenja v teh krajih in zdaj je natakar postavil na mizo še enega in še. Prišel je Ahmed, za njim Bahmed potem Cahmed, pa Čahmed, Dahmed Ibrahim in vsi so ostali tja do Z. V velikem krogu so posedli okrog mize in čisto pri miru naročali konjake in pili. Zdaj so gledali vame zdaj skozi okno, v črna tla, v natakarja, v Nušo ali v kozarec. Čisto pri miru so sedeli in gledali in pili, sredi oglatih in črnih obrazov, kakor skala oglatih in črnih so odpirali usta in vanje zlivali oljnato, toplo tekočino. Tako smo sedeli in pili, brez besed smo sedeli in pili prvo uro, drugo, tretjo, kdo bi vedel prešteti vse ure, ki smo jih tukaj presedeli, prebolščali, prepili. Tega se spomnim, spomnim pa se še, ko sem vstal, plačam, plačal, stopil skozi vrata v strašno vroč dan, stopil ven, po ulici, k reki, vroče, slabo, spomnim se reke, ki je tekla spokojna in mirna in hladna.

Z glavo, veliko kot zvon, sem šel po vroči in prazni ulici. Razbeljene stene so podrhtavale v opoldanski vročini in, ko sem se s komolcem naslonil na bližnjo hišo, sem začutil, kako se je njena hrapava površina nevarno zamajala. Dlan sem imel v laseh, komolec na steni, obraz dol, oči dol, ko se je vsa ploskev zamajala in preden sem utegnil pogledati gor, spustiti lase, umakniti komolec, preden sem dvignil oči in obraz, je že bila vsa stena nad mano. Skoraj vodoravno je stala, čisto k pločniku in tlaku se je nagibala, vsa vroča in razbeljena, gori pa je stal zelo jasen in zelo velik napis MLIJEKO. Potem je bilo okrog polno obazov, gledali so in mrmrali, kar naprej so nekaj govorili in ene same besede nisem mogel razbrati. Roke so segle in mi odpenjale srajco, vlažne, prepotene roke so se mi sprehajale po prsih, prijemale čelo, vlekle za roke, zgrabile, dvignile, ob steno prislonile. Da lično legitimaciju, molim. Da pusti, da pijan, pusti čovjeka. Da stranac, pijan, legitimaciju, ličnu, ostavi čovjek, jebi ga, šta mogu, gdje, odkuda, taka klepetava čobodra vsenaokrog, tako grgotanje, ličnu kartu, čovjek, tako godrnjanje, golčanje, ličnu kartugolčanjepijkleppovsodzdlgmorzusničjovšeklazno.

Potem so roke planile gor, komolci so se zasadili v nekaj mehkega na obeh straneh in hiše so stekle na obeh straneh, tik ob senceh, drvele mimo, da so se sprehajalci z dolgimi, potegnjenimi obrazi pritiskali k izložbenim šipam. Ulica je bila na koncu čisto ozka, táka tanka svetlobna špranja je bila na koncu, vse bliže je prihajala in

skoznjo je že bilo videti velik kamnit trg. To je bil trg kralja T., na sredi pa sem videl razpuščene postave mojih prijateljev vseučiliščnikov, ki so stali okrog neznanca v črni obleki. Njegove kretnje so bile odmerjene in jasne. Od drugod je prihajala nezadržna strast, iz kretenj ne, iz besede morda, ki so sikale med zobmi, se spočenjale tam nekje za čelom, se valjale po temnem drobovju, po grlu gor so šle, gomazele po hrbtu in žilah, na koncu prstov jih je čutil, za nohte so se zajedale, v vršičkih las jih je imel, za očmi jih je bilo polno, pritiskale so nanje, tako so mu pritiskale za očmi in za čelom, da je imel zenice čisto razširjene, z razprtimi očmi je gledal, da je imel take krvave, take izbuljene oči. Telo pa je stalo mirno, kretnje so bile odmerjene in jasne. Tu in tam so se roke dvignile in se blago sklenile, prsti so se dotaknili. Kdor je videl samo roke, samo kretnje, samo vitko postavo v črnem plašču, kdor ni videl besed, ki mu razbijajo po senceh in buljijo oči, kdor je videl tako, kdor ni videl vsega, ta je videl podeželskega župnika, takšnega mirnega župnika iz malega kraja, ki se briga za svoje vino in svoje popisane papirje z imeni vernikov, krstov, zaznamovani koledar, čačke na koledarju, mirno in tiho sobico, snažno sobico podeželskega župnika, ki vstaja ob petih zjutraj in ves prezebel hodi po hladni cerkvi, z dnevno svetlobo obsijani. Da je bil tedaj čuden dan, pripoveduje, da se mu je že ves dan zdelo, da visi nekaj v zraku, pa to ni važno, samo dejstva so važna, pravi, važno je bilo, ko so mu zvečer prinesli novico. Novico so mu prinesli, pa ji ni verjel, v njihovem kraju se že deset let ni storilo kaj takega. Ni mogel verjeti, da z nožem, da pri njih, da iz političnih razlogov, da iz nacionalne mržnje, da nikoli, da samo oni, da zmeraj mir, da dobri ljudje. Ni vedel kaj, potem je šel tja in ogromna gruča ljudi je stala na pragu kavarne, čisto tiho so se pogovarjali, ampak ogorčenje je bilo čutiti v zraku. To je bilo veliko ogorčenje, velika jeza in razume jih, ne, sovraštvo je nesmiselno, ljudje pretiravajo, ampak razume jih. Po toliko letih marsikomu zavre kri, zato jih razume, ob takšnem dogodku so ljudje razumljivo ogorčeni in on ve, da ima njihovo ogorčenje stvarne in jasne in oprijemljive razloge. Šel je tja in je videl, da ne more nič storiti, vrnil se je in molil. Nekaj časa se je oziral, na vse strani gledal, po tihem pripovedoval, potem se zazrl v suknjič ali kaj in govoril povsem razločno, tiho sicer, vendar razločno, na koncu še gledal predse in z rokami mirno poudarjal, ko je pripovedoval. Drugo jutro so prišli k njemu in mu vse povedali, pravzaprav je prišel nekdo že prejšnji večer, pa takrat ni bil pripravljen na razgovor, preveč je bil razburjen, zato so prišli drugo jutro in mu vse natančno razložili. Še zmeraj ni mogel verjeti, da se je moglo prav pri njih kaj takega zgoditi, toda če pomisli na divje ljudi, ki živijo na drugi strani reke, v tistem skalnem in vročem gorovju, če pomisli nanje, ki vejo, kaj je kri in kaj je smrt in ki so kri in so smrt v zadnji vojski gledali, okušali vsak dan, če se spomni na tiste ljudi tam na oni strani reke, potem so mu stvari bližje in jasnejše. Če na vse to pomisli, potem lahko verjame, da je mogla zadostovati zgolj beseda, ostra beseda, v srce se je zarezala in pognala nož v roke. Ko bi bila dva naša, pravi, ne bi bilo tako hudo, ko bi bila naša, ko bi se to zgodilo komu od naših, bi ne bilo ogorčenja, zdaj pa razume, da so ljudje besni, že ubijajo nas, mislijo, zdaj so se že z noči z nožmi spravili nad nas, mislijo, in razumem, da so jezni, pravi. Drugo jutro so šli k njemu in mu čisto vse povedali, lepo po vrsti, kako se je zgodilo, kaj mu je rekel, kaj mu je storil, vse, kako se je zgodilo. In on

ve, da niti ni več važno, kakšen je bil povod, zakaj se je začelo, ve, da so konsekvence pomembne in te so že tukaj. Tukaj je smrt, ki je politična in nacionalna smrt, in ljudje ne mislijo o smrti, ampak mislijo o politiki in o naciji. Ne ve, če je to najbolje, ve, da tako je, prišli so k njemu drugo jutro, za njimi pa sorodniki umrlega in prosili za cerkveni pogreb. Ni jim mogel odbiti, četudi pokojnega nikoli ni bilo blizu, moral je sprejeti, oni so ga prosili in mu zatrjevali, da je bil kristjan in ni jim mogel odbiti, četudi je vedel, da to ne bo pogreb zavoljo smrti, ampak drugačen pogreb, in tako se je tudi zgodilo. Obtoževali so ga, da je izkoristil zase, da je to kler in take stvari, ampak on ne more nič proti temu, on je samo svojo dolžnost, ni hotel politike in nič, svojo dolžnost opraviti, to je hotel. Vse ljudstvo iz tega kraja je prišlo, pa ne samo iz O. Tudi iz okoliških krajev so prišli, iz M. in K., vsi so bili ogorčeni, zato so prišli. Kaj more, če so prišli manifestirat, ni želel tega, nobenih manifestacij, nobene politike, svojo dolžnost pa pika. Vse hitreje je govoril, roke so mu silile nekam gor, k očem, lasem, mislim, dlani je pritiskal ob sence, čutil je, kako mu pod njimi silovito razbija, razgnati jih je hotel, tolklo mu je pod čelom, iz vsega telesa je prihajalo, po grlu, po temnem drobovju, skozi žile je teklo, roke so šle zraven, k sencem so se stisnile, razprti prsti so krčevito stiskali glavo. Potem se je sklonil in dolgo gledal predse, na čevlje, na tlak, na vlažni tlak je gledal, med prsti, ki so stiskali sence in čelo pa je priteklo nekaj temnega in gostega, pokazalo se je med prsti in stopilo skoznje, solze ali kri ali gnev ali groza.

Nagnil sem se, da bi mu čisto od blizu pogledal v oči, pa so me močne roke prijele zadaj čez ramena in me potegnile proč. Od blizu sem ga hotel videti, ker se mi je kot iskra tam zadaj spočela hudobna misel, da je črni mož moj znanec, da ga od nekod poznam in bom mogel to znanstvo potrditi, le če ga bom čisto od blizu pogledal v oči, mu potipal sence, pobrskal po laseh, ga prijel za roke. Njegova zbeganost in bežeče oči in drhteče roke, vse to me je omamilo, bližina tega moža je razodevala poseben spomin iz rosne in nežne mladosti. Čudna nežnost, čisto telesna, se mi je spreletavala pod kožo, ko sem videl njegovo divjo stisko, strast in veliko nezaupljivost, ki je ne roke ne oči niso mogle krotiti. Prav zagotovo bi ga prijel za sence in mu čisto od blizu pogledal v oči, naslonil bi svoje mrzlo čelo na njegovih razbijajočih senceh, ko me zadaj ne bi oklepale močne roke kakor klešče, kakor silovit oklep. Pustil sem jih za seboj, gručo zarotniško, in se napotil domov, v sobo, v hotel, k počitku, razmisleku, belim, prijetnim rjuham.

Nasproti, čez cesto, je stala štirioglata betonska škatla, čisto prazna in čisto tiha. Polno rumenih oči je imela, pravkar vzidanih okenskih podbojev, skozi katere je bilo videti suho, kamnito pobočje na drugi strani, z redkimi drevesi, z redkim zelenim grmičevjem poraščeno kruto pokrajino. Spodaj, na cesti, pa se je zbirala temna množica ljudi, zares temna in zares črna. Nekakšno mrliško vežo so uredili spodaj, takšno čudno tuljenje in vekanje je prihajalo gor, da se je človeku v glavi zavrtelo, da so se žile v senceh napele in je srce hitreje udarilo. Rezek zvok me je potegnil dol in ko sem stal med tisto gručo, sem videl same suhe in prazne obraze, votle izjokane oči s črnimi rutami okrog. Šli so mimo mene, ti obrazi, ko sem se zdrenjal naprej, mimo vseh, stopil čisto blizu, zraven k tistemu leščišču, kjer je ležal mrtvec. Kot dlan velik obraz je imel, izsušen kakor oni zunaj, stisnjeni med rute in nizka čela, čisto droben obraz je bil to

in drobno telo v preveliki črni obleki. Spodaj so gledale ven noge, mirno položene na ležišče, z velikimi čevlji, takole gor so štrleli ko kak spomenik, v obliki črke V so moleli kvišku, viktorija, zmaga, Čerčil s cigaro med zobmi in dvema prstoma vznak. Kaj je to, sem rekel, kaj je to, prekleto, v kakšno prekleto preveliko obleko in prevelike čevlje so vtaknili tega človeka, to truplo, to je vendar otroško truplo s starčevskimi potezami na obrazu, otroško truplo z nagubanimi rokami, majhnimi rokami, uvelo kožo, staro kožo, premajhne noge, otroške, nagubane, zgrbljene, zmehčane, uničene otroške noge v hlačah prekletega starega starca. Ne otrok ne starec ni bil, bil je mladenič, mladenič, skoraj mož, so mi povedali, silen zdrav močen mladenič, so povedali, mlad mož, čvrst, zdrav, ki bi gore premikal, svetove razmikal, vsi so ga imeli radi, dekleta, mati, vsi, pa zdaj poglejte. Pred nekaj dnevi, pred tremi, štirimi ali petimi vročimi dnevi se je peljal po avtomobilski cesti in tole tukaj je ostalo od njega. Nič trupla ni notri, nikar ne mislite, to je samo obleka, samo to je ostalo. Ta obraz je ostal, te roke so ostale. Ni mrliške veže, ni pokopališča, zato so v betonski škatli, v nedokončani gradnji, v tej stavbi zanj uredili počivališče, da se bojo lahko izjokali, ga videli, prepoznali, poljubili. Zunaj je bil hrup, neznansko tuljenje, rezek zvok, ki gre skozi lobanjo, skozi trdna in mehka tkiva v njej, tukaj notri pa je vladala neznanska tišina. Samo črni, sključeni gmoti na vsaki strani krste sta nekaj pogrkovali, kot bi nekaj težkega požirali, sta obe premikali goltance in ven spuščali take čudne glasove. Tukaj notri, sredi tega betona, kotel za centralno kurjavo ali kaj podobnega bojo postavili noter, tukaj notri pa je bilo neznansko tiho sredi hrapavih sivih sten. Drobni, starčevski zgubani obraz brez trupla, roke s praznimi rokavi, čevlji v obliki črke V, okrog pa nekaj cvetja in nekaj plamenčkov. Mati, jaz vam povem, da tole tukaj ni vaš sin, mati, ni vaš sin, on ni. Vaš sin, mati, je bil zdrav mladenič, krepek mož, sčasom še za ministra, ako boš, vaš sin, mati, je imel dlani kot lopate, vaš sin je imel velik obraz z velikim nosom in rdečimi ustnami, kodre je imel okrog vaš sin, mati. In ti, ljubica, ki tam doli goltaš in pogrkuješ, je to kakšno telo tu notri, ljubica, potipaj to črno obleko, nič ni notri, vidiš, nič, prazno je spodaj. Kakšno telo je imel tvoj fant, ljubica? Si ga prijemala za trebuh in kosmate prsi, njegovo telo je bilo težko in čvrsto, neznansko močno in veliko je bilo, ko si mu zabadala nohte v hrbet, natančno veš, natančno se spominjaš, čutiš, draga moja, zato golčiš tu spodaj, zato te je potegnilo v tako gubo, tako kepo črnine tu spodaj. Tole tu, goltalka, goltnica prekleta, te že ni moglo pofukati, tole že ne. Tole tukaj je navadna potvorba. Falsifikat. Corpus. Ponaredek trupla.

Zunaj je polno tistih črnih obrazov z votlimi očmi. Tu notri je njihovo onstransko zatočišče, njihova groza in velika smrt, ki ji s svojim tuljenjem ne morejo blizu. Ampak vohajo pa jo. Čisto blizu je. Iz tistega starčevskega falsifikata tam notri prihaja ta neznanski smrad po nehanju. Godi jim, klicalkam smrti. Glej, kako dvigujejo nosove, kako si oblizujejo s silo iztisnjene solze. To je takšna silna pohota, taka perverznost od njih, da gre človeku mraz po hrbtu. Hvala bogu, da začne tam čisto na vrhu, na robu betonske škatle, kolovratiti širokopleči gradbeni delavec v beli majici in silovito tolči s kladivom. Hvala bogu, ker se vse te perverzne oči obrnejo gor.

M. pa me potem prime pod pazduho in odvede v obokano konobo, temačno klet, kjer se svetijo kozarci črnega vina med lužicami

na mizah. Alternative so jasne, pravi M., in dela po zraku okrogle kretnje. To je lažni mir, pravi, mi smo zdaj v tistem trenutku, ko se moramo dokončno odločiti, pravi, kje smo in kaj nam je storiti. Čutiš ta težki zrak, čutiš to prekleto godljo, ki je mora biti konec. Čutiš to sranje v zraku, v pokrajini, ljudeh. To je naš trenutek, naš pravi in poslednji trenutek, ko bomo storili vse, šli do zadnjega, zadnja beseda, zadnja kaplja krvi, zadnja žilica, domovina, odgovornost zgodovinska priložnost. Si slišal sireno sinoči, slišal to hrapavo tuljenje? To je bil znak, dragi moj, znak, da prihajajo z onega brega, naš znak, ne teror, ne nobenega terorja ne bo, samo boj, težak in dolg, ne vem, če politični, boj kratko in malo. To je trenutek, ko nebo pritiska k tlom in mi vsi zdaj čutimo, kaj nam je storiti, to je ognjen in buren čas, ognji gorijo po hribih, moja domovina gori in vidiš, da vsi gorimo, zdaj že prihajajo z onega brega, z noži in sovraštvom, prastarim sovraštvom v prsih, vsi nosimo v prsih to gromozansko težo, zgodovina je ali kri ali kaj, ne vem kaj, to je tu notri, tu, vidiš.

V težke pesti se mu krčijo slabotne bele roke, dvigajo se k prsim in butajo, da notri votlo odmeva, rdeče oči so uprte naravnost v široko in temno reko, mimo mojih ramen grejo, tja nazaj, čisto zatrdno so uprte v neznano točko na temni reki. O zgodovini pravi in o politiki, o njegovem narodu govori, o usodi ali kaj, v tak monoton ton se spreminja njegovo strastno golčanje, takšna temna folklorna plemenska srednjeveška krvava zadeva sedi tu pred mano.

Prsti se polagoma razpirajo, bela roka se na vse strani razleze po mizi, nekaj brklja med cigaretami, vžigalicami, kozarci, knjigami, papirji, kamni, križem, pepelnikom, pisali, nožem, pištolo, očali, značko, mesom, uro, vrvjo, potem pa se spet sunkovito sklene okrog kozarca, hudo napetost je čutiti notri, kakor bi prsti vsak trenutek hoteli zdrobiti krhko steklo s pohorskih glažut, kakor bi hoteli politi vino, zalučati kozarec ali kaj. Druga roka se še zmeraj kot pajek sprehaja med vsemi predmeti na mizi, potem seže nekam k očem, potem pa skozi usta zopet začne prihajati tista mračna reka.

Čas je, da naša zastava visoko in svetloba, da strgamo verige, zaplapola, ker je opuščena ta dežela in domove zapuščajo, mi pa se bomo opasali za boj, ko zliva mrzlo vinsko pijačo skozi rdeče ustne, ker tega sranja, te nečistosti, to mesto, nečistnica, mi znova in preporod, ker naši knezi so uporniki in tovariši tatov, vsak od njih ljubi darila in hodi za podkupili, siroti ne sodijo pravice in vdove, matere moje domovine, pravda ne prihaja do njih, ko mu vse telo trepeta v neznanem ognju. Zdaj grem spat, rečem, ne morem več, v glavi mi šumi, rečem in res mi čudna toplota pritiska tam zgoraj nad tilnikom, da vstanem in tečem in dvakrat obrnem ključ.

Ne vem, kako dolgo sem stal tam pri vratih, s hrbtom obrnjen proti prostoru, ni mogoče izmeriti, koliko časa sem si oddihoval, koliko časa zajemal sapo od tiste težke folklore tam spodaj, ki zdaj že treska ob tla plemenito pohorsko steklo in prepeva silno glasne pesmi o svoji domovini in banih in granah, ne vem, kako dolgo sem pritiskal vroče čelo ob hladno barvo, ob hladno belo barvo, ob gladko površino na vratih, ki je prehajala vame, skozi čelo mi je lezla in se mi počasi pomikala po vsem telesu, razviharjenem in razčustvovanem, da se je iz nabuhlosti, ki se je obetala vsak trenutek zagnati na vse strani, razgnati, eksplodirati, spreminjalo v jasno in preudarno ploskost, prav takšno kot bela barva na vratih ali ploščice nad

umivalnikom, ne vem, kako dolgo sem stal tam, kako dolgo sem za seboj čutil prazni in zveneči prostor, mir in lagodje, ki se je razprostiralo po vsej neskončni površini za mojim hrbtom, umazano mirno hotelsko sobo z belimi rjuhami, nizko mizico, razčeperjeno kot kakšna majhna, gnusobna žival s pepelnikom na sebi, polnim smrdljivih čikov, ki so širili svoj črni nikotinski smrad, z odprtimi okni iz pohorskega stekla, s preprog in ploščicami, čisto nepremično ždečimi na tleh, in veliko nočjo, ki je s svojim dahom in množico mirnih glasov prihajala v prostor, se tihotapila za moj hrbet in me pridno božala po vročem tilniku, ne vem, mogoče je minila minuta ali ura, ko sem takole stal z vročo sapo in gladko površino pred seboj.

Zadaj, iz prostora pa nenadoma tak glas, takšno hrapanje, tik pred smehom, tik preden hrecanje izbruhne v silni in dolgi in nalezljivi smeh. Nuša na postelji, samo glava in roke gledajo ven, samo droben obraz in suhljate roke, v temi pa vse skupaj čisto isto kot opoldne v betonski škatli spodaj, spodaj v zasilni mrliški veži, ko glava in roke tiste detečje starčevske pojave, le hrecanje traja in traja, dokler zares ne preide v zelo visok ton in čisto falzetski smeh. Nekaj se zgane v trebuhu ali kje, v pleksusu nekje in roke pograbijo tisti starčevski Nušin obraz in ga treskajo ob blazino, ob posteljno stranico, za vrat in za glavo grabijo, dokler tisti smeh v sunkih ne poneha in se zlagoma spreminja v težko dihanje, izgubljene, začudene oči in težko dihanje. Telo je ploskoma na njenem in spodaj je čutiti pod rjuho mastno in znojno žensko telo, ko roke grabijo še za vrat in ga stiskajo, potem pa počasi popuščajo in se smejejo skupaj z vratom, z napetim grlom, hčere prevzetne sionske z napetim grlom, in drzno migajoč z očmi in z drobnimi stopinjami in z obročki na nogah rožljajo. Za ves tisti težki jutranji smrad, ki ga zdaj nikjer ni več, samo znojna in mokra teža telesa še, za vso tisto vonjavno gnusobo, ki je prihajala iz temne votline, ki je zdaj visoka in nabrekla tam spodaj, za vse to, za vse drugo, za vso žensko prevzetnost, nadutost, zapeljivost, zlobo, pohotnost, pohotnost kurbe, plešasta boš, plešasta pevka, gladil te bom po pleši, pljuval nanjo in z rokavom drgnil pljunke, umazanka, ogoljena bo tvoja sramota, tvoja mehka pizda tu spodaj bo gola, brez dlake boš na vsem telesu, na temenu, pod trebuhom, po nogah, pobrani ti bodo lepotilni obročki na nogah in načelki in lunice, ušesni zvončki, zapestne verižice, zastori, oglavnice, drobilke na nogah, pasovi, vonjalnice, amuleti, prstani in nosni obročki, praznična oblačila in plašči, ogrinjače in mošnje, ogledala, tenčice, turbani in lahka krila, namesto krasnega vonja po znojnem toplem presnem ženskem telesu, ki ga zdaj čutiva na tej postelji med belimi rjuhami, namesto dišave bo smrad po plesnobi, po vsej tisti svinjariji, ki je danes zjutraj v črni kavarni z umazanim podom, zemeljsko skorjo, prihajala iz tebe, po plesnobi smrad bo prihajal, namesto pasa bo vrv in namesto nakodranih las okrog detečjega čmerikastega obraza bo pleša in namesto dičnega plašča raševnik, hči sionska, opeklina namesto lepote, iznakažen obraz boš imela, tak, kot sem ga videl prejle od tistih vrat tamle, čisto tak bo ko obraz tistega mladeniškega starca danes opoldne spodaj v betonski škatli. Nušino telo spodaj pa se začne premikati, vso težko in znojno počasi valovi in ko se koleno dotakne njene mehke špranje, se vsa odzove z lahnim pritiskom, odprtimi usti, gozdnato, iglasto pokrajino pod trebuhom. S široko razgranjenimi nogami me je v tej božjastni noči požirala plešasta pevka, s svojim strupenim sivim obrazom je hlipala, ko je vanjo eksplodiral

konjak in vino in temna reka tu spodaj in vsa njena patetična in zmedena in skalnata in nora dežela.

