

PROBLEMI

LITERATURA

POSTRETRO: Tadej Zupančič
Luka Novak
Denis Poniž
Tine Hribar

3

PROBLEMI

LITERATURA

3

Pesmi

- 3 *Peter Kolšek*: Stare pesmi
- 6 *Matjaž Kocbek*: Razpoka v glavi, Sij bivanja
- 10 *Tomo Rebolj*: Ljubim te, ljubim te
- 14 *XX*: Vojaške pesmi (Boštjanu)

Proza

- 18 *Marko Hudnik*: Železna vrata
- 32 *Drago Košutnik*: Die Wunder des Himmels
- 47 *Jani Virk*: Razpoka
- 55 *Mart Lenardič*: Država, Španka
- 62 *Miha Mazzini*: Prošnja, O božjih zadevah, I'm singin', Mehanizmi
- 69 *Andrej Lutman*: Laž, Pa

Postretro

- 73 *Tadej Zupančič*: Alkimija retrogardizma, Was ist Kunst?
- 81 *Luka Novak*: Preskočimo postmodernizem
- 95 *Denis Poniž*: Neue slovenische Kunst
- 102 *Tine Hribar*: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem

Esej

- 114 *Aleš Debeljak*: Prolegomena za teorijo poslušanja

Prevod

- 124 *J. K. Huysmans*: Narobe (VIII. poglavje)

Šola kreativnega pisanja

- 131 *Jonh Gardner*: Običajne napake

Front-line

- 137 *Peršak / Vilfan / Kinčirogaz / Jesih / Celan / Vilfan / Volarič / Ogorevc / Zajc / Žerjal / Faufer / De Sade*

Pisma bralcev

- 149 *Franček Rudolf*: Slowenische umetnost
- 154 *Marko Uršič*: Kritika ali deplasma?

Pesmi

Peter Kolšek Stare pesmi

STRAŠNA ŽENSKA

Že sedem let me prav netaktno zasleduje.
Ko grem po vodo, pase ob reki petelina.
Včasih me tudi prehitijo, visoka in še podvzmetena.
Ljudje jo srečujejo, vendar ne vedo,
da se je že trikrat levila
in da med prazniki golta opeko.
Ob mirnih opoldnevih vodi na sprehod starce
in ti se že vnaprej hvaležno zahvaljujejo
njenemu zavračanju.
Kadar zamahne s krilom, ob plotovih cepajo otroci.
Stisnjen smeh, ki ji prihaja iz želodca, me mami
in bojim se, da si bo hotela z mano podvreči Dolenjsko.
Kaj hočeš od mene, huda ženska: verižico,
morebiti viržinko?

DRČA

Bela sekira-pod listjem trohni.
Drevesa so žebliji, ki jih sonce kali.
Zimsko nebo ždi v skrilastem zlu.
Vreteno se tiho odvija v brezno rodu.

Pod hrib pada drča, ki vodi v brlog.
Nihče ne pričakuje kopice otrok.
Tam dlakasti kamni na suhem zore.
Ženske utrujeno ždijo, da moški pospé.

NUJNO OPRAVILO

Nocoj sem pomival sode
in pretakal mlado vino.
Veselje, ki je žuborelo naokrog,
je kar samo zašlo v glavo
in srce in rekel sem si,
glej, lepo je točiti vino
in pomivati dišeče sode,
stati na ilovnatih tleh
in se poditi za vrči.

BALADA O SOSEDI

Sinoči si bila ljubimka.
Tvoji cvetoči kriki
so leteli v stisnjeno nebo.
Pod strehami
se je naenkrat zganilo novo življenje,
polno groze in upanja.
Možje so začeli previdno
stiskati lakti, razmetane po stelji.
Noben obraz ni bil dovolj samotni,
da bi iz njega pognala
temna tujost.
A glej, že nocoj urno vrtiš kozarce
in skoznje gledaš trebušasto svetilko.
Kot večša letaš iz kota v kot
in v priprta, pričakujoča okna
vračaš trmasto molčanje.

MASTNA KEPA DNEVA

Saj ni trohljivost, kar prihaja nadme!
Ob moje nosnice se še vedno drgnejo živalski vonji.
A pod večer, ko ljudem izstopijo rogovi,
da z njimi v gneči divje zibljejo svetilke
in ropotajo kot stari, pootročeni druidi
– čutim mastno kepo dneva,
lebdečo pod zoglenelimi oblaki.
Njena teža me obliva z grozo,
otrplo srepo ptico:
naj zgnijem prost, visok in sam!

OBMORSKI MOTIV

Skozi tenak zaliv
doteka spomin
na goreče počitnice
in temno ribo.

Trpka samota,
že skoraj pozabljena,
povišana v bogastvo,
zdaj sem tvoj ljubimec.

Trideset dečkov,
trideset negodnih žrebet
hrza za tabo,
skrito na morskem dnu.

Matjaž Kocbek

Razpoka v glavi – sij bivanja

ZAJEC – VODNIK

Nekje v sredici severne stene gnezdijo zajci.

Njihov vodnik,

oglodan, a pokončen modrijan

prede rove in utira sledi

izginulih jelenov.

Liže njihove davne oči in kosti.

Na sekalcih ima izklesana

apokaliptična znamenja!

Spiritualistična tačica

ziblje sonce in luno hkrati.

V drobnem pesku njegove govorice

slutnja izginotja naroda.

Loterija, ki jo igra z letnimi časi

je uspavanka njegovega zajčjega rodu.

V očeh sevajo tihotna jezera,

Triglav opolnoči nežno trkne s severnico.

Leže kamnita jajca

in jih v skrivnostnem zaporedju

peha s stene.

Kadar tuli se človeškim novorojencem

pod steno

spusti apnenčasta opna

čez mrtve oči.

Strahotno težko ga je doseči.

Zemljevide sveta je scela pohrustal.

Danes odpiram nov prostor!
Poln groze, ki je brezčasna.
Nikjer nobene rane, bolečine, hrepenenja.

Danes odpiram nov prostor!
Prostor brez geometrije,
luči ali teme,
brez lupine.

Iz prstov bruha kri!
Zapiram oči.
Grde sanje so jasnovidne,
škipajo in se lomijo kot kristali.

Je križ drog?
Je rudnik zasut z nebom?
Je danes še danes?
Kakšna lepa perspektiva!

VEŠČA

Hotel sem dati svoji glavi
novo ime.
Najprej je zapresketalo zunaj hiše
in trenutek za tem
je hušknilo noter.
Zadišalo je po kadilu.
Vedel sem, kje imam pištolo in britvice,
a sem zgrabil rjuho
in si ovil glavo.
V beli temi sem razmišljal
o padanju skozi čas
in da se moram izmakniti soncu.
A me je vseeno posesalo vase
in sem vedel: vešč!a!
In se je večšina glava
razletela na milijarde
svetlih telesc.

ROKA ROKI

Vedno sem tiščal roki
čimdalj od sebe.
A sta venomer uhajali k telesu
ga oboževali in čistili.

Tudi kadar je jezik
ušel z jezišča,
sta ga zgrabili s svojimi kremplji
in ga potisnili globoko
nazaj v golt.
Med žimo in mačjo dlako.

V dolgih nočeh
sta gladili telo
in nastavljali fotografije za oči.
Odločil sem se
in prodal levico hudiču.
In je zvila desnico in dušo,
da je škripalo
in je poslikan balon počil.
Nato je hušknila v zrak
in desnici prebila svileni povrhnjico!

GROBOVI TULIJO

Včasih najdem fotografijo zvito v tulec
kot bi se hotele dotične osebe
zviti v položaj embria.
Katedrala v ozadju
je zvita v polža,
topoli v jezik,
iz oblakov kaplja siva tekočina.