Čisto prazna je bila postelja, prazna soba, prazen ves svet okrog mene, ko sem odprl oči. Najprej je šla s postelje roka, zanihala je in obvisela v zraku, potem se je premaknila noga, trdno se je dotaknila hladnih ploščic in ko je začutila težo zemlje, se je za njo dvignilo vse telo, se usulo na tla in se potem v nenadni moči zravnalo in napelo. Zrak, ki je vdiral skozi okno, je bil gost in omamen, zunaj je bila črna in gosta in omamna noč, telo spočito zavoljo alkohola, ki se je zlil iz krvi, pripravljeno za nočni sprehod, pohod po tuji pokrajini. To je bila druga noč, drugačna moč v njej, prijaznejši svet, nobene sirene in hrapavega tuljenja med hribi ni obetala. To sem čutil in vedel, ko me je neslo ven, po stopnicah, skozi vrata, po ulici, k reki. Kdor hodi po temi, kamor ni svetlobe.

Ob reki ni bilo nikogar, nikogar ob mostu, ko sem šel gor, ob čolnih na levi in klopeh na desni, ko sem začutil razbijanje in planje zarotniške krvi po žilah. Prav tako je prejšnjo noč in vse druge noči hodil tod okrog temni požigalec s silno stisko v prsih, s svojim naklepom za čelom, z bučanjem vetra v laseh in groznim strahom pred hripavim tuljenjem sirene, ki se bo tudi to noč razgrnilo med hribi okrog kamnitega mesta. Črna zemlja je dišala med skalami v hribu, ki sem ga zdaj hropeč zmagoval, noč brez meseca in zvezd pa je pritiskala k tlom, k tilniku, da so se kolena upogibala pod njeno veliko težo. Razmakniti bi bilo treba vso to težo na vse strani, razmakniti zemljo in noč in reko, ki teče tam spodaj, in stisko in strah v prsih. Plamen, ki bi segal od zemlje do neba, bi neskončno vztrajanje tega črnega trenutka razmaknil v vse čase in prostore, ko bi se mesto zdramilo, ko bi zahropela spodaj sirena, ranjena žival, ko bi se njen zvok premaknil tudi tu zgoraj, med hribi, in se izgubil v prasketanju svetlobe. Roke so segale v žep in brskale za vžigalicami, ko sem slišal spodaj šumenje kateresižebodireke, ko sem slišal tisti ropot po vratih, tisto klicanje, ko sem si želel samo tega, da bi vstal in tekel, ko se je spodaj oglasila sirena. Ležal sem na hrbtu in čutil na telesu vso težo zemlje in noči, medtem pa je njen znani in prijazni zvok tam spodaj naraščal. Luči so se prižigale, svet se je zganil in razburkana noč je kakor morje vzvalovila s svojimi nebeškimi merami. Potem sem tekel, grmovje mi je opletalo okrog nog in telesa, po obrazu me je bičalo bodičasto trnje, padel sem na obraz, vstal in tekel dol, ob reki, med svetilkami in klici in tuljenjem sirene. Za mojim hrbtom pa se je prižigalo ognjeno jutro.

Potem se je šoferjeva noga iz mirnega, mlahavega, udobnega položaja tam na tleh nenadoma sunkovito dvignila, napela in konica čevlja je silovito pritisnila na zavoro, da so se potniki kakor lutke nagnili naprej. V avtobusu je vzvalovilo in vsa potna telesa so se zdrenjala proti izhodoma. Razburjenje je bilo tako silno, kriki tako nedoločeni in rezki, da se je v prsih sproščalo tkivo in lezlo na vse strani, obešalo se je na želodec in prijemalo stene telesa, na sredi pa je ostala velika praznina, sredi katere je bilo slišati samo neznanske udarce srca.

Dim je požiral napihnjeno pobočje hriba, ves temen se je valil na vse strani neba, vse konce sveta, v morju je puščal svojo temno senco in črna groza se je naseljevala v prazni prsni votlini. Potihnili so in ob robu ceste nemo zrli gor, tja, kjer je ogenj požiral zadnje zelenje v njihovi skalnati domovini.

Ta je tujec, rečejo in nenadoma grejo proti meni, ta je kriv. Ta je ponoči, v gluhi noči prihajal čez reko in požigal našo milo domovino, ta je krivičnik, ki pokončuje trnje in grmovje, požiga gosto drevje v hribu, da se vijejo oblaki dima, da je zemlja črna. Ta je hodil sam v temni noči, to je požigalec, da tulijo vrata mesta, da hrope sirena, ta je prvi, ki je prišel, oglednik, za njim grejo trume sovragov. Tako pravijo in grejo proti meni, na čelu temne množice pa je M., zelen od pijače, je župnik, črn od dolgega plašča, je mladi mož iz krste, siv od suhljatega obraza.

Potem grem k robu ceste in divjo bolečino čutim v želodcu, čebula in črno meso in vino mi gre gor po goltancu, ves nori Balkan se mi dviguje, vsa Hercegovina z vsemi svojimi menihi, vsi kralji in bani, Drina je notri in moji prijatelji vseučiliščniki, znojna in mastna Nuša, veliki glas sirene in betonska škatla, vse tiste rože tam notri in sveče, grbi in zastave, časopisi in parole, društva in izjave, Tvrtko, neretvanski gusarji, Gazi Husrebegova džamija, mizica s pepelnikom, Kir Moabov, Ar Moabov, konoba z ribami in težkim črnim vinom, suhljato grmovje in sionska hči.

Vse to se vsuje na cesto, noge pa klecnejo, da kolena potonejo v rumeno brozgo na tleh.

Jožef Paganel

KERUBINI

Peto poglavje

Po molčeči vožnji so se ustavili v predmestju, vrtna vrata iz kovanega železa, tišina med brezami, blazni sledovi ptiča v snegu, pasji lajež in škripajoči koraki. »Kako vam je všeč,« Srakar ga je iztrgal samoti, je z roko zajel kraj. Videl je vse do konca hiš, kjer so se pomodrele strehe stikale z nebom, polje za njimi je še bolj temnelo, odhajalo v gozd. Kjer je trsje molelo iz snega, je moral biti ribnik; pes je neprenehoma lajal. »Mirno je, spokojno. Tu bi bilo vredno živeti,« sledil je Srakarju čez prag. »Mislite,« je rekel ta, Valenta je podal plašč ženski, ki se je znašla pred njim. »Goste imamo,« je poskušala ustaviti Srakarja, ta sploh nič ni rekel, hodil je hitro, da je moral Valenta steči po stopnicah, toliko se je zamudil zaradi plašča. Na vrhu ga je spet zagledal, mahal mu je izza naslednjega ovinka, tu je bilo precej rogovja, neki oklep. Sicer je bilo vse domače, mogoče zato, ker je bilo toplo — v sobi so žarela vratca na peči, slišal je mrmranje v dimniku. Zdaj šele je opazil kad, kovinske cevi, oranžne brisače, nenavadna kopalnica je bila težko zavešena, tako da se ni videlo oken, tudi če jih je imela. Pri kadi je bilo vse v ploščicah, privlačno belo, ostali prostor je bil deljen: na levi je bila napeta punching-ball, dva elastična trakova sta v višini ramen visela iz stene, na tleh priprava s pedali in dvema ročajema namesto krmila, tako da si lahko veslal in hkrati poganjal kolo; v desnem kotu je stala z rdečim baržunom prekrita mizica, tam je bilo zloženih nekaj časnikov, kipec nagega bradača.

Srakar se je s hitrimi gibi bril pred ogledalom, z jezikom je delal bule na licu, s premolki je govoril: »Razdor — to ni nikoli dobro, je izredno resna reč. Zato vas prosim, Valenta, da storite vse, kar je v vaših močeh. Usedite se, prosim vas. Meni je po današnjih dogodkih jasno, da vi niste krivi. Sam sem lahko spoznal, da vas Pipan nalašč ne obvešča, kar je nedopustno. Kljub temu vas prosim, da storite vse. Jaz vem, da se s Pipanom da pomeniti. Sam bi vzel zadevo v roke, če ne bi imel toliko dela. Ko gledam vse to, se čudim prav krivega, ker sem dal pobudo za ustanovitev Državne Varnosti, tudi zaradi tega vas prosim, da na vsak način najdete skupen jezik.« Valenta je potegnil trakova iz stene, nagnil se je naprej in obvisel z glavo pri tleh, tu je lahko podrobno razbral mozaične podobe, nekaj iz antike: »Veste, kako je,« je rekel zariplo in počasi popuščal, da ga ne bi vrglo v steno, Srakar se je nasmejal iz milnice, »to je neprestano metanje polen pod noge, ki se najbolj nazorno kaže v malenkostih, počakajte, da vam povem ... To je res nekaj neverjetnega, Pipan je

poslal nekega agenta, da nam je iz stojala ukradel tri dežnike, pa na naš stenčas pripenjajo svoje objave, dasiravno imajo svojega, saj to je nekaj groznega.« Srakar je z zardelo kožo prihajal izza brisače, zamišljen si je slekel pižamo, v sunkih sta mu odpadli copati in bos je šel k mizici. »A poslušajte, se vam ne zdi, da bi bilo ravno to najboljše. Ravno to,« je ponovil in nekaj počel pri časnikih. »Namreč, meni se zdi,« je rekel, »da gre ravno za to. Stvar je taka,« vedno bolj počasi je govoril, z vedno večjimi presledki, listal je, »ravno zato, ker... Stvar je ravno zato taka, mislim,« odvrgel je časopis. »Ne vem, ne vem, kam sem ga dal, aha, tu je.« Iz žepa je privlekel nekaj svetlega, »pridite sem, se boste smejali.« Valenta je stopil bliže, bil je ključ, Srakar ga je zasadil v bradačevo teme, »kaj boste pili,« je vprašal in komaj zadrževal smeh, »boste videli, kaj mi je poslal Reiner, izredna oslarija.« »Konjak,« je rekel Valenta, Srakar je prijel kozarec in ga podstavil med kipčeva stegna. Z gibi je obrnil ključek. »Konjak? Zdaj boste videli. Konjaka!« Tekočina je v curku zalila kozarec, zasmejala sta se in Valenta je navdušeno nazdravil. »Če imam kakšne goste, pijejo kar brez kozarcev, kar tako,« je zacvilil zadnje besede Srakar in ga potrepljal. »Saj res, prej sem hotel reči, da bi morali začeti ravno pri malenkostih, da bi, recimo, imeli skupen stenčas. To bi bila nekakšna odskočna deska. In danes se vseeno, čeprav dvomite, pozanimajte pri Pipanu o Kerubinih, saj razumete, če ima dokaze... Ne gre, da bi capljali za njim. Zdaj vas prosim —« slekel si je majico in pokazal mešanico srebrnočrnih dlak, »jaz pridem takoj za vami, v sprejemnici me počakajte, tretja vrata na desni...« »Seveda,« je rekel Valenta, odgrnil je zaveso, ki je napol prikrivala opažena vrata, še vedno razposajeno-zaskrbljen od smešnega kipca in besed o Pipanu se je znašel v drugem prostoru.

Kaj je bilo to, to ni bil hodnik. Tu je neka ogromna postelja z baldahinom, dada, polomil ga je, zamešal je vrata, kot se rado primeri. Obstal je. Vrniti se ni mogel, bilo bi neprijetno, če bi zalotil Srakarja nagega, tudi ni mogel stati pred vrati in čakati, da Srakar ne ugane, kaj se je pripetilo, v mraku so ga z zida gledale oči, bila je sova. Luč na nočni omarici je približno razsvetljevala baldahin, rumene zvezde na modrem, poleg svetilke je ležala odprta knjiga, priprl jo je in prebral Wolfrand von Roth: Betonung und Silbenquantität. Položil jo je nazaj in nekaj minut stal nad njo, poskušal se je spomniti, v kakšnem položaju točno je ležala, preden jo je pobral. Potem je hodil malo naokrog, snel sabljo, ki se je lesketala, in s palcem izkušal njeno ostrino. Mimogrede je potegnil iz žepa vžigalice, čisto zraven njega je pri priprtih vratih v ozračju priplaval Kalan iz teme, ki mu je ovijala noge. Prezirljivo se je režal, kimal je z glavo, kot da bi hotel reči jaz že vem, jaz že vem. Valenta je zaslutil, da gre za vžigalice in še posebej za sabljo, ob istem času se je domislil, da je Kalan prišel iz Narodne Zbornice o nečem obvestit Srakarja, in spustil je vžigalice. Kri mu je zaledenela: zdaj pa še to, le kaj si bo Kalan mislil, ta si bo mislil vsega hudiča. Kalan je pomenljivo stiskal obrvi: »Hehe, dober dan, dober dan, vi tukaj? Zanimivo.« Valenta je čepe našel vžigalice, sabljo je dal pod pazduho in videl, da Kalan drži v rokah steklenico — šampanjca. Tu je bilo na kupe misli, Kalan iz Zbornice, zdaj s steklenico, tu je potem že dalj časa, podgana, še hujši je kot Pipan, svinja me gleda s sabljo, ampak če ima šampanjec, pomeni, da je to dobra novica, nazadnje so res ujeli Kerubine, a ne ne ne. »Veste kaj, Kalan, vi me morate gotovo z začudenjem gledati,

verjamem, tudi sam bi bil nemalo presenečen, če bi srečal koga tik ob kopalnici generalnega sekretarja Plamenice s sabljo v rokah, to je gotovo, ooo, sumljivo, recimo. Zelo zelo sumljivo. Toda, Kalan, vedite, da sem ravnokar zapustil kopalnico, ker se tovariš Srakar slači ali pa preoblači, in sem bil po njegovem navodilu namenjen v sprejemnico, kjer naj bi počakal, pa sem, kakor se pač primeri, stopil iz kopalnice skozi napačna vrata, in kaj — nazaj nisem mogel, naprej nisem znal. Teh vrat, skozi katera ste prišli, nisem opazil, ko so — kot zdaj vidim — prekrita s tapetami, pa sem sklenil počakati, da me tovariš sekretar sam poišče. Na steni sem zagledal sabljo, vzel sem jo in si jo ogledoval, sami veste, da me take stvari privlačijo, tudi vam lahko zatrdim, da je to odlična sedemkrat kaljena damaščanka, in z vžigalicami nikakor nisem mislil zažgati zaves v kopalnici, da bi se tovariš sekretar zadušil, temveč sem hotel preizkusiti ostrino sablje — vrgel bi vžigalico v zrak in jo skušal prepoloviti, če ne bi prišli vi.«

»Verjetno,« je rekel Kalan in se hudobno nasmehnil, ko ga je potegnil za sabo na hodnik, »za vsak primer bom raje poklical policijo.« Z Državno Varnostjo se res ne da sodelovati, to so zlobni ljudje, seveda, v grobe poklice vstopajo nasilneži in grobijani. Za šalo je pustil Kalanu, da ga je vlekel po hodniku, vrata na dnu so bila odprta, v njih se je čez polzakrito naslonjalo fotelja enakomerno dvigala in spuščala lepa dekliška noga v prozorni beli nogavici, prameni svetlobe so dajali prostor modrikastemu dimu, ki se je počasi dvigal proti hodniku. Kalan ga je spustil in in zaostal, Valenta se je za hip obotavljal pri vratih, zagledal je senzala in to ga je zmotilo. Z nekom v nedoločljivi livreji — ni se dalo reči, da je ravno služabniška — sta kadila na zofi za vrati, in kot je kazalo, zabavala dekle, ki se je smejalo z grlenim glasom in s svetlobo v očeh. »Poglejte, koga sem pripeljal,« je zavpil Kalan iz hodnika. Valenta se je v zadregi prestopal na pragu, vsi so se obrnili, onadva sta vstala, deklica je potegnila nogo k drugi — ko jo je nosila čez stranico naslanjača, je opazil njeno stegno. »O!« je vzkliknil senzal in se usedel. Deklica se je zasmejala: »A ste prišli umorit strica?« »Nene,« je smehljaje se mečkal Valenta, sabljo je položil med polne čaše na mizi. Kalan je pazljivo prinesel steklenico, skušal se je pritihotapiti v sobo po levi strani, a deklica ga je opazila in mu povrtala s kazalcem med rebra, skozi svetlo prevotljeno steno je legala dnevna luč na njen smejoči se obraz. Kalan se je delal užaljenega, stisnil je nosnice. »Kaj pa počneš tu,« je zarohnel Srakar, že zdavnaj bi moral oditi.« Prišel je v sobo v sivi obleki, Valenta je videl, da je jezen, senzal je vstal: »Pardon.«

»Oh, stric, ti si grobijan,« je ugovarjala, »ko ga je tako zanimivo poslušati.« »Alenka, ti se pojdi rajši učit, kar pojdi, knjige ne bodo same prišle k tebi.« Obrnil se je k Valenti: »Oprostite. Kalan, gremo.«

Šli so, Srakar z dolgimi koraki spredaj, ločen od njih je hodil senzal, ko je Valenta drugič pogledal nazaj, se mu je ta tresoče priklonil. Kmalu je zaostal, slišal ga je štorkljati po stopnicah.

Vožnja je bila mučna, Valenta je sedel zraven Kalana, pri levih ovinkih je Kalan zdrsel nanj, tedaj sta se otresla drug drugega. Niti besede niso spregovorili, le enkrat, ko ni mogel več zdržati napetosti, ki je naraščala z bližanjem Murna, je vprašal: »Odkod poznate Zadnikarja? Veliko naključje je namreč, to je moj sosed.«

»Neki daljni sorodnik je,« je rekel Srakar skozi zobe, »od časa do časa prihaja pa kaj poberači.«

»Aha,« je rekel Valenta, zelo zadovoljen z novo predstavo o senzalu. Tu torej dobiva svoje razmnoževalne stroje in galoše, dovoljenja za beljenje in podobne reči, prasička!

Ceste so se množile, množili so se ljudje. Ogledalo, semafor. Spoznal je ulico, saj to je ulica Maje Bojanove, to je Drma, ven so prihajali ljudje z raztresenimi obrazi, rdeče zavitke so si tlačili pod pazduho, kot nekakšni pohabljenci so z nepregibno roko prijemali dežnik za ročaj, ga z drugo napenjal proti snežinkam. Snežinke so padale v velikih količinah, na tleh so pa kar obležale, komaj da so se malo zvrtinčile, jih že ni mogel več spoznati: pravzaprav je bil sneg. Pred vetrobranom so se strmo spuščale, tik pred trčenjem so se gladko v taki krivulji vzpele, neverjetno podobne kautchem, lahko da so od tu dobili idejo. Pošta, še kaki dve minuti. Tri, štiri ulice, stopnice, ja, to je vse skupaj dve minuti, več ne. Videti se s Pipanom, kaj bo to z Murnom, moral se bo držati tako — ne smeš se razburjati — tudi se moram držati nekih pravil, ki se jih tam vsi držijo. To se pravi: ne skakati Murnu v besedo, nikakor ne sme pustiti, da bi ga Pipan razdražil, to Pipan dobro zna. Na nekaj je lahko zanesljivo računal, Murn je bil njegovega mnenja o Kerubinih. Tu ni treba mnogo govoriti. Če bi Pipan kaj ugovarjal, se samo obrne k predsedniku in ga povpraša za mnenje, smo že pri mesariji, o Marija gre to hitro. Koliko ljudi je tu, vse kaže, da so hranili bone za praznike, v bistvu so vsi prav dobri ljudje, zdajle bi tudi jaz stal tam, bi se prerival in se vrival, ja...

O ti sranje, gospa Gnjilova, gnjilanski ljudje. Prisilil ga bom, da bo izdal svojo prašičjo naravo, nekaj vprašanj, kaj je, Pipan, kaj pa vi, torej tako, ohoho, Pipan si bo zapomnil ta dan. Počasi so pristali pred Zbornico, ko so izstopali, je Valenta pogledal navzgor, ker je bil skoraj prepričan, da bo kje uzrl Murna. Bilo je brezupno, oken je bilo vsaj sto, pa še stolpiči, mostički, pristreški in oporniki so se prepletali naokrog, le kdo bi se znašel. Ampak za trenutek — da, tam gori je nekdo. V vrhnjem oknu najvišjega stolpa je nekako slonel bel obraz, brado je moral imeti na polici, Valenta je napenjal oči in zazdelo se mu je, da jih obraz gleda. To bi bil lahko marsikdo, imeli so precej preglednikov, ali kakšen čuvaj, zgoraj so menda neke umetnine, stare turške vezenine. Njegova tesnoba je vse bolj stiskala, s prstih je otipal mrzle dlani, v življenjskih črtah je ležala vlaga. Pogledal je Kalana, ta človek je bil popolnoma miren. Močno pomanjšani so spešili korake skozi brezmejno dvorano Plamenice, toplo od večnega ognja. Ravno so menjali straže, Valenta je v vročičnem stanju podrobno opažal dviganje nog, lesket sabelj, ki so zropotale v nožnice; nerazločno odsekani kriki — peterica je v strmem koraku nosila posode po stopnicah k vrhu plamenice, tam so obstali, jih dvignili nad glavo in zrušili olje v ogenj, ob plamteči steni so zažarela njihova telesa. Spodaj jih je oddelek spremljal s preračunanimi premiki, neki kitajski, azijski diplomati so mrmraje občudovali.

»To bo Murn gledal, ko se prikaževa oba naenkrat,« je dejal Srakar, »tisto, da bi me pripeljali, je gotovo mislil bolj za šalo kot zares, saj ni mogel pričakovati, da bi me lahko našli v tako velikem mestu. Če bi hotel, bi me nihče ne našel.«

Valenta ga je pogledal s kotičkom oči, karkoli je rekel Srakar, mu je bilo na neki način nerazumljivo. Tu so bili stavki, narejeni iz znanih besed, ki so ponujale določen smisel, ampak ni verjel, da si jih pravilno razlaga. Bližina Murna, v tem je bilo mogoče opravičilo,

neko zvezo je našel tudi v tem, da so ljudje hodili po hodnikih: večinoma v parih, gledali so v tla, v strop, nekdo je odvijal žarnico, nekdo se je ritenski premikal po tekaču. V tej sobi so bili vsi goli, eden pa ni bil.

Stražarja pred vrati kabineta sta hladno gledala skoznje, zdelo se je, da jih obenem preiskujeta in sploh ne opazita, Srakar je odprl — Valenti je počasi začelo razbijati srce, trije so sedeli za mizo, štirje so sedeli za mizo, ne pogovarjajo se, Kolarič z nožičkom obrezuje noht. Kos je tak kot vedno. Murn je bil jezen, sedel je z rokami, zadrtimi v mizo, ko so si še vlekli naslanjače. Valenta je začel uravnavati svoje telo, pod mizo je nekajkrat sprožil prste, to je bilo kar v redu, le srce mu je še razbijalo; za začetek je nekaj sekund strmel v oljnato Murnovo podobo, kar dobro je zadeta njegova glava, taka ovnovska, ki sili naprej, tak bučko je bil Murn, prisrčno topel človek. Saj je dobro, saj je toplo, treba se je spraviti skupaj, saj smo ljudje, treba je nekaj pokazati, eno voljo, ne? Precej bi dal, ko bi Murnu lahko pomagal, kar naenkrat vse razrešil, rekel bi takole je tovariši ...