Nekaj noči blodim okoli tulca
pražnje oblečen,
umit in ostrižen.

Zaslišim šum,
kot bi nekdo uriniral po grobovih.
Skočim in razvijem tulec v
neskončno ravnino!
Očetu se pred izravnano katedralo
ulije kri iz ust.

Tomo Rebolj

Ljubim te, ljubim te

LUNA V GRU

1

Sprašuješ me, kam odhajam,
ko se mesečina razlije
po najinem vrtu in naredi noč
tako globoko modro,
kot je moder tvoj pogled.

Zakaj molče odidem. Kot kradljivec.

Le kako naj ti razkrijem
to mračno skrivnost obrazov,
ki me nestrpno čakajo tam,
kjer ni več meja
med radostjo in žalostjo?

Kjer je samo rezgetajoč obup,
razlit kot trpka pesem
prek režečih lobanj
te naše preplete družčine.
In ta veličastna urejenost niča.

Kadar zame najbolj trepetaš,
sem senca, ki se razškropi v noči
in beži, beži z neslišno ihto
v pljučih, z nerazložljivo igrivostjo
v lovkah, ki jo poznajo samo divje zveri.

In vem in slišim, kako prisegaš,
da mi boš v vsem dokončno odpustil
in že misliš, kako se bo tvoja bela roka
iztegnila, da bi pobožala (ali pa morda ujela?) ...

A kako boš to storil, če se vrnem nekoč
v svoji pravi podobi: kot divji volk samotar?

Tam nekje, v čisti radosti pobega,
je svetovje, ki bi ti ga rad povedal.
Zato prisloni uho k mojim prsim
in zapri oči in čakaj dlje,
kot si čakal name.
Morda ga boš zaslišal
kot kraguljčke sanj, ki ne najdejo
poti od telesa do telesa,
ali pa kot tišino, ki bo zabrnela
glasneje od tvoje ljubezni.
Bodi potrpežljiv kot senca moje smrti.

Mimo tebe bi moral, kot grem mimo nič.
In če bi klical za menoj, bi si moral
zatisniti ušesa. Rekel bi si: saj ni nič,
trava se upogiba, gozd šumi, veter
se zapleta v robidovje.

Tako bi moral storiti. Pa nisem.

In zdaj te imam in te nimam.

In te preklinjam. In ne morem pozabiti.

Pomisli vendar, česa si vreden?

Mar naj znova vse spremenim v prah,
naj znova iščem sebi podobnega,
sebe vrednega? Naj znova s solzami
pognojim zemljo, naj se znova kakor Alpe
zlekнем prek tega blagoslovljenega vrta,
da me boš ti znova brcal in žalil?

Reci mi vsaj, naj se ubijem, da bo enkrat
za vselej konec tega pekla.

5

Zlekneš se pred moje obličje, brezsramnež.
Smehljaš in praviš: saj nisem nikogar ubil,
nikogar ranil, ljubezniv kot sem.

In skoraj verjamem, da niti ne slutiš,
ti, izrodek neba, da si ubil mojo vero vate.

Da si odpihnil zadnji prašek mojega upanja.

Norec, kakršen sem, sem si napravil ljubezen
in ji vdahnil, da je večna.

Ti pa, ki ti je znana peklenska alkimija,
mi ne poveš, kam naj z ljubeznijo,
kako naj ljubim, če ne verujem, če ne upam,
kam naj se njeni večnosti izmaknem.

Naj se zadavim z njo? O, saj se bom,
ko boš dovolj strupa prilil. To boš storil,
vem, da boš. Tako krut vendarle nisi,
da bi dopustil nezasluženo ljubezen...

Ali pa si?

Morda ne bom nikdar izvedel, zakaj si tak.
Morda je vse skupaj le pomota.
Odblesk moje neumne želje.
Morda si samo bežna ptica,
ki sem jo samo zaslutil.
Morda si samo veter,
ki mi je prinesel neznan vonj v nosnice.
Ampak nekaj si, kar mi je napravilo
šum na srcu.

Vse to bi pravzaprav moral vedeti.
Ko se bom sklanjal nadte, bom moral vedeti.
Ne skrivaj se zdaj pred menoj,
oči so se mi razlile od iskanja.
Ne morem živeti s tvojo senco v duši,
ne da bi te dokočno preklel
in se ti odpovedal.

Jaka ti boga,
Jabeni ti vraga,
Jebeni ti vraga,
Jebeni ti vraga,
Na jebi,
pa anarh

TRDIBODINEZPROSENMOŽEKLJAN

Čuži paradaiz
se odloja,
naše oči,
ko besenog dekli
kot veverička,
nagajček u ovoj spusti,
kot veverička ...

Ni bilo dovolj hitra,
jaka, polna,
umetna jo kot najsl
Naj vajo mali žolci,
da sem bil in nepravilno -
bom,
kotar je volja

THE RATS BLUES

Uj jaku črčamo,
podgane s kamni ščemo,
kot puskali,
Dajmo jih šel
Šel izpod krova
sem in se,
pluška, ledvica,
baton,
ali kamor je.
Pridi, še vas dva trčim in se
ne morem zmontirati komada, ne morem,
da se jebem.
Ah, šel.

Špon je bent izreda nejala grdi
izreda,
oda, gdi, gdi,
ne izreda črka je nevedela melodijske,
u spuščenih tonih, šel, šel sem se
je spomni.
Ahaj! Ti si mi jo skril, pravec, sem
si reku in nevedela kitaru podgano,
mestno, ogumno, ki je štrala na tano,
šini, parovi, šakoti i štrala guma!

SHINIGHT BLUES

Yai šajajo
samo jaz ne spim
v spanju gorijo
smrti se bojijo
je jaz se ne bojim.

XX

Vojaške pesmi (za Boštjana)

THE RATS BLUES

U jarku čičamo,
podgane s kamni šicamo,
kot pankrti.
Dajmo jih še!
Šusi šponajo
sem in ke,
plučka, ledvica,
butica,
al kamor je.
Pizda, že ves dan tuhtam in se
ne morem spoment komada, ne morem,
da se jebem.
Ah, šit,
špon je best frendu nejake grudi
razfuku,
oho, glej, glej,
na krvavem curku je zacvetela melodija,
u spraskanih tonih, čist, čist sem se
je spomnu.
Ahaaa! Ti si mi jo skriu, prasec, sem
si reku in zanalašč kiksnu podgano,
mastno, ožgano, ki je štartala na rano,
juriš, pacovi, štakori i slična gamad!

MIDNIGHT BLUES

Vsi že spijo
samo jaz ne spim
v spanju govorijo
smrti se bojijo
le jaz se ne bojim.

GRANATNE FRČAFELE

Granate dišijo.
Nežno jih vstavimo,
kontracepcionalno.
Svečano se podpišemo,
kaj narišemo,
dobrodušen kurac,
generala z joški,
pičko z volančki,
pa volim te, guzice . . .

svoj vonj razda
cvetoča češnja tistemu
ki jo zlomi.

THE MORNING PRAYER

Jebe ti Boga.
Jebem ti sunce.
Jebem ti lebac.
Ne jebi,
pa amen!

TRDBODINEIZPROSENMOŽJEKLEN

Gnili paradajzi
se cedijo,
naše oči,
ko bosonog deklič
kot veвериčka,
nageljček u cev spusti,
čez njivo češnjevo zbeži . . .

Ni bila dovolj hitra,
tička lepotička,
ustrelim jo kot zajca!
Naj vidjo moji fantje,
da sem trd in neizprosen –
bos,
kòker je treba!

NE NEČISTUJ!