»Kaj je zdaj?« je rekel Murn. »Bo kdo kaj rekel?« Glas jih je kot piskanje piščali spravil v pozibavanje, zibali so se, zibali z rameni nad mizo, nekateri so narahlo odskakovali od naslonjal in skoraj vsi so se spremljali z kdove kakšnimi glasovi — pufahajaheheffikmmmh. »Orgh!« je rekel Pipan. »Tu so stvari, ki jih je treba natančno premisliti ... Dejansko kaže, da so Kerubini močnejši, kot smo si mislili. Vem, da je bil marsikdo med nami tako prevzeten in napihnjen, prepričan, da je sam otrebil našo družbo zla, in je s tem puhlim prepričanjem zavračal potrebo po Državni Varnosti. Vemo, da je potegnil mnoge za sabo, poglejte naše časopise: povsod lahko berete zgodbice in reportaže o Kerubinih, kot da jih ni več, kot da je to že za nami in se o tem lahko piše! Jaz pa samo na nekaj opozarjam — pred revolucijo je bilo v Sloveniji dvesto tisoč turških članov in skoraj osemdeset tisoč slovenskih. Kako more nekdo trditi, da je lastnoročno iztrebil dvestoosemdeset tisoč človeških bitij?«

Pri zadnji besedi se je z zadovoljnim obrazom vrgel v naslanjač. Srakar je neopazno zašepetal Valenti: »Danes se boste še streljali z besedami.« Valenta je zardel. Kakšen trenutek je to, težko je bilo kaj razbrati, se vključiti, Kos je na ribji način odpiral usta, da so se mu enkrat na ustnici naredili mehurčki, posebno še, ker je Murn govoril — kaj? Tolkel je z roko po mizi, Kalan je nekajkrat prav vstal in pokimaval, Valenta je lovil Murna, usta njegova: »Kerubini se po vojni niso niti enkrat pokazali, vi pa govorite, da so bili ves čas okrog nas. Še nekaj je zanimivo,« in zagrenjeno se je posmejal, »kar naenkrat ste jih opazili, prej vas še nikoli nisem slišal govoriti o njih; če ste že vedeli, da obstajajo, kaj niste prišli povedat? Ne pa da se zdaj norčujete iz nekoga, ki ima več pameti kot vi.«

»Prav za to gre, ne?« je rekel Kalan učiteljsko, kot da bi vodil Murna za roko — pri pisanju. Ampak kaj je hotel s tem verjetno ni bilo jasno. Saj je Pipanov podrejeni, tu pa kot da se posmehuje ... Pipan je tako tudi razumel, prišel je h Kalanu in se usedel zraven, nekaj je tiho govoril. Murn je takoj zavpil dajte mir. »Ja, glede na zunanji položaj,« — Kos se je zdramil, prej verjetno sploh ni poslušal, nekaj je pač premleval, ali pa tudi ne — »bi rekel, da je treba opraviti na tiho. Nobenih poročil in teh reči.«

»Da, saj res,« se je spomnil Kalan, »hotel sem reči, da gre prav za to.« »Ne, počakaj, bom jaz povedal.« Pipan je prijel namestnika za

desnico in ga ugrezal v usnje, »osem let so se namreč skrivali, tovariš Murn, osem let, kar je značilno za turško zvijačnost. Čakali so na to, da se položaj zjasni, da bo konec ostrih ukrepov in predpisov. V taki ohlapnosti, kot je danes, ko vsak dela, kar hoče, nobene strogosti ni več, saj je grozno, kaj lahko ljudje počnejo danes, samo po cestah poglejte, dobesedno serjejo na državo, v takih razmerah se morajo Turki počutiti kot žabe v mlakuži. Čakali so osem let, pa so dočakali. Prosim?« Prihajal je Murn. Za kratek čas je obstal nad njim, potem so se mu roke prelomile kot krila, se spustile na Pipanove uhlje in ga začele dvigati. »Takotako, Pipan, zdaj že takšne govorite? Lahko bi nam pustili zadeve, ki jih ne razumete, in se brigali za te, ki jim vi pravite Kerubini. Bojevali smo se zato, da bodo ljudje svobodni, zdaj jih mislite vi tlačiti.«

»Oprostite,« se je gugal Pipan. Murn ga je spustil in se usedel še slabše volje, kot je bil prej. »Trezen pogled na svet: če presodimo, kdo bi lahko postavljal mikrofone — skoraj vsakomur bi koristilo. Tu so velesile, vsaka s svojo politiko. Če že ugibamo, bi izbral Anglijo. Ampak to ni važno.« Kos je zavrtel beločnici in zamlaskal: »To res ni, z Anglijo jaz vem, kako je, zagotavljam, da je vse v redu. Z Nemci je druga reč, to bo, to.« »To, to,« je rekel Kolarič, popravljal si je nogavico. Drugi so molčali, Valenta je pričakoval od Kolariča kaj več. Bo pa sam povedal, ja, zdajle že marsikaj ve, kaj bi okolišili, treba je spregovoriti, naravnost povedati svoje mnenje. Jaja, imel je že pripravljeno, da, nekaj prav dobrih besed, samo še spomniti bi se moral, kaj posebno naglasiti. Da, začetne stavke je že imel na jeziku. Odkrhnil se je.

Predsednik se je ozrl, verjetno je pričakoval; Valenta je s prijetno razdraženostjo dvignil levo obrv in se obliznil.

»Povejte vi, Pipan,« mu je pomignil Murn, »kaj mislite, vsako mnenje je dobrodošlo, četudi je pozno izrečeno. S tem sem hotel reči, da bi lahko prej prišli. Poglejte Valento, že pol ure sedi tu in si podatke zapisuje v beležnico.«

Edini z beležnico je bil Pipan ... z beležnico v roki je vstal, rekel nekaj, ampak zamrmral, da se ni slišalo, z Valento sta se spogledala in povesila oči, odvrgel je beležnico. »Oprostite, jaz sem Pipan.« »Tako, vi ste Pipan?« Murn je dolgo dolgo gledal Pipana, Pipan je zardel, vlaga sramu se mu je svetila v očeh, drugi so gledali na cel položaj, ampak Pipana so nekako izpustili, izključili. »Potem oprostite. Sta si zelo podobna.«

Vsi so sedeli okoli mize v široki sobi, zavese so zagrinjale dan. »Potemtakem Valenta, vi ste, kolikor vem, edini mnenja, da to niso Kerubini.« Ja, zdaj je bilo že prepozno. Prej, prej, pred zamenjavo, zdaj je okamnel. »To je težko reči,« komaj je spregovoril; včasih iz kakega vzroka ni mogel jesti; zdaj se usta premikajo, glasu ni. Samo oa.

»Kaj je to?« Murn se je začudil in z njim vsi drugi. Spogledali so se, nekaj pošepetali in obzirno umikali oči. Valenti je bilo strašno, trudil se je, da bi kaj spravil iz sebe, mislil je, grlo se mu je napenjalo. Prav občutil je, kako narašča število besed, posebno pogoste in, doma, pirh, adolescenca.

»No povejte zdaj, no?« je rekel Murn, Valenta je za njegovim hrbtom videl Kolaričevo gibanje, dajal mu je znamenja zmigaj zmigaj. Tudi če bi ga vsi prosili ... Prisilil se je h kašlju, da bi jim omogočil

naravno razlago dogodka, s prsti se je še oklenil vratu. Naredil je mučeniški obraz.

»Prehlajeni ste,« je rekel Murn, »pazite nase.« Tudi Kos je nasedel: »V tem času je prehlad huda nadloga;« edino Srakar je uganil, Valenta je to čutil, čeprav ga ni gledal. Res je zdaj zaslišal: »Prehlajen je, že prej je kašljal.«

»Da, jaz imam dokaze,« je Pipan šel okoli mize in omizju razdal tiskovine, rumene liste.

Valenta je brez razumevanja opažal znamenje Kerubinov na vsakem — ognjeno kroglo, besede ko bo Murn pod zemljo, in prišla bo ura, in bojujte, zmaga, svoboda, življenje. Bila je zmeda črk, našel je neko pesem, slišal Kosove žvižge, Murn je vstal in pritisnil roki ob izčrpani obraz: »Tovariši,« je rekel in se ozrl, v vsakega posebej, »po osmih letih žrtev in samoodpovedi tole! In to so pisali naši ljudje. Tega jaz ne morem razumeti.« Trzal je sem in tja v sobi, neprestano na istem mestu — nad listi, utrujen, nekdo je rekel: »Saj to mogoče niso bili naši ljudje, saj živi še dosti Turkov naokrog.« — »Ne, ne,« se je mučil Murn, »naši so, naši. Ampak mi jih ne moremo spoznati za naše — mi jih ne bomo spoznali, ko pridejo k našim vratom. Tovariši, še posebej vi, Kalan, Pipan in tovariš Valenta pa svetnik Kolarič, naj stopijo v boj proti tem ljudem, kaj boj — zavedajte se, da se bojujete za devet milijonov, ki upajo, za matere in otroke, za vse, kar dela življenje vredno življenja!«

Skočili so na noge in dvignili desnice v pest.

»Kerubini bodo uničeni,« je prisegel Srakar. »Vsi se bomo borili za to.«

»Jaz popolnoma zaupam Narodni Zaščiti, Državni Varnosti in sodelujočim občanom!« je zatrdil Kolarič, svetnik za notranje zadeve. »Najbolj pa zaupam našim ljudem — ti se ne bodo pustili vplivati.«

»Tako kot so Slovenci premagali Turke, tako bodo zdaj svobodni občani zadušili kontrarevolucionarne težnje peščic nezadovoljnih kapitalističnih podrepnikov.«

»V kali!« jih je pristavilo nekaj.

»Naj vam kar povem, kako mislim delati,« je kričal Pipan in se usedel. »Ker je bila večina Kerubinov iz vrst Turkov, nam ne bo težava podrobno pregledati dejanj nekdanjih slovenskih Kerubinov. Ni jih tako veliko, da se ne bi posvetili prav vsakemu med njimi. Obenem pa bomo z racijami prečesali turško četrt v Ljubljani.« »Predlagam,« je dejal Kolarič, »da ta letak natisnemo v časopisih. Naj ga vsi preberejo. Naši ljudje bodo občutili njegovo zlaganost in revščino! Zraven seveda objavimo obširen komentar o lažnivih trditvah in o razrednem sovražniku nasploh.«

Murn se je zamislil. »Ne vem, če bi bilo to dobro! Pri ljudeh bi povzročilo samo nepotrebno razburjenje. Navsezadnje nima smisla begati ljudi zaradi peščice izvržkov.«

»Po mojem bi morali objaviti,« je menil Srakar, »še posebej zaradi tega, ker so lahko že jutri vse ulice nastlane s takimi letaki. Mogoče naskrivaj že krožijo med ljudmi. To bi res povzročalo razburjanje, če bi se vlada delala, da ne ve nič o teh stvareh.«

»Res je,« se je odločil predsednik, »objavili bomo, še jutri. Mi bomo napisali komentar: jaz, Srakar in Kolarič. Ali ne, še bolje — dali bomo letak časopisju, naj oni komentirajo, kakor vejo in hočejo.« Nasmehnil se je in izrekel stavek, značilen za njegovo pošteno mišlje-

nje: »Pošteni vladi se ni treba bati obrekovanja, brez skrbi se lahko razkrije.«

Z obema rokama je visel nad njimi, občutek, da je vse razrešeno, Valenta se je naslonil nazaj — spogledal se je z njim, zaploskal z ustnicami; to se je razširilo s Srakarjem, ki je točil konjak, tam je bila neka omara, tam je Srakar točil konjak. Ne, ni bil sam: občutek dovršenosti je pronical tudi v te, ki ga niso prinesli iz preteklega, iz govorjenja — Pipan in Kalan sta nastavljala kozarce, bil je smeh z raznih krajev, ker je natakal v curku in sta morala hitro menjavati kozarce, nekaj rumene tekočine je zletelo na tla. Nevidni Murn je rekel: »Rudi, ti si strašen!« pokazal se je na desni, krepko telo pretisnjeno s pasom. Od nekod so prišli kot gobe, istega rodu v črnini, eden je podstavil pladenj pri Srakarju, druga dva sta prinesla ribe, prigrizek: kdo jim je sporočil? Ali prihajajo ob določenih urah, sami? Najbrž so začutili trenutek, uganili, kdaj je treba priti, niso bili ravno nasmejani, ampak vseeno kolikor toliko zraven, sploh niso motili. Morda se je le Kos ohranil, kot da je s kratkimi trzaji ploskih dlani ostajal na mestu v počasnem toku stvari, ribje zadržan kot vedno. Povsem se mu ni moglo posrečiti, moral je podajati prtičke, ki mu jih je izročal Srakar, prisilili so ga, da si je enega zataknil za ovratnik, enega položil na kolena, in na koncu je zgrabil vilice in nož, Kos je jedel.

»Škombre imam rad,« je rekel Murn. »V pregnanstvu sem jih lovil skoraj vsak dan, na Krfu, skupaj z Ribnikarjem sva bila še takrat . . .«

Počasi so kimali, naredili so še dosti več; Kolarič je z nožem poravnal ribo, Srakar in Kos sta se spogledala, vsi so žvečili, Kalan med njima je molčal bolj zavestno; ko je Valenta opazoval Murna, je videl premikanje koščic na sencah. Verjetno je le kimanje veljalo škombrom in padlemu, drugo je bilo pač samo zase.

»Baje naši ribiči v enem dnevu nalove po petdeset ton te okusne ribe.« Rekel je Kolarič. Bilo je preprosto-prijetno, kot ob ognju v divjini. Valenta je rekel: »To je res neverjetno, takšna količina.«

»Po mojem je res neverjetno,« je rekel Srakar.

Murn je naperil vilice proti njemu, mm, čeljusti so mu začele hitreje mleti; da bi jih zadržal v pazljivosti, je dvignil še nož, poudarjeno je rezal po zraku, dokler mu ni grižljaj spolzel v grlo. »Zdajle sem se spomnil: jutri gremo v Enaintrideseti december, tam sem mislil praznovati Novo leto, a ga ne bom. Zato bomo jutri le za petletnico prisotni na proslavi, praznovali bomo pa pod Golovcem, ne ljubi se mi več imeti hrupnih praznovanj. Mm.« Zdrznil se je veselo. »Mm, rakce, rakce vzemite.« »Aja. Pa res.« Topel okus po maslenem mesu ga je žgečkal po grlu, ne samo to, ti ljudje sploh: sedeli so, govoril je z njimi, ni se dalo točno ugotoviti, kaj je bilo tu, pravzaprav. Pil je vino, vstal in nazdravil, nekateri so ga poslušali, ko je sedal, se mu je zdelo, da je stol premaknjen. Zasmejal se je Kolariču in mu požugal, ta je bil takoj za to. Ampak ni prišel zaradi spodmikanja, kar rekel je: »Valenta, morate priti k meni. Če ne pridete, sva skregana.« »Kje, kje,« je vpraševal, tolkel v pepelnik, čisto jo je zmečkal. Murn mu je nekaj namignil, vrnil mu je iztegnjeno roko, hotel je reči, naj malo počakajo, ravno zdaj se pogovarja s Kolaričem. Ampak Murn niti ni mislil njega, bolj Srakarja, kolikor je lahko slišal, je Kolarič rekel: »Zastran peja bi se pogovoril.« Peja. Kakšne vrste smeh je na mestu? »Nisem dobro slišal,« za trenutek se je moral obrniti stran, ker ni zdržal pogleda na Kolaričev ogromni bežeči obraz. »O

peju bi govorila, sem rekel, o peju, saj razumete.« »Ja ja, o peju . . .« Nazdravila sta, prav to mu je bilo najbolj všeč, da se ni bilo treba pogovarjati razumevajoče, ampak kar tako, v tri dni . . . Smejal se je, kajti vedel je, da vedno zadene pravo. Na njegovem ramenu je bilo nekaj, zgrabil je Pipana in mu rekel, naj tega ne dela več. »Dvakrat je še šala, tretjič resno,« je rekel žaljivo, ker to je bila res svinjarija, tudi kot človek je bil Pipan težak. Vseeno je še enkrat dobil zamaščeno roko na rame, ni se hotel kregati, Murn ga je gledal; pa naj vidi, kdo je idiot. Če je količkaj brihten, bo zdaj videl.

Pipan se je šopiril naokrog, nesramen kot vedno je otipaval ljudi, najbolj je mečkal Kalana, ki je sedel sam zase in komaj slišno pel. Valenta je pritegnil. Tam za goro voda teče, a prav zaradi Pipana se ni nihče pridružil, videti je bilo, da bo do konca hodil naokrog in kvaril razpoloženje. Mimo sta prišla Kos in Kolarič, v zaupnem pogovoru sta stikala glavi. Valenta je šel za njima s steklenico v roki, ali prišel je nekam drugam, kjer mu jo je vzel Murn. Postavila sta se ob omaro, Valenta se je pripravil na dolgo razgovor o Kerubinih in Pipanu, naslonil se je na omaro, Murn ga je prijemal za ovratnik: »Priti morate na novoletno zabavo,« gugala sta se levo desno. Spodnja vrsta krožnikov je žvenketala. Murn je govoril prepričljivo, uporabljal je svoje telo, kot da bi bilo železna krogla: zaletaval se je v Valento, ostro ga je gledal v oči, tako da je ta pomislil ne, Murn vendarle ni pijan. Vse jih je spravil v pijanost, bilo je že vnaprej pripravljeno, sam se le dela . . . Tu bo treba paziti: ali jih hoče videti, kakšni so v resnici, ali pa . . . še kaj več, nekaj drugega, še bolj nevarnega. Murn je opletal s kravato in kapljice znoja je imel na čelu, ampak ni motno gledal, ni — gledal je drugače, bil je zelo vesel, prav prijazno je rekel: »Vi me ne razumete.« »Jaz vas čisto dobro razumem,« je rekel Valenta, ker se ni spomnil kakega bolj pomenljivega stavka, in ko mu je Murn namigoval, mu je vsakokrat zatrdil, da ga razume. Med pogovorom se je najbrž eden od njiju nerodno naslonil na omaro, kajti srednja vrata so se razprla in ju tako ločila. Pogovor sta nadaljevala vsak na svoji strani mahagonijeve plošče; zdaj, ko ga Valenta ni več videl, ni nič več razumel, pa vendar sta se glasova odlično razumela, se dopolnjevala, včasih sta naredila premor, kot da premišljata o izrečenem, in se potem oba hkrati zagnala v dokazovanje. Kako je pravzaprav to potekalo? Zakaj je čutil, da se mu ponuja življenjska priložnost, zakaj je govoril s takim veseljem? Vsekakor si je bil gotov, da lahko govori te reči, razrešuje ali pa samo zastavlja — tudi to je zadosti — najvažnejša vprašanja, še posebej, ker je slutil, da tudi Murn na drugi strani govori, česar ni bil še nikomur povedal. »To ni tako, kot bi se spovedoval, nekomu zaupal, dosti več pomeni, da govoriš, čeprav te mogoče nihče ne sliši.« Izza vrat je prišla dlan, na dlani je bil kozarec, vzel ga je in rekel: »Hvala.« »Nešrkaj,« je rekla druga stran. »Dejansko,« je nadaljeval Valenta, ko se mu je vino razlivalo v telesu, »kako neumno se slišijo te stvari. Zato je treba tudi natančno reči: drugače, če ne rečeš prav, zgubijo vsako vrednost. Ljudje se ti smejejo. Še sam se smeješ.« »Černe všečerau, bijozagvo veredke,« najbrž je bilo krivo vse troje: opletanje jezika, vrata, Valenta, ki ni pazljivo poslušal. »Da,« je rekel, »po eni strani se zdi grozno: oseminštirideset let sem star, a me, če bom začel tako govoriti, vsakdo lahko ima za neumnega. Kot da bi bil še nedorasel. V tem je neka hinavščina. Mislim to, da se znebiš takih vprašanj, češ da se spodobijo samo mladini. Kot da bi jih že rešili. Kot

da bi bili res odrasli. Saj so smešna. Leta jim ne dajo nobene resnosti, ampak to se nam samo zdi, ta smešnost. Resna so že takoj na začetku in taka tudi ostanejo.« »Kobec bila degomanana, bi prestol zapadula. A?« »Mhm. Jaz verjamem, da niso nerešljiva, če bi se človek usedel in deset let premišljeval, bi gotovo do česa prišel. To je nekakšna obramba, kot noj skriti glavo v tekoče, vsakdanje težave. Sploh se ne zavedajo, da so tudi vsakdanje reči v zvezi z onimi. Ali me razumeš?« »Ne, tokargojevoje, jenavadnasvinjarija. Tudi moja. Šverbiž, šverbiž, tokel faram!« Valenta si ni mogel kaj, pokukal je okoli vrat. Murn se mu je nasmehnil, potem se je zresnil in pogledal stran. Valenta je pokimal in se umaknil na stari prostor. Skozi vrata je razburjeno, vendar tiho prihajalo. »Šenik se nisem tako počepnil. Čutim bogad, sto, res nenavadno.« Za hip sta oba molčala, v napetosti in radostni vročici. »Saj mogoče sem govoril preveč neoprijemljivo, preveč v zraku. Ampak če pogledamo drugače: v tej sobi smo, pa tam so druge države, po drugi strani bomo pa kmalu umrli ... Glede na to bi bilo treba kaj storiti ...« Mahoma je Murn prišel k njemu, prijel ga je okoli ramen in ga peljal k mizi, Valenti je v grlu prekipevalo. »To je Valenta,« je rekel Murn. Nihče ni spregovoril, nikogar ni bilo, razen spečega Kalana. Spogledala sta se: »Le kje so?« je vprašal Valenta, »jaz sem mižal.« »Jaz tudi,« je rekel Murn, »ne vem, koliko sva se razumela, ampak ostane naj med nama.« Prijateljsko mu je stisnil roko, globoko v sosednjem prostoru sta uzrla gručo, Srakar jima je pomahal. Na divanu je ležal Kolarič z razgaljenim trebuhom, zdravnik je prisesal stetoskop nanj, Kolarič bled, s potnimi sragami, ko je nemočno stokal. Kos in Pipan sta se pojemajoče kregala, kdo je kriv, kdo mu je več točil, pod njima diha Kolaričeva koža. »Kaj je?« je vprašal Murn. »Ledvični napad,« je rekel Srakar. Kot da stojijo na hodniku bolnišnice, Valenta je prav zares vohal zoprna zdravila, a tudi drugače je bilo neprijetno: kaj hočeš. Sčasoma so tudi drugi razumeli, prikapljali so za njim in spet sedli za mizo. Kalan se je zdramil, divje se je ozrl naokrog in ugibal, kaj bi, čez kako minuto je zakričal: »Cure na mizo!« Sam se je najbolj glasno smejal, ni se ga dalo ustaviti, četudi mu je Pipan govoril, da Kolarič spi, tako se se kmalu vsi dušili v smehu. Bilo je neustavljivo, naj so storili karkoli, vse je bilo smešno, še posebej, ker si je Kalan resnično odpel hlače in bi se bil tudi pomočil, če ga ne bi Srakar zbil po tleh. »Haha,« se je začel smejati Kos, ki je rekel, da ga to spominja na divje Cappuccinnijeve zabave. Kadar je Kos odprl usta, je to nekaj pomenilo, nekaj se je pripravljalo — vsi so zapustili nezavestnega Kalana in se zgrnili nad Kosa. Kot svetnik za zunanje zadeve je videl in slišal ogromno reči, hudobnih zgodbic o državnih voditeljih celega sveta. »Že začetek tiste zabave,« je rekel Kos. »Pripoveduj, pripoveduj!« »To je bilo štiriinpetdesetega v Rimu, ravno smo prišli na pogovore o Puli, jaz ga nisem še nikdar videl. Takrat sem ravno postal zunanji svetnik. Torej, pridem tja, gledamo, kje je Cappuccinni, njega ni. Vprašamo nekoga, kje je, on nam reče, da večerja. Zdelo se mi je čudno, ker je bila ura šele nekaj čez četrto — takrat ga nisem poznal — no, vprašamo, če smemo noter, in ko pridemo tja — Cappuccinni ob ogromni mizi sam, je z obema rokama. Potem sva pa takole govorila: on, ker je imel natrpana usta, jaz, ker sem vedno redkobeseden.

Obisk?

Da.

Kdo?
Kos.
Cappuccinni. Poklic?
Minister.
Bravo!
Enako.«

Vsi so se zasmejali, Srakar je rekel: »To je posrečena anekdota, ubogi Cappuccinni. Zdaj ima že stopetdeset kil.«

»Je pa velik reakcionar,« je rekel Murn bolj zase, Valenta je zamudil priložnost, da bi to rekel sam, in to bi povedal mnogo boljše kot Murn, zraven je imel še pripravljeno duhovito opombo o drugem Neronu.

Čez nekaj časa se še vedno nič ni dogajalo, potem je Murn predlagal, da bi šli gledat ljudi skozi okno, vendar se ni nihče preveč ogrel za to. Mnogo so kadili. Valenta je pil. Tam so bili ljudje, prihajali so mimo, tudi sam je vstajal in naredil kak korak — vadil je, da bi ga kasneje hoja ne presenečala. Zbrali so se ob kaminu, Srakar je dejal, da Janez ne vidi druge ženske kot Vero, Murn je odgovoril: »Jaz vseeno nisem za to, a vi se ne ozirajte name, kar pokličite jih.« Srakar je tu in tam dvignil roke. Zraven je bil Kos, bil je edini, ki je sedel. Zdaj je začel on govoriti, tako in zato, ker je.. je govoril. Valenta jih ni več poslušal, kolikor so glasovi prišli do ušes, to že, v možgane pa ni prišlo; njihova podoba je bila tako ali tako nerazumljiva, saj že nekaj časa v njihovem premikanju ni našel pomena. Čutil se je v nekem prostoru, s petami je pritiskal, roke so se same dvignile k okroglemu lestencu, malo je manjkalo, da bi... tudi obrazi so se okroglo vrteli, v trenutku združeni, ampak kako so se razpršili, ko je zagledal neke druge črte in potem brezmejna, slabo osvetljena tla, z mračnimi ploščicami in s koraki iz daljave. Kozarec se je brez glasu preobračal v luži.

Šesto poglavje

Zdelo se je, da je treba Popaju petkrat povedati, zakaj naj postavlja steklenice ob zid in jih do zadnje prešteje, pri čemer mora brezpogojno razlikovati tiste z venčkom od oblepljenih, dragi Popaj, v glavnem gre za inventuro: teba je prešteti ostanke iztekajočega se leta. »Poglej.« Še enkrat je dvignil desnico. »Te z venčkom boš polagal ob zid, druge —« stale so v temačnem kotu že eno leto. Bile so neuporabne.