O, kako se cev haubice
dvigne u nebo, o!
Lepa je,
ko kurac najvećjega zamorca.
In ko začne drmat,
rukat, ko defekten reflektor,
usmiljeni Bog,
lansira
svoja nabuhla semena
okoliinokoli
po vseh mogočih kasarnah,
kjer drkajo vojaki
proti
božji volji in postavi.

NNNP

Sem kuža Pazi
u stražarski kapelci,
ustavim prodor sovražnika,
ustrelim krta in dve
glisti,
obesim jih na pisti,
nevarne diverzante.
Rov so kopali pod mano,
naravnost u skladišče,
bez dvojbe, momci – ubačeni elementi,
krt je bil zvito maskiran u
častnika in glisti sta trogali
purfl.
Veselo bevskam,
ko mi navezujejo kolajno;
sicer je rekel major,
da sem prasec,
ker mi je nekaj sline
kapnilo na njegove našitke,
ampak, za božjo voljo,
kdo ne bi bil razburjen ob
taki priložnosti?

C'EST LA VIE ...

Preklete pizde,
spet nimam deke,
sfukan kakor plužna kravca ...
Kako se smejčka, tale
moj frend,
ima že kaj mehkega v sanjah,
he, he, hi,
prav luškan je,
da bi ga skoraj po
rilcu pobožal,
preden mu deko snamem.

Proza

Marko Hudnik Železna vrata

I.

Pred nami je v šestindvajset (sedemindvajset) odstavkov strnjen oris dogodkov. Štefan – približno petdeset let star moški, kot vse kaže, nekakšen kulturnik, ki se mu to dogaja nekega oktobrskega dne – si je to skiciral v oštevilčenih odstavkih; imenujmo jih paragrafi. Vsak med njimi je znamenje na poti h koncu tistega dneva. Štefan si očitno ni belil glave s tistimi danostmi iz svojega življenja, ki so ostale nekako izza vogala in jih torej trenutno ne vidimo. Mogoče je hotel še kaj dodati. Omenjena znamenja naj bi očitno rabila za orientacijo: sprva njemu samemu, kot je zdaj nanese, nam: da na križiščih ne zavijemo z začrtane poti.

Te Štefanove skice bomo torej samo deloma razširili, jih poskusili dopolniti z domišljijским materialom. Ob navedenih odlomkih se bo pokazalo, da je šel včasih v nadroben opis, drugič se mu je spet bolj mudilo. Tako si bomo ponekod morali pomagati s sklepanjem na podlagi danega; z iskanjem dodatnih informacij. Že vnaprej si lahko mislimo, da se nam nekaterih podatkov nikoli ne bo posrečilo dobiti. Ponekod se dozdeva, da se je pisec držal resničnosti kakor pijanec plota. Zapiski na trenutke zares dokazujejo nekakšno opitost – s čim, z oktoberskim soncem? – Šele v zadnjem (27.) paragrafu omenja nekaj, kar sega čez rob doživetega. Govori o možnosti – tu ga zdaj prvič dobesedno navajamo – »da bi se na koncu zgodila prometna nesreča: potem bi bilo vse skupaj sklenjeno – kakor kakšna novela.«

Torej je mož v dogajanju tega dne videl snov, ki bi jo bilo mogoče predelati v literaturo. Očitno se mu je zdelo čisto nemogoče, da bi na koncu umanjala poanta, migljaj »prsta usode«. Zakaj naj bi bil zanj (ali še za koga) ta zgodnjeoktobrski dan tako pomemben? Nesreča, v kateri bi zgubil življenje (ali pa nemara samo spomin, zmožnost gledanja v preteklost), bi tem dogodkom podelila status v sebi sklenjene zgodbe. Zadnji dan – zadnji izmed vseh *njegovih* dni – bi bil vsekakor nekaj posebnega, vreden, da iz njega zraste novela. Vendar usodni rez ni nastal med vožnjo z avtobusom (ko se je vračal iz Ljubljane v mesto ob severni meji).