Popaj je navijal koder okoli prsta, z rokami in nogami se je gibal kot alge na dnu jezera. »Zakaj k tej steni?« je rekel; ni bil samo njegov prizadevni glas, vse na njem je bilo zoprno, mešalo se je in se prehitevalo: način, kako je pritiskal palce na pocinkani pult, ampak v bistvu so njegove oči izbuljene, modre, gladke. Bila je neka stvar, ki se je kvarila, toda ali je bil to Popaj... ali bi lahko rekel, da je kriv blondinec? In če ne on, kaj je potem bilo. Mrzli in temni prostor. Napihnjeni sodi drug na drugem. Skorzeny sloni nad pocinkanim pultom. V roki je imel papirje, račune celega leta, in ko je pozorno pogledal, je med kazalcem in palcem videl ostre drobne številke na belini, ki jo je obkrožala motna barva kože. »Kalo, kalo, razumeš kalo? Veš, kaj je kalo? To je trgovski izračun, dragi moj, kar se razbije od robe, in moraš vnaprej računati, toliko in toliko marže ti vnaprej računajo, razumeš, ko enkrat na leto dobiš, ker se bo toliko

pa toliko robe razbilo in pokvarilo.« Popaj se je bržkone ustrašil, da mu bo začel razlagati! Stal je tu z dvema steklenicama, ni se ravno umikal, ali videti je bilo, da bi jo rad pobrisal v kakšen kot in se tam stiskal do konca. Fant bo imel marca izpit iz knjigovodstva, a se nič ne pripravlja..

»No, čakaj. Pridi sem.« Popaj se je zasmejal, zobje so se mu zableščali na temnem ozadju. Očitno hoče dogodku dodati nekaj šaljivosti, zanašal se je na to, da se poznata že od takrat, ko še ni bil vajenec, in zaradi vsega tega je mislil, da sme zadevo jemati neresno. »Pojdiva na luč,« je rekel Skorzeny še kar prijazno, vendar o tovarištvu tu že ni moglo biti govora in Popaj mu je moral slediti, to je bilo jasno. »Steklenice boš pozneje postavil ob zid, Popaj,« je rekel, pomignil mu je za stol, potem sta se oba usedla, opazno skupaj.

»No vidiš,« je vzveseljeno zategnil Skorzeny, imel je pač veliko prednost in počutil se je trdno kot župan pred kosilom: debeli človek s kosmatimi rokami in skrbno zavezanim prtičkom pod brado nabada meso na vilice in ga z razumevanjem nosi v usta — on ve, da je, in ve tudi, kaj pomeni jesti. »Problema ni... problema ni, tako je to. Ampak, nota bene, če... izpit narediš. Ravno zdaj, ko delava bilanco in inventuro, imaš priložnost, da preveriš vse svoje znanje. Kaj je marža?« Osuplo sta se spogledala, Popaj je začel na hitro nekaj žebrati, navijal si je kodre okoli kazalca, Skorzeny je nekajkrat zaslišal ooooo in oo kaj je že to, kaj je že to. Prižgal si je cigareto in razpotegnjen na svojem stolu kadil. »No?« je rekel in se oziral po policah, kjer so mirovale zelene steklenice. Pri oknu je stala zaobljena in trebušasta slivovka, šel je tja in nekaj časa stal pri oknu. Ulica, na katero je mirno padal sneg, je bila prazna, k njenemu dnu se je samotno spuščal gospod Lakota z ženo... pod oknom so bili njuni sledovi zamedeni, komaj vidni. Mrmranje za hrbtom je ponehalo, les je zapokljal — Popaj se je premikal. Skozeny si je natočil v kozarček, ki ga je dobil na ladji. »Ali sploh še znaš deliti?«

Usedel se je zraven Popaja in rekel: »Piši! Tisoč štiriinštirideset deljeno s triindvajset je koliko.« Popaj tega ni pričakoval. Skorzeny bi se smejal ob njegovem pogledu, ko ne bi bil v otožnem razpoloženju, a tako je gledal njegove lase, ki so bili precej zmršeni, in se z vršičkom jezika dotikal, vdiral med dva zoba.

1044 : 23 = 41,04
24
1

»Naredi preizkus.« Popaj mu je bil precejšen tujec. Dokler se ni spomnil: »To moraš znati. Drugače boš padel na izpitu.« Popaj je bil prepričan, da je pravilno delil, zdelo se je, da govori bolj svobodno, zdaj ko se je v znanju združeval s Skorzenyjem. »A z decimalkami?« »Ah, pusti decimalke,« je rekel Skorzeny in srknil iz kozarčka. Koliko neumnih stvari je bilo na svetu! Propagandni oddelek, smešno. Že pri sami misli, kako bo hodil po sobah in iskal gesla za boj proti privatnemu alkoholizmu, ga je zabolelo. Najbolj čudno vlogo je igral Valenta.

Skorzeny mu je nekje zavidal neumnost in omejenost, mogoče ne neumnosti, samo omejenost, samo omejen je. Kakšen človek. Življenje mu mora biti prijetno, če se mu zdijo gesla te vrste in gesla sploh utemeljena in potrebna, od tod nekje prihaja njegova gotovost. Kajpada, človek si izbere dve, tri stvari, ki se mu zdijo trdne, in jih

uporabi za temelje, potem je vse preprosto. Držiš se tega kot klop. Vendar je bilo na drugi pogled videti, da ne gre za to, no, s Popajem je ravnal podobno kot Valenta z njim. A ne iz nekih večnostnih meril. To pomeni, da si ni izbral tega ravnanja po vzorcu, zgodilo se je, ker se je spomnil, da bo Popaj delal izpit in da mu mora on kot delovodja pri tem pomagati. Saj ne moreš reči, da nisi delovodja, kadar se spomniš, da si. Torej se v bistvu oba drživa ali se celo vsi trije držimo nekega vzorca, ampak samo, kadar stopi pred nas, medtem ko dostikrat; drugače je, če se ne spomniš.

23 . 41
92
23
943

»Nekaj je narobe,« je rekel Popaj in si mečkal obraz, »pa sem že enkrat preveril. Ampak ne vem. Nekje noče.« Popaj je bil v zadregi: račun bi razrešil vsak otrok. »Zmotil si se,« je rekel Skorzeny, kakor da ni nič, »slabo si podpisoval. Tule je dvajset, ne dve, in pripišeš štiri, je stoštiriindvajset, vidiš? — in triindvajset v tole je je je petkrat in devet ostane, v devetdeset gre skoraj štirikrat, in potem pride petinštirideset — štiri. No, kaj bi s tem.« Naredil je vesel obraz; »Novo leto je, kaj, in si zbegan.«

»Da, da, seveda, jaaa,« je sesal Popaj, da je bilo že kar ostudno, in kot v nekakšno zamenjavo je rekel: »Z Marjano sva se skregala, to me najbolj draži. Tako bedasto je govorila — šlo je za neka pisma, neki prejšnji fant ji je bil dostikrat pisal. Stvar je v tem, da sem jaz rekel, da me ta pisma ne brigajo. In potem je bilo jasno: njej to ni bilo všeč, pisma mi je pokazala prav s tem namenom, da bi bil majčkeno ljubosumen nanjo, hihihi, toda jaz sem se držal zelo togo in to jo je razburilo. Ko bi ti videl, kako togo, posmehljivo sem ji rekel: ‚Prosim, prosim, če nima denarja, mu lahko jaz posodim za znamke,' in to je bilo... Seveda je potem začela ona s svojimi triki o tem fantu. Kakor da bo prišel popoldne k njej. Zelo dobro sem videl, kaj hoče: da bi se razjokal od besa. Vendar sem samo odšel.«

»A tako je bilo,« je rekel Skorzeny. »Uh, to boš še videl, to je šele začetek. Boš videl, kaj se bo še vse dogajalo.« Bilo ga je nekoliko sram, da je tako hlastno zagrabil za snov, še posebno, ker je vedel, da je vzrok delovodka. Z nekom se je moral pogovoriti, če že ne naravnost, potem bolj na široko, o ženskah nasploh: ne zato, ker bi mu to pri delovodki kaj pomagalo, navsezadnje je Popaj smrkavec, kaj on ve, a vendar. »Gre za to, da je že od začetka vse jasno. Čisto dobro veš, da bi bila ona rada s tabo, če pa pomisliš, koliko časa se mora človek truditi, preden se mu to posreči.« »Ja,« je dejal Popaj in ga skušal preglasiti, a Skorzeny ga je ustavil z roko: počakaj. Ustnice je raztegnil v zamišljen nasmeh. »Da, zdi se, da je vse jasno. A če pomisliš, kako se začne zadeva zapletati. Jaz sam sem se že tolikokrat zapletel, grozno, kaj sem že vse počel, kakšen sem! pošastno, kaj sem vse počel. Lomil sem ga kot strela. Ampak pridejo pa trenutki potem, ko nič ne moreš.« Nekoliko je znižal glas, bilo je res prav poniževalno zanj, ko se je spustil v pogovor s takim smrkavcem, poleg tega ga je fant čudno gledal: kakor da mu ne bi verjel ali kaj. Kot da jaz ne bi imel žensk, ker sem velik? Res čudna misel z njegove strani. Kaj si mislijo, da se bom njim na ljubo poročil zgolj

zato, da jim pokažem svojo moškost. Če ima človek raje tihe skrivne ljubezni, je to samo dobro. »Ja,« je rekel Popaj, »gotovo, to sem že sam opazil, da je bilo vedno enako. Najprej se je začela norčevati, potem sem ji vrnil, potem sva šla narazen, potem se je eden od naju vrnil.« Skorzeny se je zaničeval. Migal je Popaju, mu mežikal in namigoval. Kar naprej se mu je zdelo, da Popaj o njem nima preveč visokega mnenja. Resda ga je malo videval z ženskami, to je bilo res. Verjetno je Popaj podlegel govoricam, ker govorilo se je marsikaj. Sam je nekoč slišal Pekovo govoriti, da ga je škoda, ker ne dobi žene, in še tisti njen pokvečeni glas: »Previsok je, veste. Malo preveč je kompakten.« »To so zanimive reči,« je rekel in natočil Popaju, ni več mislil govoriti o tem. Dejansko bi bilo nekaj najnižjega na svetu, če bi se poskušal bahati pred tem nevednežem. Ko vendar dobro ve, da se opravičuje sam pred sabo, ker mu ne gre pri delovodki. Prižgal je cigareto. »Zanimive reči,« je rekel in puhal dim na vse strani. »Jaz imam zaplete z delovodko, saj jo poznaš.« »Da, da poznam jo,« je nekajkrat naglo prikimal Popaj, »dobra račka je. Fantastična.« Skorzenyju so se veke prožile v obrvi, kot da oči ne bi bile njegove, nekaj jih je zapiral, odpiral... »Ah, ah.« Popaj se je takoj odzval. »Uhuhu.« »Jaaaaa. Mmm.« Popraskal se je nad ušesom, hotel je dopovedati Popaju, da je gib nakljućen, zato je pustil roki, da je še dolgo ležala ob koži in vlekla za lase, presenetilo ga je, s kakšno močjo jo je občutil: kar hkrati je bila na glavi in rasla iz rame. »Niti ne, niti ne,« je rekel in bežal s pogledom. Bilo je strašno neprijetno prav zato, ker ni imelo nobene zveze s pogovorom, nič več ni mogel ujeti, ker je šel Popaj k vragu.

Rešitev je bila težavna. Treba je bilo poiskati neko preprosto besedo, na kateri bi se dalo obstati, ali pa bi se z njo za silo plavalo na drugi breg, v stanje, ko se ne bodo same od sebe vrivale razne predstave, nejasni občutki, kakor da so lasje trava in glava pašnik naših ovac, te so roke, ali da bo Popaj stekel do lestve med smehom; tega, da so reči pomenljive, ker nam govorijo, kako nimajo smisla, se je treba znebiti: v resnici je Valenta pameten.

»Dobro je, zdaj skoči, Popaj, in postavi steklence ob zid. Z venčkom so ‚kurantne', torej ‚tekoče', takšne, ki jih lahko v tovarni znova napolnijo, druge so ‚akurantne', neuporabne — teh ne bova prodala tovarni, marveč bova v njih dajala vino odjemavcem, ki ga nosijo na dom. Zato jih dajaj v kot, kjer jih bo najlaže polniti.«

Nekaj časa sta brez besed opravljala vsak svoje delo. Marža tega leta je bila velika, kalo je bilo preseženo za trinajst odstotkov. Skorzeny je dvojno prenesel pod transfer, obratni stroški so se tako skoraj pokrivali. Zadovoljen je ugotovil, da je kljub isti marži presegel kalo za bruto indeks 1,22. Zdaj se je izkazalo, kako pravilna je bila odločitev glede sodelovanja z »Jožetom Vafljem«. »Hej, Popaj.« Šel je med police, kjer ga je srečal z dvema steklenicama pod pazduho, to so bile malenkosti, ki jih je človek lahko predvideval. »Ali se ti ne zdi, Popaj,« je rekel, »da je lažje prenašati steklenice v zaboju, kakor po parih. Tam jih nameče dvanajst naenkrat in lepo odneseš. V petih minutah si opravil. Eh, ti si mi tudi pravi...« Popaj se je nasmehnil, Skorzeny je opazil, kako je spremenjen v sivem predpasniku, dasi se najbrž ni spremenil. »Po konja bom šel,« je rekel, »domenil sem se že z delovodko, kakšni dve uri boš sam, glej, da bo vse v redu in prav, ko se vrnem. Predvsem pazi, ko boš popeljal sode k vratom, nikoli ne moreš zagotovo vedeti, kdaj ti bo kakšen padel na glavo.

In pri luči poglej, če so se presušili, in zakatrani, če je tako.« Počasi se je ozrl, vrata v zadnji prostor so bila napol odprta, iz teme so stopale proge in lise, zelo verjetno je bila podgana tista, ki je previdno škrebljala pod podom. Nekdo je trikrat glasno potrkal na vhodna vrata. »Kateri hudič je le to? Saj piše, da delamo inventuro.«

Popaj je skomignil z rameni.

»Mogoče je kdo iz hiše?« je rekel Skorzeny. Popaj je zamajal z glavo, ne ne, Popaj ima prav, nikogar ni. »Gospod Skorzeny, gospod Skorzeny!« V točilnico je prihajal slaboten klic. »To je senzalov glas,« je rekel Skorzeny in s Popajem sta se spogledala, kakor da bosta pač pozneje našla čas, da se do konca pogovorita.

Senzalove skakljajoče postave in njegovega frfotanja je bila polna točilnica, v trenutku je vse oblezel, vse pregledal, Skorzeny in Popaj sta hodila za njim; še preden sta se dobro zavedla, so bili sredi živahnega pogovora. To je bilo preveč lahkotno, preveč lahkotno! Senzal je bil vseskozi prijeten, ni se mu dalo oporekati, še manj bi ga lahko zavrnil, ko je neprisiljeno razgrajal pred pultom in se s paličico dotikal Popaja, ki je plezal po lestvi; ko se je razgovoril o prepiru med Pekom in Goričarjem, o pretepu na cesti, ali ko ga je silil, naj pove, kakšna bi morala biti novoletna zabava — vendar Skorzenyju ni bilo prijetno. Motilo ga je to prekipevajoče veselje nad življenjem, zdelo se je preveč površno, preveč na lahko vzeto: proti veselju ni imel nič, toda navduševanje nad vsem je bilo zanj nesprejemljivo. Imel je občutek, da si senzal laže, da se poskuša prepričati o nečem, o čemer pojma nima!

»Bodite brez skrbi! Bodite brez skrbi!« Senzal ju je prijel kot sodnik v ringu, pomežiknil je in izpustil palico, da je zaropotala in se odtrkljala pod mizo, s kratkimi trzaji ju je pritiskal obse, »zabava bo perfektna do perfektnosti. Ne, ne mislim, da bo popolna, če razumeta, kaj hočem reči s tem: ne mislim, da bo ponovljiva še po sto ali dvesto letih, ne mislim, da bo večna, to ne! Toda, draga moja tovariša, zatrdim vama menda lahko, take zabave še ni videla ta hiša! To bo perfektna zabava, največ, kar nam ponuja ta trenutek, toda!« Posvaril ju je. »Zavedajta se, da mora vsakdo soustvarjati! Nikakor se ne sme zgoditi, da se bo nekdo trudil, medtem ko bo nekdo drugi kratko in malo čepel brez besed. Ne, vsi se sprostimo, plešimo in se veselimo! Poglejte: Pekova je že dala svoj prispevek, obljubila je, da bo okrasila stopnišče in vsa stanovanja, vam, Skorzeny, bo sešila obleko.«

»Ne, ne, čakajte, jaz ne bom nastopal v tej obleki.« Skorzeny je postajal vznemirjen, kakor da se bo zabava začela v petih minutah, začel je senzalu dopovedovati, da nikakor ne more nastopiti, kaj ne more, on noče nastopiti kot Brdavs. Senzal je bil zasidran v svojih namerah kot skala na obali, ne, on sploh ne bo nastopal kot Brdavs, ga je miril. Načrt je spremenjen: čaka ga hvaležna vloga plesalca. Skorzeny se je mrzlično zasmejal: »Jaz ne znam plesati,« je rekel. »naj pleše Popaj, on zna.« Senzal se je udaril z dlanjo po čelu: »Točno, to je krasna misel, to je perfektno, da bi si človek vse prste oblizal. Potem je zmenjeno, vi boste imeli Popajevo vlogo; kadar bo razpoloženje izčrpano, boste prebrali nekaj šal iz mojega notesa.« Senzalova odločnost, da bo izpeljal zabavo do konca, je bila opazna že zato, ker je tako brezskrbno spreminjal načrt. Če ne eno, potem drugo. V tem je bila neka moč, gotovost, ki je privlačila, človeka je prijelo, da je premišljeval o možnostih, o različnih veselih dogodkih,

ki se bodo zgodili na zabavi, že jutri; kaj bi lahko storil, da prispeva kar največ — kaj, ko bi prišel skupaj s Pekovo in se delal, da je njen ljubimec? »Samo jaz bom prišel z Marjano,« je rekel Popaj. »Ne vem, če bi bilo to dobro,« je rekel senzal in ga pogledal z obupno željo v očeh.

»Tudi meni se zdi, Popaj,« je rekel Skorzeny poudarjeno resno, da bi ga Popaj pravilno razumel. »Marjane nihče ne pozna — v tej hiši. Dobro, rekel boš, jo bodo pač spoznali; a ne gre zato, Popaj, ne gre za to... hočem ti reči nekaj drugega. Mučno bi bilo, če bi se razpoloženje zaradi nje pokvarilo.«

»Potem tudi jaz ne pridem.« Popaj se je z nogami kar zažrl v tla, videlo se je, da se bo z zobmi bojeval za svoje pravice, in Skorzeny je pomirljivo rekel proti od trme zgubanemu obrazu: »No, nič ne rečem, no saj, meni je zelo prav,« obrnil se je senzalu, »veste, to je naš hišni zaljubljenec,« je rekel s širokim nasmehom. »A, tako, zdaj mi je vse jasno.« »Da. To morate razumeti,« je nadaljeval in se čudil, bilo je, kot da govori drug človek, »skregan je z Marjano in mogoče bi bila res najboljša priložnost za spravo prav na novoletni zabavi in tudi naše razpoloženje bi narastlo še više, ko bi opazovali dva mlada človeka, ki se imata rada.« Bil je že popolnoma izgubil občutek za vsako mero: kaj je bilo prav, kaj ni bilo prav, o čem se sploh govori in zakaj, kakšne moči ga tirajo, da govori stvari, o katerih sploh ne more nič reči, o katerih nima mnenja? Nekaj prav obupnega! Pri tem, ko je govoril, ni imel prav nobenega razmerja, stal je in kar naprej je nekaj prihajalo in odhajalo skozi njegovo glavo, skozi ušesa noter in skozi usta ven — ne da bi mogel storiti kaj drugega, kot da je stal in se čudil, pa še čudil se ni? Saj ničesar ni bilo. »No, kaj praviš, Popaj, kako bi uredili, da bi bilo najbolje?« Zaskrbljeno se je ozrl po stenah, in zanimivo, pogled ga je prehitel: moral bi biti šele pri tej steni, a je pri tej temni, s sliko predsednika. »To prepustite meni, jaz vaju spravim skupaj,« je rekel senzal, »to ni tako huda reč, da je ne bi mogli rešiti.« »To bom že sam uredil,« je rekel Popaj. »To bom že sam uredil,« je ponovil.

Senzal je šel okoli pulta, naslonil se je na sod in rekel: »Ljubezen, da, ljubezen.« Skorzeny se je zavedal: že nekaj časa imam odprta usta. Mislil jih je zapreti, ker odprta usta pač nimajo kaj početi tu... toda nenadoma jih je široko odprl. Kdo ve, kdaj bosta opazila? Senzal je gledal naravnost vanj. Popaj je nekaj tuhtal, samo tuhta in tuhta. Senzalu se je, ko kaže, zdelo naravno, da je odprl usta, prav gotovo si je mislil, da ga je zabolel zob. »Jaz bom naredil po svoje,« je rekel Popaj. »Midva vas nisva silila,« je rekel senzal in se zavrtel na nogi. Skorzeny je pobral palico, les se mu je hladno sprijel z dlanjo, šel je k Popaju in jo težkal. Samo to. »Če bi bil jaz na vašem mestu, bi napisal pismo,« je rekel senzal in obžalujoče zavzdihnil. »Tako je,« je rekel Skorzeny, potrepljal je senzala za tilnikom in oba sta se nasmehnila, nagnila sta se nazaj in s togimi hrbti gledala k Popaju. »Nikoli ne bom napisal pisma,« je zavpil Popaj, potem se je nasmejal, »ker ga ni treba, tu ga imam, tu v žepu, že zdavnaj sem ga napisal, vidva pa tega nista vedela, vlekel sem vaju za nos!« Skorzeny se ni mogel kdovekako smejati Popaju, ki je vsekakor hotel prav to, toda začutil je olajšanje, če že ne drugega; tu je bilo pismo, nekaj smiselnega in utemeljenega. Lahko bi se tudi reklo, da je preprosto postal boljše volje, da, da, to je kar raslo v njem. »Pustiva ga na samem,« je rekel senzalu, »tamle imam nekaj prvovrstnega.« Zdaj sta

bila močno povezana. Šla sta k zamreženemu oknu, skozi katero so se na mizo usipali kosi svetlobe, sodi so dišali; bilo je, kot kadar prihaja večer in veter zapihlja po drevoredu; vedrina je Skorzenyja dostikrat navdala z otožnostjo narave. Slovesno je natočil slivovko in senzal je sprejel kozarec, na sredi med obrazoma sta trčila. Molčala sta. Popaj je prišel k njima, s pismom, obnašal se je različno, najprej je rekel: »Saj ne znam pisati pisem,« kakor da se sramuje, ker ga je napisal, »v glavi imam besede, a na papir jih ne spravim,« — smešil se je tudi s telesom, s prsti je zgubal čelo; verjetno je hotel obrazložiti svoj krik, da ne bo pisal pisma. A obenem se je zdelo, da zahteva, naj mu govorita, kako sploh ni smešno, kar počne — kje pa, vsak bi storil enako na njegovem mestu, »Skorzeny,« je rekel, »prosim te, odnesi ga Marjani, kot Boga te prosim.« Skorzenyju je postalo nerodno, besede so bile pretirane, lahko bi rekel, naj mu odnesejo pismo. Kaj je bil tu potreben drhteč glas. »Dobro, dobro, odnesel ti bom pismo, tačas naredi vse, vse pospravi, vse naredi, ne bom ti dvakrat govoril. Ali misliš, da bom samo jaz delal?« »Kam pa greste?« je z velikim zanimanjem vprašal senzal. »Potrebujem konja in sani — potrebujem za prevoz vina — v Sadjepromu si ju sposodim — to menda ni nič takega — ne vem, zakaj je treba čudno gledati, Popaj. Ne predstavljaj si, da se bom v Sadjepromu zabaval, me slišiš? Grem po konja.« Senzal vsekakor ni mogel razumeti, kje leži spor, a ga niti ni zanimalo; pretrgal je nepričakovani izpad, ki je presenetil tudi Skorzenyja. »Greva, greva, gospod Skorzeny. Bodite tako dobri in mi poiščite paličico, zadnji ste jo imeli v rokah.« Toda Skorzeny se ni dal premakniti. Mislil si je: mar sem hlapec, da bom raznašal pisma smrkavcu, ki me poleg tega neprestano meče iz tira. Najbolj ga je jezilo, da se Popaj niti ni zavedal, česa vsega je kriv; kako brezbrižno gleda! morda ne vidi, da sem besen. Ni ga mikalo, da bi ostal, nasprotno: hotel je biti čimprej zunaj, ampak preden gre, mora narediti položaj bolj jasen. Že zaradi svojega počutja. To je moral nujno urediti. Drugače ne bo mogel iti ven z mirno vestjo, kar naprej ga bo peklilo, da je nekaj prezrl. Tako ne gre več naprej. »Popaj, midva si bova še nekaj razjasnila,« je rekel. Zanimivo, šele zdaj je opazil, da je medtem pozabil, kaj ali kako je Popaj govoril in kaj pravzaprav bi moral urediti, glede česa bi si moral priti na jasno. V tem trenutku je Popaj rekel: »Jaz vem, da me vi zafrkavate kot šef. Doslej sem bil tiho, ampak zmerom grem lahko v mladinski aktiv in povem, kako ravnate. Lahko vam rečem, da boste plačali globo za tako ravnanje, v pravilniku je to lepo napovedano.« Senzal je sunkoma obrnil glavo: »Dajta, ali ima smisel?« Skorzeny se ni mogel obrniti k njemu in ga uporabiti za posrednika ali pomirjevalca, preveč je cenil senzala, navsezadnje tu ni borza in sploh je šlo za malenkost, pravzaprav za ništrc. Moral je kar nekaj reči. »Prosim te, oprosti mi, Popaj, lepo te prosim, ne hodi v mladinski aktiv, ker mi boš uničil življenje s svojim poročilom. Oprosti mi, Popaj, prosim te, oprosti mi in verjemi, nikoli, nikoli več ne storim česa takega.« Celo ta posmeh mu je spodletel, sicer pa si ni zelo želel, da bi se posmehoval. Bilo mu je kar prav, ko je odprl vrata, posrečilo se mu je preprosto in samoumevno. Senzal je s pobiranjem palice precej pomagal.

»V zmoti ste,« je rekel Skorzeny, »če mislite, da sem v resnici slabo ravnal s Popajem. Ali naj o tem sploh govorim.« Senzalov smeh je pričal, da je dobro razumel, kaj se je dogajalo. »Dobro poznam

Popaja,« je rekel, »kot človek postane popolnoma razumljiv, če se spomnite, da je bil nekoč bogat in ni nikdar znal delati. Hočem reči, da se ni navadil, oziroma navadil se je brezdelja. Na tej poti je zapečaten. Nikoli se ne bo navadil, v vsakem vašem stavku bo iskal — in tudi našel — skrite namige in pomene, pomenljivo surovost in maščevalnost.« Skorzeny je bil s tem zadovoljen, ker za ta pogovor res ni bilo pomembno, koliko resnice je v senzalovih besedah. Ni bilo pomembno niti, ali je senzal govoril s prepričanjem, da ima prav, ker je tako ali tako šlo za zanimanje do pogovora, ne pa do snovi. Cesta, senzal, ki zapikuje palico v sneg, ljudje: iz trgovin, sprehajajo se. Večeri se že. Ponekod so v oknih luči.

Na takih krajih je sneg čudovito padal, ker se je mešalo modro z rumenim. Dvignil je senzala čez kup snega, prijel je nerodno, da je senzal z razkrečenimi nogami nekako zabingljal po zraku, ampak vseeno je bilo v redu; zdaj sta prvič molčala soglasno, v harmoniji — mali pogovor, ki ni mogel nič povedati, ju je okrepil, da sta lahko hodila brez besed, ne da bi bilo treba senzalu reči, naj gre z njim — ne da bi se sploh vpraševal, kam gresta. Lahko bi šla tudi k senzalovemu stricu, ki bi mogoče stanoval v podstrešni sobi, pod vrati bi skozi razpoko curljala svetloba, ob mizi bi stal stric in ju vprašal, kaj pijeta. Tu bi videl stričevo spuščeno brado, zakrivljeni nos med sitnimi očmi: senzal bi bil Žid. Vendar to ni nič takega, v tej sobi, za katero bi se mu na prvi pogled zdelo, da jo bo z drugim pogledom prepoznal, bi bil naslanjač, v katerem je sedel senzal kot otrok in se igral prav s stricem v kockasti halji.

Pod neko svetilko so se kepali otroci; ko sta prihajala bliže, so izginili za vežnimi vrati, od tam je Skorzeny slišal prihajati smeh. Njun molk se je nadaljeval, da so prišle strašno do izraza one hiše — čepeče pod neustavljivim snegom — vse zaznamovane s sledovi starosti. Z nebom nad streho. Občutek, da dva človeka hodita po svetu. Obstala sta pred prodajalno s sadjem, skupaj z otroki sta opazovala notranjščino okrašenega okna, kjer so bile fige, pomaranče, pološčene škatle. Nad pultom se je pregibala delovodka, lase je imela spete v konjski rep. Suh možiček z gamsovo bradico je zaman pokljukal. Bila je inventura.

Zdelo se je, da tudi v prodajalni sneži, da steklenice in jabolka počasi padajo po policah, in govorjenje je bilo podobno naravnemu pojavu, prav gladko in tekoče, preprosto kot gledanje. Senzal se je pošalil in delovodka se je zasmejala, okoli oči so se ji naredile gubice, potem je Skorzeny povedal, stal je prav ob njej in se zavedal velike vrednosti, svoje in tega, kar se je dogajalo. Trije ljudje so se pogovarjali o novoletni zabavi. Delovodka bo praznovala pri moževih sorodnikih. Skorzeny si je želel, da bi praznovala z njim. Sanjaril je o lampijončkih. Senzal ji je opisoval, kako bo potekala zabava. V kotu je tiktakala ura. Mimo okna so v presledkih pripluli trije starejši gospodje. Skorzeny je zagledal delovodko. Bila je lepa. Šli so po temnem hodniku. V zelju so se poznali odtisi njenih rok.

Na dvorišču je bil še dan in konj je zahrzal. Sedla sta na kozla, ona je stala spodaj in rekla: »Pripeljite sani potem. Kadarkoli, vso noč bom delala inventuro.« Zdrvela sta skozi dvoriščno vežo na cesto, z njenega vrha se je spuščal sprevod dedka Mraza. Množica našemljenih ljudi je ves čas pela za njunima hrbtoma po taktu, ki ga je dajal krokodil z bobnom na trebuhu. »Zdaj bova poskrbela za zaljub-

ljenca,« je dejal Skorzeny s smehljajem. Senzal se je zravnal, pomembno je zamigal s kazalcem. »Točno«.

»Dober dan, kaj želite,« je vprašala gospa v rdeči halji.

»Dober dan. Oprostite, gospa, da vas motiva, Skorzeny je moje ime, prihajam po naročilu svojega vajenca, Popaja Goričarja, bivšega fanta vaše hčere Marjane.«

Gospa je s težavo gledala njegovo glavo pod stropom, in ob istem času senzala, ki se je držal bolj zadaj, pri stopniščni ograji. »Ja, jaz ne vem, kaj je z njima,« je rekla. »Gospa, tega ne vem niti jaz,« je rekel Skorzeny trezno. S tem se je gospe zelo prikupil in ustrežljivo ju je povabila noter, češ, Marjane trenutno ni doma, a bo prišla vsak čas. »Hvala lepa, gospa,« je rekel, slekla sta si plašče, gospa je skočila zraven in jima ljubeznivo vse izpulila iz rok. »Samo bojim se, da vam česa ne zamažem.« Pokazal je na svoje škornje.

»Kar naprej, prosim,« ju je spet vabila gospa, »pri nas je tako nered — jutri šele pride gospodinjska pomočnica — semle pojdimo.« Obstala je in se nagnila proti njemu. »Oprostili nam boste — v sprejemnici leži moj mož. Bolan je, njegovo sobo belimo, in tudi prej se je najrajši zadrževal v sprejemnici.«

Skorzeny, ki si je rekel, da bolezen gotovo ni nalezljiva, če ga vabijo v prostor z bolnikom, je zatrdil, da ga bo veselilo spoznati gospoda moža.

Gospa je odprla vrata in po prstih stopila h kavču, kjer je ležal k steni obrnjeni bolnik. Gospa se je sklonila čezenj in šepnila: »Spi.« Skorzeny je pokimal. »Izvolite sesti,« je šepetala gospa, »jaz skočim po kavo.« Premikala se je po sobi, skušala urediti ropotijo na mizi, potem je odstopicala v kuhinjo. Skorzeny je sedel in iz obzirnosti gledal slike po stenah in knjižno omaro. Imeli so precej knjig.

Ravno je zavrgel misel, ali si sme prižgati cigareto, ko se je gospa vrnila s pladnjem. »Kava.«

»Hvala.«

Usedla se je nasproti senzalu in šepnila: »Ne vem, če je dobra kava. Navadno jo kuha moja sestra, ta naredi odlično kavo, jaz je ne znam, ona je odšla nakupovat.« Skorzeny ji je zagotovil, da je kava zelo dobra — kar je bilo tudi res, mogoče je bila celo uvožena. Ves čas je pazil na svoj glas — bal se je, da bo zbudil bolnika. Bilo mu je malo čudno v sobi z bolnikom, čakajočemu na mlado dekle, da ji izroči pismo svojega vajenca. Komedija, je pomislil, in zraven sta ga obletali dve misli: prva, nekam grozljiva, je vpraševala, zakaj so morali beliti bolnikovo sobo; druga mu je govorila, da je tole z bolnikom že doživel, nejasno se mu je dozdevalo, da prav danes. Začuden se je spominjal sobe, in tudi gospa mu je bila znana od nekod.

Bolnik je zakašljal, se preobrnil in pomolil levo nogo izpod pernice. »Polona!« Gospa se je dvignila: »Polona je šla nakupovat. Takoj se vrne.« »A se vrne? Dobro. Si to ti, Marjana?« Pogledal jo je z enim očesom. »Prinesi mi kozarec vode.« Gospa je stekla po vodo, mu podprla glavo, ko je pil, in mu zrahlajala blazine. Bolnik je omahnil in očitno spet zaspal.

Postalo je zelo tiho in stemnilo se je, sedeli so v somraku in se potihoma pogovarjali o Popaju in Marjani. Odbilo je peto. Gospa je povedala, da ima Popaja rada, četudi je čudaški fant. Za Marjano je vedela, da jo je prepir prizadel. »Ampak ona je tako odrezava,« je pojasnjevala. »Kar naravnost pove, kar se ji zdi.«

Skorzeny je z olajšanjem dočakal rožljanje ključa v vratih. »Sta že tu.«

Odhitela je v predsobo in se vrnila z Marjano, ki je prebledela ob pogledu na Skorzenyja. »Ali se je Popaju kaj ... zgodilo?«

»Prosim?« Skorzeny se ni znašel. Prvi hip je pomislil, da je Marjana rekla, da se je Popaju nekaj zgodilo, in zaradi tega ga je obšla skrb. »Kaj so padli sodi po njem?« Tiste sode bi moral bolj varno zložiti.

»Ne vem — kaj je bilo?« Marjana je bila vse bolj v strahu.

Iz tega je spoznal, da je napačno razumel prejšnje besede. »Ne, ne,« je rekel, »samo pismo sem prinesel od Popaja.« Vstal je in ga podal čez mizo. »Oh, hvala,« je rekla deklica, stopila k oknu in v pojemajoči modrini večera razbirala Popajevo pisanje.

»No, saj jaz grem.« Čutil je, da tu nima več kaj iskati. Bil je že med vrati, takrat je Marjana stekla k njemu: »Do kdaj dela Popaj danes?« »Najmanj do enajstih, inventura je,« je odvrnil Skorzeny s ponosom delavnega človeka, »lahko tudi do enih, dveh zjutraj. Pojdiva, gospod Zadnikar.«

Verjetno se je dekle hotelo sniti s Popajem, a jo je ta odgovor razorožil. Bilo bi res preveč zahtevati, naj Popaju dovoli prost večer. »Torej na svidenje!« Krepko ji je stisnil roko, potipal, kje so vrata, jih odprl in s tipajočim senzalom sta se znašla v predsobi.

Bilo je precej temačno, nikakor se mu ni posrečilo najti plašča in čepice, z obešalnikov je kar naprej snemal mehke domače halje in ženske plašče. »Gospa,« se je končno vdal, »ne najdem plašča in čepice!« Na ta klic so se odprla kuhinjska vrata, gospa je pomolila glavo, trepetava svetloba za njo je motno rdečila njene lase. »Takoj pridem, gospod, samo roke si obrišem — s sestro ravno pripravljava večerjo. Vaše stvari sem dala sušit, takoj jih prinesem.« Glava je izginila, koraki po kuhinji, z vonjem po telečji pečenki je priplaval glas gospe: »Polona, ali si ti kam dala čepico gospodov?« »Ja,« je spotegovala sestra, »v predalu sta — v predal sem ju dala.« »Aha.« »Ne, od kredence.« »A, tam.« »Imajo zanič krompir veš.« »Ampak tu ju ni?« »Je, je.« »Ni.« »Je, je.« »Pridi pogledat!« »Saj vem, kam sem ju dala. Aja!« »Kaj je?« »Na peči sta.« »No, vidiš!« »Mislila sem ju dati v predal.« »Pazi, kipi!«

Čudna družina, si je mislil Skorzeny, ko jima je gospa prinesla plašča in čepici. »Na peč je dala čepici, oprostite, saj nista umazani.« »Nič ne de, nič ne de, kje so pa vrata? Je na hodniku luč?« Gospa se je zasmejala. »Ja, ta naša vrata, nihče jih ne najde. Ampak prav res.« Stopili so na stopnišče, tam sta se zahvalila za kavo in družbo, gospa je še enkrat ponovila, da kave ne zna pripravljati, in se opravičila, ker jima ni nepretrgano delala družbe, nato so se poslovili z besedami: »Na svidenje!«

Zajelo ju je veselje, ki se je utrjevalo z živahnostjo praznične ceste — konj je puhal in stresal s črno glavo, luči nizko obešenih lampijonov so odsevale na njegovem gladkem telesu kot morska obala — Skorzeny ju je s hiii-hot vključil med ljudi, ki so se sprehajali, iz okna nasproti je letel hitri smeh, obstopila ju je skupina pijanih harmonikarjev. Sani so drsele po mehkem snegu.

Mahoma sta se znašla v sprevodu, kakor da ju je čakal za ovinkom, ta vtis je bil še posebno močan, ker so bili obrnjeni z obrazi proti njima in so zapeli, ko so ju zagledali. Mi se imamo radi, radi, radi, radi. Krokodil je bobnal. Bil je sveže zelene barve. Skorzeny

si je v duhu predstavljal. Prišel bo noter in ji rekel dober večer, lepa delovodka, z vso odločnostjo, v triumfu ljubezni.

Pred vrati točilnice je Goričar opazoval ognjemet na Gradu, slap za slapom se je izgubljal na nebu, da je za nekaj hipov na očesni mrežnici lebdel odtis, potem ga je spodrinil nov vzorec svetlobe. Sodi so bili že pripravljeni, ležali so v dveh vrstah, gotovo še ne dolgo: pokriti s tanko plastjo snega. »Popaj,« je zavpil Skorzeny v točilnico, »odpelji sode k Vrtačniku.« »Kako je, cenjeni gospod Goričar, gledate veselje?« je rekel senzal. Goričar je nemarno zamahnil z levico. »To ni nič. Čisto nič. Primitivno veselje brez duha, brez smisla. Včasih, včasih, gospod Zadnikar, ko bi bili enkrat prisotni na kakšni od gubernatorjevih zabav — mislim Refika — to so bile res kultivirane zabave. Pomislite, Turki — vzhodnjaki, a so posegali po zakladnici evropske kulture: veste, kaj je to menuet? To je lepota, to je dobrota, vzvišeno čustvo. Videl sem Turke, ki so jokali, jokali so!« »Dada,« je rekel senzal. »To drži. Na tem je nekaj.« Iz točilnice je prišel Popaj in za hip obstal, potem sta s Skorzenyjem začela nalagati sode. »Poglejte tole!« je zakričal Goričar, »barbarstvo, to je njihova izkaznica. En sam velik barbarski memento mori. Huni, Huni, in Mura je njihov Atila!« Njegovo telo se je zlomilo, ko je s palico razpolovil nebo, stresel ga je hud kašelj in oprt nanjo je hlastal za zrakom. Izpod klanca sta se vzdignila snopa svetlobe, narahlo sta se povešala z naraščajočim brnenjem, dokler jih nista osvetlila. Pred točilnico se je ustavil avtomobil, črn, nenavadno dolg in visok. Voznik v temni obleki je naglo izstopil. Skorzeny je izpustil na pol dvignjeni sod in se docela obrnil proti vozilu, Goričar si je pritisnil bel robec na usta; zravnali so se in se resno približali: iz avtomobila se je splazil Valenta, s togim korakom ga je obšel in se sklonil k okencu na desni strani, iz zatemnjene notranjosti se je prikazal Srakarjev mrliški obraz. Skoraj naenkrat so vsi nekaj storili; Skorzeny je čutil premikanje, sam je poskočil in snel roko s sani. »Dober večer, o, dober večer, gospod Srakar,« se je smejal Goričar. Srakar je stisnil roko v pest, veličastni gib je povzročil veselo mrščavico med vsemi, tako preprost je bil in obenem tako mnogostranski — saj je bilo videti, da ima še en pomen, kajti voznik je skočil v avto in ga odpeljal po klancu navzgor. »Joj, čakajte, čakajte,« je zavpil Peko, krilil je z okna, »pelje se v slepo ulico!« »Kaj ga vidite?« mu je zaklical Skorzeny, »zakličite mu, mogoče vas bo slišal.« Iztegnil je vrat, toda Peko se je le nejasno sklanjal na desno in za ramo mu je visela žena ... razburjena v kombineži. »Zakaj ga niste povabili noter, Valenta?« je rekel Skorzeny, kot da očita samemu sebi. »Saj bo še prišel nazaj.« Goričar ga je miril in ga s kratkimi potegljaji vlekel za suknjo. »Postavimo se ob cesto in mu vpijmo. Peko, ali se vrača?«

»Vrača se! Vrača se!«

»Aha, no hitro. Valenta, vi nekaj storite, vas pozna.« Bilo je prepozno, da bi lahko še kaj naredili, ni se dalo umakniti sani ne prinesti vina, še manj je bilo mogoče poklicati koga od otrok, da bi mahal z zastavico. Avtomobil je bil že tu, švignil je mimo, teman. Okno v Staničevi hiši se je odprlo, gospod Lakota je nekaj zaslutil: »Kaj je?«

»Srakar je bil tu,« so zaklicali Skorzeny, Goričar in Peko. »Pozdravil nas je, naš Sraček,« je rekla Pekovka hlipaje, »kako je lep, kako je lep, Bog, kako je lep.« Peko je naredil šalo: »No no, ti mi boš še utekla pod Golovec.« To je bil višek, to je bila najboljša šala,

kar jih je Skorzeny slišal; kako so se smejali, kako je Goričar razlagal Lakoti in njegovi mišji ženi, »on pride, me pozdravi, jaz sem pa imel robec in ga nisem dobro videl, lahko bi si marsikaj mislil. To je dober človek, to je drugo kot Murn. To je res pamet in kultura!«

Valenta je odkorakal v hišo, obmolknili so in mu sledili, tudi Skorzeny je čutil, da se pogovor lahko nadaljuje le ob njem, ker je še nosil odblesk Srakarjeve osebe. V gruči so se kdovezakaj valili po veži sem in tja, nekajkrat so se dvignili za par stopnic, a so se spet ropotaje spustili navzdol. Potem so šli do stenčasa in se nenadoma začeli umikati proč. Kje je bil vzrok? Videti je bilo, da jih po teh poteh vodi Valenta, ki je s krmežljavimi, drobnimi očmi nejevoljno mežikal naokrog. Čez čas je začudeno rignil: »Takoj gor! sem rekla.« Pritajeno se je hehetal. Nihče mu ni zameril, da je pijan, vsi so bili z njim prijazni, podpirali so ga in mu dopovedovali, da stori najbolje, če si malo odpočije. No, seveda ni nič hudega, če se mu zdi potrebno pisati stenčas, edino škoda bi bilo pisati po stenah, ko jih je Pirih ravno pobelil. »Jaz moram še nekaj napisati,« je rekel Valenta, prečrtal nekaj stavkov iz senzalovega uvodnika ob ustanovitvi hišnega časopisa in pripisal: Beseda nam je dana, da zakrijemo misel. Mallagrida.

»S tem je stenčas izničen in vsako nadaljnje pisanje onemogočeno,« je zatrdil. Goričar se je pognal navzgor, bilo ga je smešno videti na njegovih klecavih nogah, šel je obvestit Peka, da prihajajo na večerjo. Z Valento sta se ukvarjala samo še senzal in Skorzeny. Počasi so hodili, od stopnice do stopnice, brez besed in vsi trije mirni. Pred Valentovimi vrati je senzal rekel: »Preobleč se grem, vi ga spravite v posteljo, potem se srečamo pri Peku. Drži?« Skorzeny je prikimal in potisnil Valento v stanovanje.

Zdaj so ju vrata ločila od svetlobe, v kateri se je premikal senzal; stala sta, ne da bi se videla, mogoče drug ob drugem, mogoče daleč narazen, Valentovo zadržano dihanje je bilo nekaj trdnega kot telo, kot da ima obris in težo. Tema se je nekje morala končevati, to je bilo ob stenah in vratih, Skorzeny se je tega zavedal in prej je videl senzalovo telo na stopnišču, on je potem vstopil skozi vrata v sobo — stopnišče je bilo torej za vrati, na stopnišču je bil senzal. To je bilo zelo razumljivo. Tudi slišal je, prav blizu razločno stopa senzal in palica mu udarja ob tla, in vendar je bil tisto drug prostor, v katerem Skorzenyja ni bilo, s senzalom pač nista bila v istem prostoru in za to je tudi šlo: razdalja je bila neskončna. »Senzal,« je rekel Valenta, prižgala se je luč, Valenta je imel roko na stikalu, nič, nič ni imelo zveze s tem obrazom, ki se je smehljal v Skorzenyja z mežikajočimi očmi, in tudi ko je z določenim namenom hodil, je ostajalo nerazumljivo. »Za novoletno zabavo se hoče preobleči v ptiča,« je rekel Valenta, »haha,« je rekel Valenta. Vrata vmes so bila belo prepleskana, z medeninasto kljuko, mizar jih je bil okrasil s poglobljenimi okviri, Valenta je stal pri njih in raztreseno prisluškoval, od zgoraj so buhnili šumi večerje: žvenket, pridušeno govorjenje otrok, vpitje. In vse je zamrlo, ko so se zaprla vrata. Senzal je bil pri Pekovih. »Ne bom mu dovolil, da bi se preoblekel v ptiča, iz dveh razlogov: prvič otroci in drugi odrasli. Kdo ga bo gledal.« Odmev: kdo ga bo gledal. Skorzeny je šel z Valento v sobo, tam je zagledal veliko posteljo, na kateri je ležal srebrnodlak svizec z glavo na sprednjih šapah, ki je mirno opazoval, kako se Valenta opoteka naokrog. Valenta je bil pijan. Bilo je prvič, da je Skorzeny prišel tako globoko v

Valentovo stanovanje, nekoč je že bil v predsobi, ko je prišel po časopis; Valenta menda nikdar nikogar ni spustil noter — Skorzeny se je ozrl. Bila je omara, bil je svizec na postelji, stol pred mizico, približno je opazil urejenost drobnarij; to je vse, pa še stene so bile okrog sobe, pač prostor... »Jaz se bom slekel, kaj Mihajlo,« je golčal Valenta. Skorzeny ga ni popravil, naj ga imenuje, kakor mu drago, saj je vseeno, Mihajlo, Mihalik. »Kaj Mihajlo, si žalosten?« je govoril Valenta, a zraven ga sploh ni pogledal, samo božal je živaL. Skorzeny je začel premišljevati, kako bi se izmuznil od tu, Valenta je postal nesramen, tu je treba oditi; rekel je: »Grem,« in Valenta je rekel: »Ostanite, gospod Skorzeny, kaj boste hodili,« še vedno brez pogleda, Skorzeny ni hotel kar tako oditi, stopil je k postelji in rekel: »Zdajle grem.« »Ah, kar ostanite...« Skorzeny je nekaj mislil storiti, ampak Valenta je še naprej božal svizca. »Dobro,« je rekel Skorzeny, »se pravi, da senzalu ne boste pustili nastopati v obliki ptiča.« Nasmejan se je usedel poleg Valente, postelja je zaškripala, svizec je skočil na parket in se zapodil skozi vrata, Valenti se je začelo spahovati. »Pardon.« »Senzal je res izreden,« je rekel Skorzeny in zazdelo se mu je, da ga bo Valenta pogledal z zanimanjem, potem je videl, da Valenta bolj lovi ravnotežje kot kaj drugega — spahovanje ga je nihalo nad posteljo. »No ja, vidim, da danes niste razpoloženi,« je rekel, »jutri se vidimo.« »Ja, jutri imamo proslavo v tovarni,« Valenta je onemoglo kimal. Skorzeny zaenkrat še ni mogel oditi, nekaj bi se moralo zgoditi, a kaj natančno, tega ni vedel. Valenta bi moral nekaj reči, neki stavek, ali nekaj bi moral narediti, recimo da bi odgrnil odejo, potem bi bilo vse v redu. Mogoče je bilo to: na stopnišču se je zdelo nujno, da vstopi, v sobi pa tega ni bilo.

Pavel Lužan

PESMI

PROMETEJ

Prižigam sveče podzemlje hude ure
korenine lisičji brlog oči daljnogled
pleme mravelj angelske peruti rečne rokave
katakombe telesa katakombe duha
smetišča sveta
vse Cordobe do Cordobe
so zažigalne vrvice
so deževne dobe
da se suša razlije noge gredo narazen
in zamenjam mrtvaški prt

in prižigam štiri hišne vogale
prazne bokale
in poplave na jalovih poljih sončnice
O naj se množijo lisice
ko bo nasedla noga čoln veslo veslač
čudežni mandarin Julija
konec pesmi
mir svetlobe smola krvi
armada potnikov tiktakanje kamer
veselost smrti koledar spomenikov
na kilometre celuloidnega traku

da Prometej ugasne ko stopim v hišo tvojega bitja

ODISEJ

hijene v noč ogenj v oči lovci psi
krogle blagoslovi kelihi perspektiv
lady macbeth mesečnica ogenj neba
sončnica
tako je laznina na zemlji
ki leze iz njenih ust in gre
v stonoga zakloniščа
kot odisej z lisico za vratom kletev otokov

trebuh razpara zvari elektronske možgane
zazida brloge in mesta zbije v tla v muzejski prah

izpije kri in zagleda luč
balast vsega iglice sveta
somišljenikom v oči raste skozi vrata srca
v črevа credo leze v rit se liže spredaj in od zadaj

pleme zapelje v silo
zamenja obleko obutev koledar naboj
dirkalne steze plemenska znamenja

od sreče kriči ta siamski dvojček
z noži zbada v hrbet v bodež miru
zakaj v njem zasije vse

in kozarci zvenijo
zmagoslavno pesem zvonijo
k maščevanju mirovanju
ko z lokom zadene
svojo podobo ubije

razodene
sirene nestrpnosti niti ljubezni
te vzorce pomanjkanje besed
alge tišine vagine tišine
s slapom tišine uniči stroj sveta lupino časa

In ladjo zažge
amputira strani neba
neha bloditi:
Tu je moj dom
leto nič

LADY JANE

Pomlad žeblji do neznanih letnic
da je Jane postala prava žena
žitarica drevesnica sveta reka

ko jo obiščem in potrkam na vrata srca
občutim glavobol njenih let čebelnjak divja drevesa
sedlo med nogami zelene iglice v očeh
magnetna polja do koder seže oko v njeni prisotnosti
da berem njene misli
dom starcev drobtine na mizi črno za nohti
pod kožo gosenice lisice angelska krila
žejni beduini sijajna belina papirja

pijem vodo iz tvojega izvira
jem tablete tvojega upanja
da bi Jane rodila pravcatega tigra
cesto herkula semenj želja z vročo krvjo mirto
v moji bližini
bližino
da Jane ne bi čutila

zakaj absolutno me ne zanima prihodnost
zaprta okna zaprta vrata spuščeni zastori
zaprašenost
v preddverjih sobanah mrliških vežicah

o Jane je plen mračnih sil

Ifigenija Zagoričnik

PESMI

O toku in procesu

lepo je kadar slišim na predavanju nekaj
kar vem že od nekdaj
od bogve kdaj
v stavku

pišem
ni osebka
ni skrit v povedku
a kje sem to slišala
kdo me je narobe učil
kdo me ni učil

poleg pisalnega stroja stoji nočna svetilka
mestnik peti sklon
pritisnem na gumb nočne svetilke
kot bi pritisnila na tipko pisalnega stroja
in pišem

prva črka je svetloba
ni naslov ni beseda
svetloba mi razgrne druge črke
ne misel ne beseda
brez svetlobe ni nič brez luči nič
ni črk ni pesmi
tema mi zapira oči in se ji vdam
brez koristi
začetek je prva tipka
luč
najbolje je če se v temi najprej obrnem k zidu
na srcu ne morem spati
potem se teže upiram spancu in večji napor
hoče imeti večji sad
v resnici potem bolje in več delam
zdaj ko vse to vem
ko se zavedam

to ni izgovor
ni beg
v trenutku sem pri oknu
moja zagnanost
dvigam rolo
a tudi na cesti ni toka
ne morem napisati če ni toka

spominjam se da sem vse pozabila
skrbelo me je za kuhalnik
ki sem ga pri iskanju toka porinila na tla
ali bo še delal ko bo tok

žal mi je
nemara bi delala
nemara do jutra
tako sem hotela
a tok ni v moji moči

kako toplo je bilo potem pri meni
kakšen mir in ugodje

delaš

kje je beseda
katera beseda
se spominjaš
kako iščeš besedo
kje je katera
se spominjaš
ali je ni v tvojem jeziku
in je konec s pesmijo
v kateri sobi pa si
medvsemtem
ko delaš
in se nočeš pretvarjati

karavana

enogrbakamela
dvogrbakamela
trigrbakamela
štirigrbakamela
petgrbakamela
šestgrbakamela
sedmagrdakamela nosi puščavnika
z belo brado
z belimi lasmi
kaktus živi od malo vode
in bode v oči
s svojim žametnim cvetom

pregled

govori
govoriva
govorim
govoriva
govori

nekaj stolov ni
najkasneje v osmih dneh
premalo denarja

govori
govorim
govori
govoriva
govori

čisto nebo
ostale stvari kot zvezde
žejni oblaki

govorim
govoriva
govorim
govori
govorim

ajda
amsterdam
apači

govoriva
govori
govoriva
govorim
govoriva

konec meseca bo spet kak dan

za vse šole
za intenzivne in druge tečaje
za turiste
za javne delavce

NEUMORENinstancabile
NEUMRLJIV
NEUNIČLJIVindistruttibile
NEUPORABENinservibile
NEUPRAVIČEN
NEURADEN
NEURAVNOVEŠEN
NEUREJEN(neurje-temporalemaltempo)
NEUSLIŠANinesudito
NEUSMILJEN
NEUSTRAŠEN
NEUSTREZEN
NEUTEMELJENinfondato
NEUTOLAŽLJIV
NEUVRŠČEN

INFLUENTE
neutemeljenINFONDATO
neuradenneformalenINFORMALE
INFORME
nesrečenINFORTUNATO
INFOSSATO
neplodenINFRUTTUOSO
INGANNEVOLE
INGEGNOSO
INGENITO
INGENTE
INGENUO
neupravičenINGIUSTIFICATO
nepravičenINGIUSTO
nehvaleženINGRATO

vojaška

povodni mož se zastrmi
mon ami
v zmaja
potoči nekaj solz
v svoj ribnik
zbegan gleda levo desno
ma payş
je brez meja

ne razumem te

bodi fant od fare
jerimelinda
otrok moj
njenega veličanstva

spet te ne razumem

vsaka zanka
ki jo spletem
je zate
jerimelinda
ko ne ujameš
si vsa potna
utrujena si
in utrujaš to dolgo popoldne
ko sva brez kruha in soli
že tako in tako

tuja dežela

prijaznost ljubeznivost
razveseljevanje naslada
veselje radost zabava
v sami eni besedi
vlada vladavina
oblika vladanja
vladni sistem
v sami drugi besedi
čez to pride spet plošča
dve
in več
čevelj visoko
dva
in več
tedaj se prevlečejo z ostalim testom
pomirjene za očenaš
dva
in več
ko je vreme lepo za vse

ašest etri

vzdrami kmeta
enega konja

preskoči

zamolči

raztrgaj

bedva ničnič

kadar rama ne more ven kadar se maže

kadar se maže ramo
se rama vzdigne
in se nagne nekoliko naprej
proti vratom

kadar se močan veter upre v vrata
se vrata prezaprejo
in se nekoliko vzbočijo
proti rami

rjava poizvedba

visoka okoli sto šestinšestdeset
vitka
temnorjavih dolgih skodranih las
rjavega podolgovatega obraza
zelenkastorjavih oči
oblečena v rjavkasto letno obleko
z rjavkastimi rokavi
in z vratnim izrezom
obuta v rjave semiš sandale
ki so spredaj in zadaj zaprte
in se zavezujejo kot rjav čevelj
ima tudi temnorjavo ročno pleteno jopico
z dolgimi rjavimi rokavi
in temnorjavo ročno torbico iz semiša
ki je spodaj zaobljena s kovinskimi obročki po robu
in plastično vrečko
v njej črnomodro brisačo
z likom morske deklice
in knjigo nana

Milan Kleč

PESMI

KAZNILNIŠTVO

vsebarvni potok prinese državljanstvo
saj prehiti napisano

I.

poseben način
nastane na poseben način
vgrezanja jamice v bradi
zaradi zlepljenega šopa las
v spleteni kaznilnici
popularne parnice ludvika šest
najstega dneva pravljičnega znanja
o znanju zavor dežnih kapelj
kotla bakra počesanega

vzdignjenega do stropa
k orjaku oči razgledne točke
sproščene na vrhove
vpete med prožne vrvice kaznilnice
gospe z indijancem
ki ga je hotela roditi v burji sten

kaznilnice
z žicami prenesene
hkrati na vrhove neznane zamenjave
žarečega kotla vrnjenega
v shranjeno obračanje listov
pridne knjige
o ugaslih ribah
ugasnjenih polov vul
kan straši v kaznilnici
kjer prav zdaj pomerjajo špranje
ker je strah

da ne bi voda zarasla
sproščene hodnike
sproščenega ognja
kaznilnice
z vtisnjenim made in zaveže v počesano mašnjico
velik presledek premika kotla
spodbitih indijancev krdelo
teka za plesalkami cerkvenih korov
nič obrekovanih
krem
lizočih roke krdela
zaradi trnkov
zaradi praha
iz žarečih kotlov
po robovih
z zanimanjem za propagiran veter
fino presajene kaznilnice
zaspane priimek očiščen
okoli šestnajstkrat
podaljšane svetlobe sonca

strganega hrbta okolice
zapuščene prostor žlebovom
indijancem pri sobarju
ki so ga izumile sobe
kaznilnice
koreninaste bočnice parnice
čtivne kozmetike indijancev
tabletne osnove
kaznilnice
prekrite z avtomatskimi lasmi
približne velikosti želje
spoznati očeta
besede oče
zaigranega na prožne vrvice
kaznilnice
saj jo preskoči reka
razdeljena nesamotna samote izkoreninjena

želja indijancev
pred rimskimi številkami
stopljenimi v arabske parnice
na bolj zlatih preprogah
ljudi v knjigah

gospa postane dvojna gospa

kanali kaznilnice
zvezani s poševno živečim pajkom
zasajenega nemira
ustavljenega na odbiti nogi
vrteči napise: gospoda časa boleča
kad izseljena v ljudeh
pod domačo pelerino tiktakanja
vrtoglavice kislin
odlepljenih smeri
kaznilnici
naraste hitrost do sanj
postarane karte sveta
zaradi divjih zakonov

izdelki kaznilnice romajo palestino
saj nimajo dreves

II.

novi priimki dvojne gospe
dvomljivega kolena
kaznilnice
brvi neba
izseljene tudi v ljudeh

na hribu je hribni namen

kaznilnice
počene vrnitve
romanega

III.

dan pade

IV.

zdaj ima kaznilnica čas
za veter

PODNASLOVI SANJ

Trenutek skoči v krog
poteši a tračnice
večina hišnih streh se opremi z stopnicami
polne so ljudi
vse jim visi

neznanci pritrdijo na robove opremljenih streh
hišice
kjer prodajajo fine pištolice

ljudje dobivajo dimenzije kocke
kockastim ljudem kockasto visi
kockasti ljudje se kockasto ljubijo

neznanci razporedijo na strehah prazne ptičje kletke

kockasti ljudje poskušajo razdevičiti nulo
kockasti ljudje poskušajo narisati spolni organ jutra
kockasti ljudje poskušajo občevati s travami

neznanci prinesejo gramofon

bach začne kričati kot norec
topi večino hiš
odpira ponavljanje
hrzajo tudi druge hiše

kockasti ljudje valovijo
nenadoma jih začno razpolavljati dile
kockasti ljudje so v dveh
v enem se dogaja v drugem čutijo
vmes pa dile
bachu pride v orjaškem vulkanu
kockasti ljudje se začno kockasto ljubiti
vsem kockasto stoji
v enem čutijo dile
bacha opraska policijska sirena
ja hudiča kaj se pa to pravi saj niste sami
kockasti ljudje se opravičujejo da jim v stanovanjih gorijo luči
hrzajoče
kockasti ljudje gradijo gore iz ljubezni
na njih se bodo vzpenjali do konca dni
kockasti ljudje začno nenadoma vpiti
luna ti si kurba

neznanci pridejo in se poščijejo z usti
da so jih zastrupili zvoki pizd.

Ferdinand Miklavc

PESNIŠKO BESEDILO

nad suknjiči navzven obrnjenih žepov
skozi razpeto frfotanje v omamnih vetrih
zapiknjenih skrivenčeno ošiljenih deščic
in mnogost zvočnih svetlikastih senténc
v resničnih blagrih komaj izživetega
v neskončne monologe in odškodnine
neizmerno brenčanje v delo osrednje mišice

zasítljivost suhe statvaste poljščine
in minulih groz kričavih porodov
kupljene parcelice urejene za oba
zmrzlih suhih sap med prejaste obese
da žalost za klopotajočimi vlaki na jug
poplesuje z nemo razmršenostjo žalostnega pogleda
kot strumna skromnost mrzke zobatosti
in zbitosti težav tehniških mentalitet

mehkih otroških nohtkov po mrzlih tipkah
zbujenih sanj iztočenih spolnosti
kot rahel posip izpod prisrčnosti aprilskega oblaka
razmedlelosti bledih zakonskih strasti
vroče načičkana pokončnost mandeljca
do vselej prek enobarvnih razpršil
nosečnice nabitega prepolnega trebuha
šolskega vzdušja med navidezno resnobnimi sprehajalci
nagot v topli vlagi vijoličastih ležišč
da zapade v polprijetno zanemarjanje telesnih dolžnosti
kot skromno mrko izdolbeni pripomočki
pod viaduktom sklonjenega fetišista
in bolnih harmonik sodnih okusov

iztrošenosti nenehnega odmrzovanja
v platnicah brez sleherne izmuznitve
prestrašenih kapelj strohnelih višin
vzpodbujajo polovičen namen resnega bivanja
počasi curljajočih smrtnostnih teorij

po razbeljenih nasekanih pejsažih
s pomočjo zelenih in trčenih map
nerazpoložen v tvoje megleno odhajanje

pa skrbnost prepuščajočih streh
nad orošenimi nagci ki s strahom segajo vase
in trobentanja nemogočih vdrtih oblin
skozi zasoplost razparanih nastavljenih spolovil
svinčevih oblakov v tem kretenskem obdobju
stiska odebeljenega vedno bolj meglenega pogleda

pod zazidalne nadstropnice pastelnih trav
in oprijemljivosti raztrošenih poljubov
zoprno nadzoruje skozi tiha korakanja
in jezno pokanje mokrih žalnih zastav
nenehnost stopnjastih enot obdelovanja
še iz suhotnih hlapil raztegnjenih grl
so trkanja po brušenem steklu od ljubic
mastni goščobni sluzi raztegnjeni v lučeh

pripravljene misli v poseg izpodjedene obale
terase sanjskih državnih mej
razburkanih valov pod zemljátimi balkoni
stekajo v skromnost prijaznih mravelj
in zoprnih kolutov všečnostnih igračkanj
izpod kljukasto prekrižanih epruvet
nasajenih stržkov spolzkih prijateljskih občevanj

izven dosega ritmov zgrbljenih popevk
in neresničnih odtenkov seganja
ljubljene sledi popačenega božanja
stoji praznično nadevan pomenljiv zgled dobrote in zvestobe
debelostnega upogibajočega tveganja
visoko nad dejanji ki iz zavesti narede puščavo

in helijskih izbruhih mojih večnejših sopotnikov
strogo v izolaciji stranskih ubijalskih tiktakanj
vročih plamenov bencinskih tekočin
potonjenih glazur skozi motne ne več žive plasti
se strjujejo cementne svetlobe v prostor
sredi oblih lepo nasmejanih odprtih teles
ponujenih slasti do vrtoglavega dopoldneva
in začudenih obrazov na poti domov

izdatnost skrepenele a izpihane moči
in popravljenost razvlečenih predmetov
skozi razdišane variante namenskega dotikanja
kostanjasto bulastih umikov od želečega utripa
kolesastega odkimavanja in ognja sredi lesenih sten
grdih manipulacij z mesenima sohama orgazma
med medlimi dimčki pretlačenih sveč
na kupu bal površne nerodnosti zlaganja
rojev drobnih konic kovinskih delcev med papirje

navpične črte okoli neprimernih podstavkov
japonskega načina pred dobrimi gosti jeseni
ogolelih rajev vse mogoče deževne pisane verige
izrabljenih smrdečih kockališč

zaduhlih vonjev postaranih nesrečnih kurb
umazanih ultrapasastih ploskev med črnimi stoli
terasastega potegljaja med značaji
rjavo prepojenih železniških pragov
pestnjakastih zvenčečih matic
brusi čas skrčene ude
osamelega ognjišča v skritem kotičku

za sključenimi zidovi napol potopljenih zemljišč
zloščenih vozil megleno zakotnih ustanov
zapestnosti visokega stenskega kazalca
in molčeče predavanje v praznoto vlažnega golta

v monotone stožce brizganj in vsrkavanj
modrikasti rob nemočnih prozornin
zelo daleč odbitim trpanjem puščob
izginja volja in se krha moč
ob vseh razpletenostih ribiških laksov
guganj medi okoli sploščenih opek
dolgih seznamov prečrtanih prebivalcev

hripava zamolklost velikih glinenih tovorov
ladjastih debelosti ovalnih pljuskov
zvitosti razpuščenega strunovja
tihoten drlesk vrh cementnih stopnic
zunaj kemija megle
znotraj po logiki neslišen dim

Uroš Kalčič

KRATKE VSEBINE

LJUBEZNIŠKA SKUŠNJA

Nekega dne iz študentskih let sem se v pozni noči pijan kot le kaj vračal na dom. Ulice so bile izpraznjene ljudi, le svetilke so na vogalih svetile, bivši dež pa je dal tlaku bleščečo podobo. Ker sem bil mnogo popil, sem se moral tesno hišnih zidov držati, se jih oprijemati od časa do časa, da nisel pal.

Bila je najbolj pozna ura tistega dne in vsi ljudje so spali, nobeno okno ni bilo razsvetljeno. Jaz sem se počasi opotekal in včasih sem zastal in se zazrl v nebo ali v hiše, a zakaj, ne vem.

Tedaj sem zagledal pritlično okno neke hiše, kako je bilo s šibko svetlobo osvetljeno. Kar iz nagona sem šel proti njemu in nekaj korakov pred njim obstal. V oknu sem videl prekrasno dekle, kako sedi v beli, prosojni spalni srajci na postelji in si razčesava dolge rujave lase. Iz ustnic sem ji spoznal, da nekaj prepeva sebi. Jaz sem strmel v to neresnično lepoto in ničesar nisem mogel dojeti. V ustnicah je držalo zlato sponko na tako brezbrižni ali dražeči način, da me je val razburjene krvi zamajal.

Tedaj sem v svoji pijanski neumnosti šel trkat na njeno okensko steklo. To pa mi je bila usodna napaka, kajti steklo se je v hipu razdrobilo v tisoče drobcev, se sesulo in vakuum je s tako silo vdrl v sobico, da se je dekle razbilo ob njeni lastni steni in potem brez sleherne oblike, kakor oblak ležalo nad tlemi.

VMES

Nikoli si ne bi mislil, da lahko en človek tako vpliva na to, kako ti življenje poteka v samih čudaških podrobnostih.

Nekoč sem šel obiskat brata, ki je bil gozdni čuvaj in je imel majhno gozdno kolibo na robu srednje velikega smrekovega gozda. Najprej me je pot vodila sredi lepih pašnikov, po katerih so hodile ovce in jedle. Sonce je sijalo, nekaj oblakov je bilo in vse je potekalo po običajnih zakonih življenja. Tedaj pa, ko sem zavil med prve smreke gozda, se mi nasproti prikrade neki možak, ki mi začne groziti z dolgim ukrivljenim nožem. Previdno se ustavim na razdalji desetih metrov in premišljujem, kaj se bo zgodilo. On kar naprej maha s pipcem in me ledeno gleda ter se mi počasi bliža. Jaz se odmaknem za dva koraka, on se zopet za dva primakne. Najbolj me muči, da nimam nič denarja s sabo, da bi mu ga dal. Tedaj mi pri zadenjskem pomikanju neko drevesno steblo zastavi pot, da ni-

kamor ne morem. Misel, kako se bo vse skupaj končalo, se mi boleče zavrta v zavest. Ali me bo ubil?

Tedaj se v razdalji treh korakov razbojnik ustavi in me križem-gledo ogleduje. Nato vzdigne nož, jaz pa pravim:

»Če me pustiš živeti, si zame največji strahopetec pod soncem.«

Ta psihološki pritisk ga za hip pripravi k razmisleku, ali ne za dolgo. Spet se nameri, da me zabode.

In tedaj, ko kaže, da sem že ves pogubljen, se po potki začne približevati moj brat in sekiro ima v roki. Situacija se v hipu izpreobrne na boljše. Razbojnik povesi roko in gleda brata, kako prihaja s sekiro. Ali brat, kot da mu nisem brat in kot da me ne pozna, gre mimo in žvižga. Pokličem ga po imenu Janko, ali dela se, da ne sliši in izgine za ovinkom.

In tat spet dvigne roko z nožem nadme in spet se začne mučna napetost.

KAKO IMAM JOŽEFA

Ravno sem sedel k zajtrku, ko je zvonec pozvonil in sem moral iti odpahniti vrata. Nasproti mi je stal mož v delavni obleki in s torbo v roki.

»Dobro jutro, jaz sem mehanikar Jožef. Popravil bom ogrevalni stroj v vašem stanovanju.«

Presenečeno sem odvrnil: »To že, toda jaz vas nisem klical.«

»Res, ali jaz moram popraviti stroj v celi tej hiši, pri vas pa moram začeti, ker se pri vas stroj začne, kajti vi ste v tem pritličnem stanovanju.«

»Dobro. Potem pa prosim vstopite skozi vrata, pa poglejte. Jaz vam še tega ne morem povedati, kje je stroj, ker se na te reči ne spoznam.«

»Če me lahko, prosim, peljete v kuhinjo, tam se do njega pride,« je mirno rekel in jaz sem ga peljal v kuhinjo. Tam je stal v kotu pralni stroj, ki ga je bilo treba odmakniti, pa so se v steni prikazala nekakšna vratca. Jožef se je nad ta vratca sklonil in jih začel odpirati. Izkazala se je odprtinica v velikosti vratc. Tu je mehanikar počenil in začel pogledovati v temno odprtinico. V istem trenutku je odprl torbo in iz nje potegnil nekaj orodja.

»Sedaj bi vas prosil, da mi pomagate priti v to luknjo. Je precej majhna.«

»Toda ali ni luknja premajhna, da bi vi šli skoznjo?« sem se čudil.

On ni nič rekel za odgovor in jaz sem mu začel pomagati, da bi prišel noter. Do pasu je bil kmalu izginil, le še pod pasom ga je bilo treba noter izriniti. Ravnal sem se točno iz njegovih navodil in previdno sem mu potiskal telo. Čudno je bil po nekaj minutah res ves noter in se mi zahvaljeval, da sem imel razumevanje. Potem je za nekaj časa izginil, jaz pa sem si prinesel stol poleg vratc in sedel zraven. Zaslišal sem, kako je mehanikar znotraj delal in rožljal z orodjem in požvižgaval popevko istega dne. Pela je o Mariji, ki je tako lepa, da si je nihče ne upa od blizu pogledati, kaj šele dotekniti. Srknil sem preostanek kakaoa, ki mi je preostal v skodelici in zamišljeno čakal, kaj bo. Žvižganje je ponehalo, rožljanje tudi in takoj nato se je v odprtinici kazala Jožefova glava in on je rekel:

»Gospod, ali bi prišli sem noter?«

Jaz sem se začudil, čemu da bi tudi jaz hodil tja. Toda nisem dosti izpraševal in sem naredil to. Še kar lahko sem notri prišel, ker sem bil suh. Stopiti sem moral navzdol, kamor je peljala luknja po nekakšnih v steno izdolbenih stopničkah. Ko sem prišel doli, sem bil okroglih pet metrov pod kuhinjskimi tlemi. Zraven mene je stal Jožef in puhal cigareto. Poleg mene je medlo svetila leščerba in za silo osvetljevala čudni podzemni prostor, iz čigar sten je polzela vlaga in se strjevala v nekakšne kapnike.

»Kaj ni lepo tu?« je rekel Jožef.

Nič nisem odgovoril, ker sem si tačas razgledoval prostor na okoli.

»Kaj, ko bi kar tukaj sedaj bila?« je tedaj vprašal Jožef.

Pogledal sem njega, tako čuden je postal naenkrat, in skomignil z rameni. Začel sem sumiti, da se je mehanikarju zmešalo, ker je najbrž prej kakšno duševno pretres doživel. Misel, da bi tu ostal, se mi je zdela strašna, upoštevajoč razmere tega čudnega brezna. Tu ostati se mi je zdelo točno isto, kot samomor storiti. Ob tem me je silni mraz stresel navzdol po hrbtenici in zaželel sem si izginiti od tod.

»Mislil sem, da bi tu kar skozi in skozi bila,« je spet dejal in si na tla namestil jopič, da je na udobnem sedel, ko se je usedel.

»Pa zakaj, Jožef, bi ti rad tu ostal, ko je pa tako kot grob?« sem vprašal in ga pozorno motril. Ni se genil, temveč se je rahlo nasmehnil. Potem sem ga vprašal, zakaj bi moral biti tudi jaz tu, če že on hoče na vso moč biti.

»Zato, da ne bi bil sam,« je tedaj dejal.

»Ti boš kar tu ostal radi mene, samo da me ne boš begal. Jaz ne morem ostati s tabo, ker čutim, da bi se samo narobe z mano obrnilo.«

Še eno stvar sem hotel reči, pa me ni poslušal. Tako sem pa tiho zasukal telo in s čudnim občutjem začel plezati stopnice. Medtem sem nekajkrat navzdol pogledal, pa se ni nič videlo. Smuknil sem skozi vratca, in se spet znašel v kuhinji. Odpraših sem si obleko, zaprl vratca, jih zaklenil in nazaj k njim spet primaknil pralni stroj.

Spet sem sedel na stol blizu vratc in začel s čudnim občutkom premišljevati, kako imam Jožefa.

LIRIČNI DOGODEK S POLJA

Nekoč sem hodil po polju, ki je bil raven na vse strani in ves posejan s pšenico, ržjo in koruzo. Sonce je že postajalo rudeče in šibko, prelep večer se je kanil delati, mehka toplina je vladala nad zemljo. Jaz pa sem zložno stopal po potki, ki je peljala po sredi vsega tega.

Kar sem nekaj sto korakov izpred mene ugledal zamegljeno žensko silhueto, kako se izvija iz mraka in daljave. Bilo je mlado dekle, ki je na glavi in v eni roki nosilo lončene vrče. Previdno je stopalo, da ne bi eden njih padel na tla in se razbil. Ko je bilo že blizu mene, je upočasnilo korak in povesilo glavo, a le za toliko, da ni streslo vrča. Ta krotkost me je prevzela s prelepo melanholijo in sklenil sem, da se ob dekletu ustavim. Ko sem jaz to naredil, je tudi ona naredila isto in tako sva stala eden proti drugemu tiho nekaj časa. Tedaj sem jaz rekel, da ji lahko pomagam nesti vrče, ki so bili izpolnjeni z vodo. Nič ni rekla, a jaz sem ji vseeno vzel dva vrča, se

obrnil in začel hoditi v njeno smer, ki je šla proti njeni domačiji. Počasi sva hodila jaz in ona za menoj in utajena melodija je prišla iz njenega grla, pa še te ne bi slišal, ako veter ne bi srečno zavel od nje k meni.

Tako sva midva hodila v tišini in melodiji, sonce se je skrilo izza nizkega holma in nosila vrče. Na trenutke mi je bilo, da bi zavrgel vrče, se obrnil in jo objel in jo poljubil. A nisem si upal. Potem pa mi je telo spet tako močno sla stresla, da sem komaj se zadrževal. Premišljeval sem, kaj bo potem, ko bova prišla na njeno domačijo, ali bom potem slišal njen glas in ime. Postajalo je vedno bolj temno, a domačije se nobene ni dalo slutiti v daljavi, le melodija se je še vedno narahlo čula. Tedaj sem končno v zraku začutil nekaj tako strašnega, da sem odvrgel vrče v stran, se obrnil in hotel poljubiti dekle. Pa je zgolj majhen polh tekel čez stezico, majhna žaba skakala ob njenem robu, vrana izletela iz koruze, zarja se rdečila na zahodu, nekaj sto korakov izpred mene pa sem ugledal zamegljeno žensko silhueto, kako se bliža in izvija iz mraka in daljave.

POSTOPNA VZPOSTAVITEV RAVNOTEŽJA

Nekoč sem padel v posebej zanimivo okoliščino in ambijent, ki se je sestavljal iz kakih petih ljudi, pomemben od njih pa mi je bil le eden. Vstopil sem namreč v prostor, kjer so ljudje nekaj kramljali med sabo in se v prvem hipu še zmenili niso zame. Jaz pa sem moral najti neko osebo, ki sem jo izgubil pred letom dni, brez nje pa nisem mogel živeti naprej. Takole je potem bilo:

Vstopim v tisto posebno okolje, nikogar nisem poznal in sem se moral hitro odločiti, koga naj ogovorim, kajti vseh skupaj se ni dalo. V hipu preletim obraze in si zberem najbolj prijetnega. Bil je to neki gospod z naočniki, ki je izdajal prijazno nrav. Stopim do njega in ga ogovorim. On me odpelje v neki kot k filodendronu in me naprosi, naj nadaljujem z zgodbo. V jedrastih besedah mu očrtam, kako iščem pogrešano osebo, kakšna je, koliko stara, moška, in kje sem jo nazadnje videl. Ko on spozna jedro, stopi k oknu, se zazre skozenj in mi pomiga, naj pristopim. Potem razgrne zaveso svilnato, da se vidi velik del sveta odspodaj. V njem zagledam tudi tisto pogrešano osebo, kako se giblje na nekem dvorišču in razklada težki tovorni avtomobil. Vzkliknem in zahtevam, da me izpusti oditi na to dvorišče, a me že drži za roko in me nikamor ne pusti. Kričim k pomoči, ali zaman, drugi gospodje nimajo časa in posluha zame. Podvomim ali je to še sploh resničnost ali pa le moraste sanje. Je resničnost. Zahtevam vsaj majhne razlage. In tedaj mi gospod z naočniki pove razlago.

»Jaz vas ne morem izpustiti,« pravi, »ker čim bi vi odšli tja v ono dvorišče poiskat vašo osebo, bi bila še ena dragocena oseba več na vekomaj izgubljena, da pa bi poznali neki postopek, kako vzpostaviti ravnotežje med onim dvoriščem in ostalim svetom, pa na žalost še ni mogoče. Zaradi tega vas lahko samo za roko primem, vam poiščem kako pravo pot za naprej, drugega ne.«

Tako grozno spoznanje bi me v trenutku prelomilo, ako se ne bi obenem domislil, da še ni vse izgubljeno.

Jana, Tomaž in jazt smo nekoč imeli razprostrt šotor poleg gozdnega potoka, da bi imeli vodo. Tako pa sem nekega jutra po-

gledal iz šotora, sem videl dva moža ko sta se bila z dolgimi noži. Prvi je bil debel pa močen kot bik, drugi pa vitek in hiter in gibčen kot podlasica. Jaz sem si zamislil, da bo oni drugi premagal prvega, kajti on bo že kako na račun svoje spretnosti zabodel nož drugemu v trebuh. Ali borba ni bila tako na hitro odločena. Bik je od časa do časa uporabil svojo moč in s čevljem šibkega sunil doli po bregu, da se je kmalu v potok zakotalil. Potem pa se je le ta spet pobral, izdrl nož in se odpravil v hrib naprej borit. Včasih pa je kdo komu kakšno rano prizadejal in se je kri pokazala, a hudega ni in ni hotelo biti. Nekega dne pa se je šibki tako gibko zavrtel in zmuznil, da je debeli dobil nož v trebuh. Takrat smo Jana, Tomaž, Leopold in jazt podrli šotor in šli naprej po gozdu.

MODROST DVEH MOŽ

Sredi najhujše zime sta se sprehajala dva pijana moža. Stopala sta po visokem snegu, da jima je ta v gručah padal nazaj v škornje. Prvi je zaradi tega venomer preklinjal, drugi pa je tiho pustil, da se mu je sneg vsipal in močil nogo. Lahko sta videla, kako je vse okoli njiju belo od snega, nebo je bilo tudi belo, nič se ni izločilo, le bela ravan se je razprostirala. Ko sta prehodila dvesto korakov, se je prvi zgrudil od izčrpanosti, drugi pa je tiho ječal v stran. Začel se je ravno v tem nesrečnem trenutku delati silen snežni metež, ki je v nekaj trenutkih prekril ležečega moža, drugega pa je stoje zametel v sneženo kupo. Čez deset minut je bil en mož kot drug mrtev od zmrznitve. Nekateri drugi pa so bili takrat živi v toploti, a dveh mož nikoli več niso mogli spraviti nazaj v njihovo življenje.

KAKŠNO SMOLO JE IMAL MOJ DJED

Moj djed se je nekoč odpravil na semanj, da si nabavi konja. Za to je moral prihraniti veliko denarja. Takrat se je odpravil na semanj, v škorenju pa si je zatičal šop bankovcev, ki jih je tako stežka prigaral.

Pride potem moj djed na semanj in se zapiči v najlepšega konja na semnju. Toda malo več stane kot pa lahko on da. Djed tedaj spretno zbaranta isto ceno kot ima on v škorenju. Ves vesel osedla novega konja in ga zajaha iz semnja proti domu. Prijaha tako do prvega ovinka, pa mu zamre.

JESENJSKA

Odpravil sem se, da poiščem bolezen v nekemu dekletu na Vodovodni ulici. Ko sem si uredil torbico, sem se oblekel in začel hoditi po najbližji poti, kajti ura je bila že deset v noči. Večer je bil zelo vlažen, smrad je udarjal iz obcestnih jarkov, le katere luči so gorele, mesto je dajalo zanemarjeni videz, kot da nihče nič ne skrbi zanj. Na cestah so ležali izvrženi psi, umrle mačke, vse je bilo umazano, da me je za grlo stisnilo. Čim dlje sem hodil proti Vodovodni, tem bolj grozno je postajalo. Iz metra v meter je bila umazanija in gniloba hujša, po mrhovini je zaudarjalo, kadar pa je sapa potegnila čez pot, takrat sem si z ovratnikom moral pokriti nos in usta, da

nisem povračal. Do bolnega dekleta sem imel le še kilometer, pa sem vseeno začel premišljevati, kaj ne bi bilo bolje si poiskati kako boljšo pot, bolj zračno, bolj svetlo in bolj zeleno. Začel sem iskati kako primernejšo pot, po kateri bi laglje hodil, pa sem kar koj obupal, kajti nikjer ni bilo manj zanemarjene. In tako sem opazil, da čim globlje v noč se spuščam, tem bolj temno je in tem bolj me propad vlešča v čeljusti. V ustih sem zaokusil neprijetni zadah, kot da bi se, me gniloba angina ali caries polotila. Na kašelj mi je začelo iti, kot da bi me majceni drobci v pljučih dušili. Ko sem si pa potipal lase, so bili le ti čisto lepljivi in v nogah sem začutil skelečo bolečino, da nisem mogel več do dobra hoditi. Tedaj sem pa izkašljal kepo krvi, gnoja in blata ter padel vase, ter se tam pogreznil.

KAZEN

V prelepem solnčnem avgustovem jutru sem sel v rudeč, brezstrešni, nizki rudeči sportski avto, ki ga imam, in se odpeljal po lepi, solnčni cesti na izzlet.

Stisnil sem na vplinjak in avto se je jel skozi venomer večji pospešek približevati veliki brzini. Okrogli merilec je kmalu kazal petsto šestdeset kilometrov na uro, ves svet je drvel mimo mene v eni sami meglici. Povečal sem brzino na sedemsto dvajset kilometrov na uro, da bi iz nekega ovinka kmalu nesrečno pal, ali poslednji trenutek sem zavrl in izpeljal. Kmalu sem bil daleč od doma. Hitrica je bila toli velika, da nisem že prav nič več razločil, kje da vozim, dosti pa se vsedlji nisem vzrujaval. Pa pride nasproti mali deklič, star devet let in rudečo rutico ima okoli glave zavezano. Jaz silno zavrem, da vse zacvili, ali dosti ne pomaga. Zbiti jo moram s štiristo osemdeset kilometri v uri. Raje se ne oziram, kaj je ta silni udar pri njej povzročil, ker si kar malo predstavljam.

Pa vozim tako naprej in moram zaviti na petrolejsko postajo po benzin. Tedaj pa, kakšen šok!!!

Oni benzinski natakalec, prejko mlad kot star se postavi predme in grozno prepoznam ono dekletce, ki sem jo bil pobil!

Ono pa le mirno pristopi, čudno smeječ se mi v obraz in v ročicah benzinsko cev drži.

In tedajci... grozno, grozno, grozno... vidim, kako u mesto benzina toči v moj rezervoar svojo lastno kri!

POKVARJENA IULESTIKA

Ob treh popoldne sem stal skrit za nekim grmom ob potki vijoč se navzgoraj proti mali cerkvi vrh hriba. Tako sem, kot je bilo domenjeno, čakal na človeka iz nižje ležeče vasi, in on je bil tisti, ki naj me pospremi, mi odpre cerkvico ter mi pokaže skrito iulestiko. On je imel s seboj ključ cerkvenih vrat in natančne pojme o dejanju.

Ob polurnem čakanju nanj se je nenadoma izvil iz ovinka, sopihaje in proti svojim letom precej hitro stopajoč navkreber. Ko sem se bil popolnoma prepričal, da ni okoli nepotrebnih prič, sem izstopil izza grma in se mu pokazal. On je nestrpno zamahnil z roko in krenil kar naprej po potki, da sem moral skorajde teči za njim. Izpod rujave meniške suknje sta mu gledali dve nagi nogi, opremljeni v opanek, glava mu je bila ravno tako gola in zagorela od sonca, oči, te so bile

nevidno skrite v gubah. Da bi začel pogovor z njim, je bilo povsem odveč, tudi časa ni bilo in naglica hoje tega ni dovoljevala.

Dospela sva v področje, kjer se je odprl prijazni, z golo travo pokrit holmček, potka pa je igrivo vila kačo po njem. In cerkvica se je tedaj že jela svitati na samem vršičku. Zgolj eno drevo je bilo zasejano pored nje, da je delalo nekaj sence, cerkvica je bila sila skromna, ves ta izgled je bil jako prisrčen, na okoli so se bleščali hribi in doline, oblaki in veter in meglena dalj.

Ko sva se ustavila pri cerkvenih vratih, sva izmenjala nekaj nujnih besed, skrajno izčrpljena od hitre in naporne poti in že sva stopila v blaženi hlad notranjosti. V temi se ni dalo nič videti in sem moral se držati opatove halje, da sem sploh kam šel. Za čudo je začel v tleh nekaj iskati in nenadoma je odprl nekakšna podna vratca, izginil hipno v njih in še mene povlekel za sabo. Takoj ko sva bila v notranjosti, je pokrov zopet zaprl za sabo in prižgal laterno. Ogromni in prečudni podzemni koridor se nama je razkril v svoji strašljivi temini. Krenila sva po njem in po trhlobi je dišalo. Pa sva na koncu koridorja postala, konec ga je bilo in tam je stalo razpelo s kristom, obsijano z večnotrajno lučko. Srh me je izpreletel kot ptič nebo.

Čudni opat je iz nekod izvlekel malo lopatiko in začel točno v kristovem vznožju kopati luknjo. Jaz sem le stal zraven in čakal, da izkoplje krasno iulestiko. In res je po nekaj minutah zadel v nekaj trdega. Odložil je lopatiko in z golimi rokami začel kopati kar je mogel previdno.

Končno je povsem izkopal predmet in ga liki bi dvignil punčico svojega očesa, položil pred moje noge. Pograbil sem iulestiko in oddrvel z njo po koridorju.

Že sem bil zunaj v travi pod drevesom in jel odpirati leseni zaboj, ko me je grozna sumnja pretresla. Bila je možnost, da bi bila iulestika pokvarjena.

In res! Bila je. Bila je pokvarjena. Sicer ne hudo, ali pokvarjena je bila.

In kaj mi je tedaj preostalo, v svojem, da ne rečem koncu, drugega, nego da se s pokvarjeno iulestiko v naročju zazrem v pod mojimi nogami ležeče solzne doline in hribe zarošene in v večno noč, iz obzorja se zarajajočo, in v zatisnjeno oko iulestikino.

Ivan Mrak

SMER IN PROTISMER

Na poti v Rim, 4. IV. 71.

Petinšestdesetletnik se zdajle, bolan, v zaoblačenem popoldnevu, zanosno predajam Rapidovi divji vožnji v Rim.

Pa zdravje?

Sla po znanju in spoznanju?

Poleg mene je budna Krištofova skrb. To me pomirja.

Mimo oken pa se zamolklo grozljivo sem pa tam za hip vzpne ta ali oni srednjeveški grad. Dozdevno ali zares? Je to kuliserija za Trubadurja?

Še za imena postaj mi ni mar. Nisem popotnik z vodičem v rokah. Kaj pravzaprav hočem dognati?

Neko razrešitev?

Kdo mi bo pomagal do nje?

Rim, 6. IV. 71.

Sem tu na lovu za neko iluzijo?

Da se mi nekaj izpolni? Da se v mojem življenju nekaj dopolni? Ko sem se sprehajal ob Tiberi in se je zvil meni na oči grozljivi Angelski grad, sem doumel ritem teh palač, ki ga narekuje nepretrgani tritisočletni krč.

Rim, 7. IV. 71.

V jutro me je pognala kvišku misel na tisto cerkvico v Goharjevi rodni Sorici. Se mi ni v svoji pomalani preprostosti razodela kot prava kmečka nebesa?

Kaj pa so bile antične Atene proti antičnemu Rimu?

In naš najbolj dragoceni tempelj!

Skrit sredi gozdov. Ni bil svojčas Dionizovim skrivnostim posvečen? Na slovenskih tleh biserna katedrala, naravi položena globoko v naročje. Križani, ki je v Crngrobu na les razpet, v molk oznanja človekovo najtišjo skrivnost. Edinole Gallusovi spevi so tem kamnitim obokom kos.

Niso bile antične Atene v očeh Rimljana ušiva vas?

Moč in slava Rima, pobožanstvenje cesarjev; njihova sla in nuja podrediti si vesoljni svet —.

Grški kult efebstva se je završičil v sokratsko-platonski cvet.

Stari Rim se je razobličil v gladiatorstvo, nasilje, zločin in razvrat.

Velika noč 1971, Rim

Iz pisma Miranu

Pravzaprav ta teden dni v Rimu pomeni zame razbitje tisočerih predsodkov, pogojenih po našem času in prostoru.

Kult mačk? Med avtomobili se motajo izredno spretno, od vseh in vsakogar upoštevane — proletarske in gosposke mačke.

Kaj pravzaprav je ljubezen? Ali bolje rečeno: ljubezenska obsedenost?

Če te misel na ljubljeno bitje niti za hip ne spusti iz šap?

Morda to? Pa če se čutiš še tako izgubljenega s to trdnostjo, nisi nikoli do konca zavržen.

Krištof (ki jutri odpotuje!) mi je v veliko pomoč. Če bi mi on ne stal ob strani, bi večine reči ne videl, ne spoznal in ne dognal. Kako bo zanaprej, si kar malo težko predstavljam. Upam, da bo tudi Krištofu ta pogled na Rim mnogo pomagal v njegovi trdnosti. ———

Sikstina! To včerajšnje doživetje. Ko sva prestopila prag te kapele, je bila nabita z ljudmi z vseh kontinentov.

Mar jih čudež Michelangelove osebnosti, njegov genij, kot namenskost te kapele — ne naganja vedno vnovič v neki ekstatični vznemir? Vzburjenje, ki je enkratno, kot je enkratna upodobitev Adama po Michelangelu.

Malo pred to kapelo se je razmahnil mladi Rafael po svojih stancah —

ta dva orlovska genija sta tako razpela svoja krila, sta tolikanj zraka vdihnila v evropska duhovna pljuča.

Ves čas sva s Krištofom čakala, da se izenada pojaviš od nekod ti; (Pejmo že, no, brž! Kaj čakata?)

Kako nespodobno, protiakademsko se je razmahnil Michelangelo, občutiš šele, ko se razgledaš po Sikstini.

Zdajle pravzaprav točno vem, zakaj sem moral v Rim. Tu sem dobil potrdilo za vso svojo trpljenjsko svobodnost. Zdaj čakam le še trenutka, da tudi s Teboj roko v roki vstopim v to kapelo najčistejše in največje osvobojenosti evropskega človeka.

Jasno, tu je brezprimerna legenda, ki vse to ozarja; tu je pa obenem titanski boj, ki ga je bojeval Michelangelo med antiko in kristjanstvom.

Spet enkrat se je dvignil Julijan Apostata proti Galilejcu, da premosti navidez nepremostljivo.

Ta boj bojujemo Evropci vedno iznova.

Po svoje je ta boj bojeval mladi Rafael.

V tem boju je zaobsežen tragični paradoks evropskega človeka.

Krištof je Jakopiča označil kot nekoga, ki je sredi tega paradoksa, ki je obvladovan od te paradoksalnosti. Groharja in Karlo Bulovčevo pa je ob teh doživetjih doživel kot dvoje genijev, ki nista bila od te tragične paradoksalnosti obvladana, marveč sta to tragično paradoksalnost obvladala.

Brezdvomno pa se vsa evropska zgodovina giblje — tako politično kot kulturno — v znamenju tega osnovnega tragičnega paradoksa našega bivanja.

Menim tudi, da je Walter Muschg, ko je vzporejal usode Van Gogha in Gauguina ter usodi Rimbauda in Verlaina, prišel do istih zaključkov. Saj je mene samega vzporejanje teh usod ob tem raziskovalcu tragike in tragičnega (razumljivo) nadvse presunilo in me potrdilo o mojih intuitivno umetniških zaključkih.

Večer je in Krištof me je (ko sva bila še na cesti) ravnokar vprašal, če me Ljubljana ne veže (ne preči, ne moti?). Ljubljano si ustvarjam sam, si jo moram ustvarjati; vsega malenkostnega in malomeščanskega, samozadostujočega jo moram sproti v svoji misli osvobajati!

Res, daleč sem od vseh naturalizmov in verizmov, za poslednjo in dokončno verodostojnost mi gre.

Če ugotavljam, da se arhitektonski obris Rima od antike do sem ni spremenil, če je Rimu vtisnil kult svetih mačk Praegipt, če je pontifex maximus danes včeraj in predvčerajšnjim —.

Dopoldne je bila pred baziliko sv. Petra papeževa maša. Zbrani so bili menda zastopniki vseh narodov. Ta ljudstva, ta prostodušnost, preprostost in sama ob sebi umevnost. To je dosegel za te množice Rim. A jaz? Jaz z odprto rano tragičnega paradoksa? Rim, to niso Atene. Božjemu so bile Atene bližje, zato so mogle ustvariti tragedijo, ki ji Rim ni bil scela nikdar kos.

Sikstina 14. IV. 71.

Mar ni ta kapela osrednje evropsko pohujšanje? Še več!

Vseh teh množic, ki vro brez prestanka iz vseh delov sveta skozi te prostore, se polašča spričo Michelangelovih fresk neki komajda pritajevani histerični krč.

Četudi je to delo znano večini obiskovalcev po neštetih posnetkih — vendar ko se neposredno soočijo z njim —

Vsa počesanost in popeglanost posnetkov spričo dejstva Sikstine hipoma izgine.

Soočeni smo z nezaslišano samožrtvijo. Z neko svobodo, pridobljeno z velikim trpljenjem.

Sto in stoletni boj je božanski Michelangelo v Sikstini na svoj način v enem življenju zmagonosno dobojeval.

Vse tiste, ki se mučijo, da bi znanstveno dokazali, da Jezus ni na križ razpet svoje resnice potrdil, da Shakespeare ni živel, da je Homer pravljično bitje iz preddob; vse tiste tudi Michelangelovo dejanje poganja v onemogli bes.

Kar je Hölderlin skozi zanos svojih spevov izterjeval — da zgradi most od Pana do Jezusa — to je Michelangelo že pred njim z najbolj drznimi in zanosnimi zamahi svojega čopiča na stropu in steni Sikstine udejstvil.

Vsi tisti, ki jih žre in muči in v njihovi mušičevnosti do konca ugonablja soočenje s slednjim človeka presegajočim dejanjem; po človeku dotrpetem, za človeka podvzetim,

pa najsi je to mojzesovsko dejanje našega Franceta Prešerna, bodosi naš narodnoosvobodilni boj —

za vse tiste in njim sorodne zanikovalce je Sikstina neko osrednje Pohujšanje — kot sta bila in sta še za našo srenjo pohujšljiva Cankarjeva Peter in Jacinta.

Vatikanski muzej 15. IV. 71.

Samo drobci davno davnih soh, marmornih teles, reliefnih čudes. Iznenada sem se zgrozil; od vsepovsod se čutim opazovanega, kamorkoli se prestopim, za seboj, pred seboj občutevam zdaj tak — zdaj drugačen pogled. Me niso prignali ti pogledi v neki drugi čas?

Kaj pomeni teh dva tisoč let?
In ti pogledi? In Sokratov zares?
Tam strmi predse, vzgib ramena, glava; efeb! Se mi ni žalostno nasmehnil? Kakšna skrivnost v njegovih mrtvih očeh. Mrtvih?
Ko sem se prestopil, se ni za menoj ozrl?
Kako čudno blizu in znan mi je ta pogled.
Je to mladi Miha Dermota? Ves prešeren in zanosit je tisti mladi Dioniz? Se ni iz začaranosti ravnokar v me zastrmel Jakob Savinšek? Ti, da si se nekdaj, nekoč kot polbog potepal po atenskih ulicah, zganjal norčije, Sokrata očaroval in Akropolo z reliefi ovenčal? Kaj si se s svojimi somnambulnimi očmi v me zapičil?
Tvoj monumentalni celjski relief se je ta hip predme postavil. Iz kakšnih korenin se je vzmahnil tvoj težko primerljivi zanos, s katerim si na enkratni način narodnoosvobodilni boj poveličal?

15. IV. 71.

Ko sem se na smrt utrujen priplazil iz muzeja, skozi mestni hrup v svoj tukajšnji samostanski mir, kjer iz vrta palače Farnesa v noč pozvanja slavčev spev.

Veliki petek — Rim — 71.

Vnovično odkrivanje predkristjanskega Rima v velikaških bazilikah. Niso zidane po vzoru, hotenjih, zahtevah, nasiljih velikorimskega imperializma?
Od vsepovsod te oblega rokodelščina agitk. Pravzaprav se nisi šele tu zavestil, kako redek cvet je umetnost?
Se ni ravnokar peljal Sua Santita med motorizirano četo policistov v svoj dom? Ni bil že bežen pojav Njegove Svetosti kot svetel dah čez večno mesto? Mar papeštvo ne pokriva Križanega?

Jaz pa se lovim in ugibljem, razmišljam. Ljudje okrog mene so vljudni, pozorni; njihova trdnost in gotovost sta grozljivi. Vse vedo, o vsem so si na čistem. Njihova pota so ravna in določna. Podobe in freske, ki jih gledajo, jim pomenijo natanko toliko, kolikor jim je blizu legenda ali prizor, ki ga predstavljajo.

Veliki torek — Rim — 71.

Sinoči je Krištol odpotoval domov.
Sam se preganjam po Rimu.
Sončim se kot martinček po kavarniških stolih in vem; snujem, pišem, sem.
Družba francoskih mladeničev v našem konviktu. Ti mladi katoličani v vsej svoji rafinirani preprostosti. Z vso svojo pokvarjeno nedolžnostjo. S svojo v molitev zvezano pubertetnostjo, s svojim silno ponosnim abbejem, ki vodi to po Peyrefittu, Montherlanu in našem Novšaku dogledano mladež po Roma aetarna —.

Dan zatem; pa spet dan zatem:

Dan? Niso vse bolj važne mukotrpne noči, ko delno preždim oblečen na tem samostanskem ležišču in se o vsem mogočem vedno

vnovič sprašujem. Kaj je bilo? Poleg moje celice je nevemkakšna sveta podoba in pred njo luč. Vso noč odseva skozi vrhnji (stekleni del vrat) v mojo celico.

Šestnajstletni Paolo se je za časa Krištofovega rimskega sobivanja kratkomalo pridomačil.

Ves dan moleduje za pisane kartoline, se od časa do časa pripodi v sobo in skozi okno požvižgava svojim pocestnim pajdašem. Fant se me oklepa s prostodušnostjo mlade živali ter mi včasih prinese v presojo kak poizkus svoje risarske vneme.

Sicer pa od vsega njegovega brbljanja le sem in tam nekaj razumem.

Sinoči, ko mi je prinesel mleko in sadje, se je oblekel v tesno opete žametne hlače. Bil je nekam posebej slovesen in proti svoji navadi tih.

Nisem včeraj, ko sem se potepal na obrežju Tibere, srečal žametno črnega muca? Se mi ne privije ob noge in se mi skuša primiliti? Pobožal sem ga, kaj naj bi sicer? Kako naj sklepam prijateljstvo z njim?

Prijateljstvo, ki bi ga bil primoran izdati? Ne čaka v mojem domu nestrpni Sivček na dotik mojih rok, na zvok mojih besed?

Pa spet dan za tem: Rim

Kadarkoli se vzpnem po stopnicah v prvo nadstropje konvikta, se srečam z budnim pogledom padre rettorea, ki ves dan ždi za pisalno mizo retorske sobe in nadzoruje.

Vse te maske rimskih prelatov so tesala in izklesavala tisočletja. So negibne in neprodorne, ljudje za njimi so se z danimi in privzetimi vlogami poistovetili do tolikšne mere, da jih ni več ločiti od naličja, da so se tem fetišem priličili do nespoznavnosti. Če se je oblikovna umetnost v območju rimokatoličtva s prometejskimi vzmahi iztrgala iz dušemorstva absolutiziranega ikonopisja, je rimska teologija z brezprimerno disciplino iz stoletja v stoletje čedalje bolj določno, vse strožje oblikovala, omejevala, določala obraz prelatstva.

Dan zatem: Rim

Ker živim te dni v nekem nedoločenem času, zato tudi vsakič, kadar se lotim zapisovanja (pa četudi po večkrat enega in istega dne), kratkomalo ugotavljam nov dan —.

Kdo pa določa vzgibe teh namišljenih dni? Mar ne Michelangelova kupola, ki tako čudno nestvarno lebdi nad tem mestom?

Pravzaprav bi moral obtičati ves čas, ki mi je na voljo, tam nad vatikanskimi vrtovi. Da se soočim?

Mi ni pogled na Manzujeva vrata v bazaliko Svetega Petra dovoljšen?

Ko takole listam po svojih dnevniških zapiskih in se sprašujem po silah, ki nas določajo in omogočajo; nisem zapisal?

29. V. 71.

Je Prešernovo življenje zmota? Je vsaka velika stvar nastala iz zmote in pomote? Je iluzija edino, kar nam preostaja?

Je tako zvano posodobljenje, t. j. življenje, rešeno vseh zmot in pomot, vseh mitov, ver in ideologij —?

Je gola korist edinoveljavni vzgib in nagib?

Zakaj se takole izprašujem, zakaj na takšno izpraznjenost navidez pristajam?

Mar ni to podtalna resnica mesteca Peyton, mi ne odmeva iz kioskov širom Evrope, mi je ne tulijo — odkar se zavestujem — pijanci vseh sort v obraz?

Če pomislim na svojo mater, na svoja otroška izigravanja, primikavanja, izmikavanja; na svoje deške spogledljivosti, na vse neštete laži in zvijače, da ji to ali ono izmamim. —

O, kako modro in preudarno mi je te poniglavosti spregledovala. Svoje matere nisem mogel po cankarsko ovijati v glorijo proletarstva, niti je nisem utegnil zatajiti; kvečjemu šopiril sem se z njo! Življenje me je moralo neenkrat butniti ob tla, da sem se prežrl skozi to malomeščansko poniglavščino.

Ko pa je mati umirala, ko je ležala na mrtvaškem odru poleg moje spalnice —

in leto poprej, ko sem vidovito dojel, da so moji materi dnevi šteti —

je iz navzven preračunljivega dečka planila v ospredje neka danost, ki je tičala zastrta, zamegljena in prikrita, pritajevana globoko na dnu mojega bistva.

Žalost, ki se me je polastila, ko sem se zavestil, da se mi izmika v nedostop nekaj nenadomestljivo žlahtnega, je v hipu izničila vse tiste nebogljenosti, ki so mi onemogočale dogledati, zavestiti se resničnega obraza svoje matere.

Mar nisem otroško — deških poniglavosti zamenjal mladenič z negodovanjem nad vsem tistim, kar je mater pogajalo kot gospo in damo? (Skratka: vse tisto, kar je nalepil nanjo dan, gostilniški poklic in meščanska spodobnost!)

Mar nisem v večerni zarji njenega umikanja naenkrat ostrmel pred njo — človekom? Mar nisem tisto leto, tiste mesece doumel, da me ima mati do dna pretehtanega in dogledanega in da vse to pokriva z ljubeznijo?

Se ni v meni prebudila ljubezen, ki se je v snu naenkrat izmaličila do mej krvoskrunstva?

Nisem ob truplu svoje matere zabredel v obup, ki bi mi bil usoden, če se ne bi Karla še tisto noč pogreznila v komo, da me prisili za življenje.

In tako se je ljubezen do mrtve matere spoprijela s skrbjo za Karlo. Karla me je s tem, da je nase priklicala smrtno nevarne krče — iztrgala iz pogubnih šap mojega obupa.

In tako sem v enem najtežjih trenutkov svojega življenja dočutil dvoje Ljubezensko-obločniških konic, ki sta me človeško omogočili.

12. IV. 71 — Rim

Sinoči sem čakal na telefonski pogovor s Krištofom in z ungnädiger Jünglingom. V konvitsko sprejemnico so se nagnetli francoski mladeniči s ponosnim mladim abbejem na čelu.

Mar se ni eden teh spodobnih mladeničev razkoračil pred oholim abbejem in mu trikrat spakujoč se pokazal jezik. Ta histerično nemi izbruh so fantovi tovariši sprejeli molče, ne da bi kdo njih trenil z očesom. Abbe se le nemočno nasmehne.

Dan zatem; Rim

Zdaj ko je Krištof odšel, se šele scela zavestujem, kako pozorno in skrbno mi je bil ob strani.

Zdajle čakam v sprejemnici konvikta na Truhlarjev obisk.

Pravzaprav je tole (po meni zaželeno in povzročeno) srečanje s profesorjem Gregoriane neko samonavkrižje.

Truhlarjeva ljubeznivost, prostodušnost, odprtost — vse to je sad tiste nezaslišane discipliniranosti Jezusove družbe.

Ko sem svojčas prebiral Romano Guardinija, sem ostrmeval nad lucidnostjo tega jezuita (in še marsikoga iz njegove bratovščine!). In vendar sem za vso to svobodno odprtostjo vedno vnovič zadeval ob neke skrbno zakrite konfine; do tod in dlje.

Vzradoščen bom, ko bo zdaj zdaj stopil v tole napol zatemnjeno sprejemnico Vladimir Truhlar.

Mar nisem danes Truhlarju omenil vtise, ki sem jih imel ob obisku rimskih jezuitskih cerkva?

Niso te mogočne stavbe, ki so od vrha do tal bleščeče vzdrževane, zidane in opremljene brez vsakršnega posluha za umetnost?

Ni teh templjev snovala suha in dosledna doktrina?



LITERATURA & RAZPRAVE

LETNIK X, LETO 1972

LITERATURA

POEZIJA

Niko Grafenauer, Štukature . . . . št. 118—119—120, str. 7
Milan Jesih, Milijardni spomin . . . št. 118—119—120, str. 206
Milan Kleč, Pesmi . . . . . št. 118—119—120, str. 296
Matjaž Kocbek, Žalosten sem . . . . št. 118—119—120, str. 230
Kajetan Kovič, Pravila igre . . . . . št. 118—119—120, str. 80
Tomaž Kralj, Vrata so stena in misel luči . . . . . št. 109, str. 63
Pokrov neskončnosti, pokrov nespečnosti . . . . . št. 118—119—120, str. 243
Pavel Lužan, Pesmi . . . . . št. 118—119—120, str. 286
Andrej Medved, Lux aeterna . . . . št. 109, str. 58
Ogenj, ogenj pada! . . . . . št. 111—112, str. 7
Videnja, pesmi . . . . . št. 118—119—120, str. 66
Ferdinand Miklavc, Pesniško besedilo št. 118—119—120, str. 300
Ivo Svetina, Heliks in Tibija . . . . št. 109, str. 50
Švabski špegli . . . . . št. 111—112, str. 1
Anica, zašil ti bom pizdo, Anica . št. 118—119—120, str. 199
Tomaž Šalamun, Božične pesmi . . . št. 109, str. 45
Roža, mapa kozmogonije, pisma . št. 111—112, str. 31
O, jutro . . . . . št. 118—119—120, str. 59
Veno Taufer, Pesmi . . . . . št. 118—119—120, str. 76
Ifigenija Zagoričnik, Pesmi . . . . št. 118—119—120, str. 289
Dane Zajc, Rožengruntar . . . . . št. 109, str. 13
Grk, grk . . . . . št. 118—119—120, str. 55

PREVEDENA POEZIJA

Hans Arp, Pesmi 1918—1930 (prevod Andreja Medveda) . . . . . št. 109, str. 67
Isidore Ducasse-Lautréamont, Maldororjevi spevi (prevod Metke Zupančič) . . . . . št. 111—112, str. 41
Zvonko Maković, Texteme (prevod Francija Zagoričnika) . . . . . št. 118—119—120, str. 143
Tristan Tzara, Pesmi (prevod Lada Planka) . . . . . št. 109, str. 74
Pesmi ruskih futuristov (prevod Dragana Bajta) . . . . . št. 118—119—120, str. 125
Fuck you, underground poems . . . št. 111—112, str. 27

PROZA

Drago Jančar, V filisteji . . . . . št. 118—119—120, str. 253
Uroš Kalčič, Kratke vsebine . . . . št. 118—119—120, str. 303
Jožef Paganel, Kerubini, poglavje 1, 2 št. 109, str. 1
Kerubini, poglavje 3, 4 . . . . . št. 111—112, str. 113
Kerubini, poglavje 5, 6 . . . . . št. 118—119—120, str. 263
Dimitrij Rupel, Snažni planeti . . . . št. 118—119—120, str. 36
Rudi Šeligo, Poklici čakajo . . . . . št. 109, str. 20
Marko Švabič, Potemkinov megalopolis . . . . . št. 118—119—120, str. 212
Franci Zagoričnik, Deus ex machina . št. 118—119—120, str. 223

PREVEDENA PROZA

Georges Bataille, Mrtvec (prevod Janija Razpotnika) . . . . . št. 111—112, str. 52
William Blake, Poroka nebes in pekla (prevod Vojka Gorjana) . . . . št. 111—112, str. 13
Miodrag Bulatović, Dvakrat ali trikrat jim je zastalo srce (prevod Francija Zagoričnika) . . . . . št. 111—112, str. 92
William S. Burroughs, Letna zabava pri A. J. (prevod Tomaža Kralja) št. 111—112, str. 24
Witold Gombrowicz, Pornografija (prevod Branka Gradišnika) . . . . št. 111—112, str. 129

DRAMATIKA

Dušan Jovanovič, Življenje podeželskih plejbojev po II. svetovni vojni ali Tuje hočemo, svojega ne damo . št. 111—112, str. 71

REFLEKSIJA, KRITIKA, RAZPRAVE, ODGOVORI

Iztok Geister, Poezija Matjaža Hanžka št. 118—119—120, str. 150
Niko Grafenauer, Pesništvo in kritika št. 109, str. 36
Resnica v svetu razlik . . . . . št. 111—112, str. 162
O pesniškem postopku . . . . . št. 118—119—120, str. 1
Andrej Inkret, Spolno življenje Marije Magdalene in njene hčere Barbare št. 111—112, str. 135
Kaj je poezija . . . . . št. 118—119—120, str. 10
Drago Jančar, O pisanju in tradiciji . št. 118—119—120, str. 248
Taras Kermauner, Med igro pisave in samorazkrojem ideje . . . . . št. 109, str. 42
Balade o kastraciji . . . . . št. 109, str. 90
Urbančič o Leninu in imperializmu št. 109, str. 99
Materialistični jezik erotizma . . št. 111—112, str. 38
Za dinamični pluralizem kritičnih metod . . . . . št. 111—112, str. 144
Za čistost metodologije . . . . . št. 111—112, str. 146
Kultura in nacionalizem . . . . . št. 111—112, str. 159
Nepravi Don Kihot . . . . . št. 111—112, str. 170
Onomatopoetične variacije . . . . št. 118—119—120, str. 71
Fragment o modernistični poeziji . št. 118—119—120, str. 181
Tomaž Kralj, Razširjene genitalije so razširjen mir . . . . . št. 111—112, str. 20
Na poti k poeziji bele svetlobe . št. 118—119—120, str. 239
Ivan Mrak, Smer in protismer . . . št. 118—119—120, str. 310

Jernej Novak, O romanu, ki je z erotiko doplesal . . . . . št. 111—112, str. 142
Dušan Pirjevec, Pri izvirih slovenskega romana . . . . . št. 109, str. 31
Nekaj malega o filozofiji in Josipu Vidmarju . . . . . št. 111—112, str. 168
Dimitrij Rupel, Kako delam . . . . št. 118—119—120, str. 29
Jaroslav Skrušny, Vprašanje čutnosti v Proustovem romanu Iskanje izgubljenega časa . . . . . št. 111—112, str. 100
Marko Slodnjak, Ko gledam močna, gola bedra, polna stegna, črno obraščeno telo pod trebuhom . . . št. 111—112, str. 139
Rudi Šeligo, Spoštovani tovariš urednik št. 111—112, str. 176
Linearna shematika postopka . . št. 118—119—120, str. 24
Franci Zagoričnik, Teksti o literaturi . št. 118—119—120, str. 155
Dane Zajc, Igra besed in tišin I . . . št. 109, str. 17
Igra besed in tišin II . . . . . št. 118—119—120, str. 52
Primož Žagar, Drugi del dolgega pogovora s homoseksualcem . . . . št. 111—112, str. 61
Raziskave po lastni osebi . . . . št. 118—119—120, str. 81

PREVEDENE RAZPRAVE, MANIFESTI

Vladimir Majakovski, Kako delati verze (prevod Milana Jesiha) . . . št. 118—119—120, st. 108
Edgar Allan Poe, Poetično načelo (prevod Vojka Gorjana) . . . . . št. 118—119—120, str. 94
Edgar Allan Poe, Filozofija kompozicije (prevod Vojka Gorjana) . . . št. 118—119—120, str. 100
Paul de Vree, Novi pogledi vizualne poezije (prevod Borisa Muževiča) št. 109, str. 82
Manifesti ruskih futuristov (prevod Dragana Bajta) . . . . . št. 118—119—120, str. 125

VIZUALNA POEZIJA

Matjaž Hanžek, Polona Hanžek, Tomaž Kralj, Pavel Lužan, Branko Novak, Ivan Volarič-Feo, Niikuni Garnier, Bálint Szombathy, Timm Ulrichs in Paul de Vree . . . . št. 109, str. 82—90
Dušan Bjelič, Vojislav Despot, Biljana Tomić, Ivan Volarič-Feo, Giusi Coppini & Eugenio Miccini ter Timm Ulrichs . . . . . št. 111—112, str. 152—158
Polona Hanžek, Pavel Lužan, Branko Novak, Marjan Pungartnik, Ivan Volarič-Feo, Franci Zagoričnik, Ifigenija Zagoričnik, P. Optacijan Porfirij in Jožef Scott . . . . . št. 118—119—120, str. 165—181

REPRODUKCIJE, FOTOGRAFIJA

Francis Bacon (Soba), Max Ernst (Teden dobrote), Pierre Klossowski (Diana in Akteon), André Masson (Naslanjač za Paolino Borghese, Praznik) . . . . . št. 111—112, str. 3—6, 12, 26, 49—52
Fotografija Pierra Vergerja, Kult vodou (Daritev ovna, Daritev kokoši) . . . . . št. 111—112, str. 60, 69
Leng-tch'e, »razkosanje« . . . . . št. 111—112, str. 70

RAZPRAVE, KRITIKA

Vladimir Arzenšek, »Konfliktni model« in struktura jugoslovanske družbe št. 110, str. 32
Nadežda Čačinovič-Puhovski, Dialektika razsvetljenstva ali razsvetljena dialektika . . . . . št. 116—117, str. 174
Milan Dekleva, Zrela enostavnost Jenkove pesmi »Vstala je narava« . . št. 115, str. 32
Spomenka Hribar, Bog, človek in razlika od niča . . . . . št. 113—114, str. 19
Tine Hribar, Teologija revolucije . . št. 110, str. 1
Spornost ontološke diference . . št. 115, str. 101
Katastrofalna nevarnost . . . . št. 116—117, str. 46
Taras Kermauner, Funkcija zgodovinske zavesti in literarna zgodovina št. 113—114, str. 44
Andrej Kirn, Razvoj in kriza novoveške znanosti . . . . . št. 110, str. 18
Kreativnost v znanosti . . . . . št. 113—114, str. 1
Lev Kreft, Intuicionizem . . . . . št. 113—114, str. 55
Jure Mikuž, Model srednjeveškega kultnega prostora — perceptualna analiza slovenske gotske podružnične cerkve . . . . . št. 110, str. 66
Rastko Močnik, Majna, zalog razložni št. 116—117, str. 63
Dušan Pirjevec, Estetska misel Franceta Vebra . . . . . št. 113—114, str. 65
Vprašanje strukturalne poetike . . št. 116—117, str. 1
Matjaž Potrč, Nevarnost skladja I . . št. 115, str. 42
Nevarnost skladja II . . . . . št. 116—117, str. 167
Zlom govorice . . . . . št. 116—117, str. 188
Braco Rotar, Vprašanje statusa družbenih ved in semiotike . . . . . št. 115, str. 1
O problematiki predmeta humanističnih in/ali družbenih ved, zlasti kulturne antropologije in sociologije kulture . . . . . št. 116—117, str. 80
Ivo Urbančič, Marginalije o filozofskih meditacijah . . . . . št. 110, str. 44
Uvod v študij hermenevtike . . . št. 115, str. 92
Dvakrat zamujena priložnost . . št. 115, str. 123
Problem fenomenologije . . . . št. 116—117, str. 20
Slavoj Žižek, Temna stran meseca I . št. 113—114, str. 90
Temna stran meseca II . . . . . št. 115, str. 49
Temna stran meseca, nadaljevanje in konec . . . . . št. 116—117, str. 113

PREVEDENE RAZPRAVE

Roland Barthes, Od umetniškega dela do teksta . . . . . št. 110, str. 75
Michel Foucault, Izjavna funkcija . . št. 110, str. 80
Edmund Husserl, Kartezijanske meditacije . . . . . št. 110, str. 52
Kartezijanske meditacije, nadaljevanje . . . . . št. 113—114, str. 110

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

ZA-GOVOR

Pred nami je 120. številka revije Problemi. Kakor mi po eni strani ni posebno pri srcu pisanje jubilejnih člankov, saj takšno pisanje nehote pomeni manipulacijo s kolektivnim delom, ki je utelešeno v posameznih številkah, tako se mi po drugi strani vendarle zdi skorajda neizogibno, da ob desetletnici revije nekdo med nami vsaj v kratkih stavkih opiše pomen te publikacije za naše delo ne samo v preteklosti, marveč tudi v sedanjosti.

S tem v zvezi naj poudarim predvsem naslednje: vsaka revija je odprt laboratorij, v katerem se preverjajo in socialno objektivirajo posamezne delovne metode, izkustva, ustvarjalne pobude, možnosti in potrebe, ki oblikujejo njen delovni profil. Problemi skušajo biti v danih revialnih razmerjih tista institucionalna možnost ustvarjalnega delovanja, ki zajema in spravlja in formo v naši splošni zavesti še neutečena in nepreverjena sporočila, bodisi na publicističnem, bodisi na pesniškem področju. Ta informativna tendenca se na eni strani kaže v dejstvu, da je prav naša revija inicirala celo vrsto inovativnih mišljenjskih modelov in produkcijskih postopkov, ki so dandanes postali institucionalno uveljavljene delovne discipline. Na drugi strani pa ta težnja, ki je permanentna, povzroča tudi nenehno krizo revije v tistem produktivnem smislu, da se ne more notranje nikoli do kraja ustaliti in zapreti vase, marveč je podvržena stalni samoraziskavi in samopremisleku. To je njeno delovno izhodišče ali koncept, za katerega je značilno in bistveno, da skuša biti ves čas produktiven, kar pomeni, da se mora tudi sam nenehno inovirati, spreminjati, preoblikovati, če želi ohranjati svojo informativno veljavo.

Iz tega samo po sebi sledi, da je nemogoča kakršnakoli individualna ali grupna identifikacija z revijo, s tem pa eo ipso tudi možnost, da bi se v njej uveljavila enotna ideološka platforma ter se konstituiral ta ali drugačen grupni subjekt. Revija namreč lahko ohranja svojo informativno vrednost samo dotlej, dokler »se dogaja« kot krisis, ki implicira odprtost, avanturo, nepreverjenost, inovacijo, produkcijo. V takšnem dogajanju se subjekt ne more vzpostaviti, saj bi to pomenilo konec avtorefleksije kot produktivnega izhodišča revije, pomenilo bi, da smo se znašli v sklenjenem krogu reprodukcije ene in iste ideje, na-zora, resnice itd., torej znotraj tiste samoumevnosti, kjer samopremislek in spraševanje o lastnih izhodiščih nista več mogoča.

Nasprotno pa skušajo Problemi vztrajati v svoji produktivni usmeritvi, v informativnem dogajanju, v permanentni razliki z že preverjenim, kar se na zunaj kaže tudi v spreminjanju njihove empirične podobe. Prizadevajo si, da bi bili čimbolj odprti za nove ustvarjalne pobude, ki konstitutivno posegajo v njihovo delovno fiziognomijo in jo preoblikujejo. Vendar pa prav ta težnja, da bi te pobude informativno omogočali in jih vgrajevali v našo splošno kulturno zavest, ki jo reprezentirajo družbene in kulturne institucije, pogosto sproža odpor te zavesti, ker se ob njih čuti ogrožena in načeta, zato jih skuša preprečevati in blokirati. Posledica tega je seveda problematični družbeni in kulturni status revije, o čemer pričajo tudi docela konkretne administrativno politične odločitve, od katerih je odvisno normalno delovanje revije. Zaradi ukrepov, ki jih je spodbudil izid tako imenovane erotične številke, se je pričujoča, ki je bila v tisku že lani konec spomladi, zakasnila kar za celo leto.

Niko Grafenauer