Tak dogodek bi bil morda zaželen iz estetskih razlogov. Ne smemo pa pozabiti, da v tem primeru ne bi bilo njegovih zapiskov: ti so vsekakor morali nastati kasneje.

Z rimskimi številkami zaznamovana poglavja vsebujejo po več Štefanovih »paragrafov«.

II.

Proti Polju se je odpeljal okrog pete, sonce je bilo še precej visoko nad obzorjem. Z enajstico. Očitno mu je marsikaj rojilo po glavi. Krotki petdesetletnik, zakonski mož (ta svoj status omenja v enem izmed zadnjih paragrafov) si na vsem lepem privoščil dan pustolovščin. – »Dvanajstica: Vevče. Enajstica: Zalog. Dvajsetica – o tej takrat nisem še ničesar vedel – Fužine.« Tako je zapisal v šestem paragrafu, v devetem pa: »Še prej, ko se zares odločim, da se bom odpeljal takoj, z enajstico: naj bo, naj bo: pustolovščina. Kako poredkoma sem stopil čez to črto. In vendar se ne počutim negotovo. Trudnost me samo še spodbuja. To sodi zraven. Zjutraj vožnja v Ljubljano (z avtobusom); dopoldne sedenje na bedastem sestanku v Klubu kulturnih delafcef, poslušanje vsakršnih flanc. To, da po sili prilik spet molčim, me dodatno utruja: drugi si dajejo duška s čenčanjem! Vse, kar bi zinil, bi jih samo vznemirilo: kakor glasen prdec na slavnostni akademiji.

»V trudnosti se – včasih – kotijo prav pohotno pustolovske zamisli. Lahko me tam na vsem lepem začopatijo. Kakor v kakšnem poceni akcijskem filmu, kjer te oni (t. j. mafija) hočejo spraviti s poti. Kaj jim boš rekel, če te kdo na vsem lepem pobara? (Kaaaj, tako trudni, pa ob tej uri, pa tako daleč ste prišli?) – Pisatelj sem, bi čisto krotko izjavil. Še isti hip me oblije pot: ravno tega jim ne boš smel reči! Očitno sem prav na robu prištevnosti, zmožen stopiti na najbolj spolzko stopnico. S tako izjavo boš zares zbudil sum.«

»Spomnim se anekdote iz spominov Nadežde Mandelštam (*Vtoraja kniga*). Zdravnik ga je (muža jejo. Osipa), v Kijevu, enkrat v zgodnjih dvajsetih letih, vprašal, kaj je po poklicu. Jaz sem pesnik Osip Mandelštam, se je glasil odgovor. Zdravnik mu je spravljivo pritrdil, vendar ni ukrepal: očitno ga je imel za nenevarnega.«

»Tja se bom privlekel enkrat proti večeru, zbit in prepoten, in zakaj vse to? – samo zato, da si lahko ogledam slike neznane mlade likovnice, študentke. Tudi če pisateljjevanje zamolčim, bo v zraku nad mano obviselo nekaj prav tolstih vprašajev.«

Sam pri sebi pa se je smehljajal tem »zamislim«: kajpak, ne bodo ga začopatili. Ne bodo ga obdržali tam (niti na opazovanju ne, kot se temu bojda reče).

Z občutkom rahle superiornosti se je zdaj spomnil pogovora v troje pred Narodnim domom, en tisoč devetsto petdesetega, se pravi, natanko pred tremi desetletji. Tudi sogovornika sta bila študenta slavistike, nekaj let starejša od njega. Bolj poredko je smel spregovoriti, lahko je pa poslušal. Tistikrat pa bi skoraj prišlo tako daleč, da bi Mare potegnil z njim: Krištof je šel – tokrat – s svojo cinično prezrelostjo le malce predaleč.

Vprašanji poguma in izvirnosti sta bili zastavljeni skrajno abstraktno. Ne Krištof ne Mare nista omenjala konkretnih zgledov. Mogoče je bil prav Štefan tak zgled, ki sta ga pred tem premlevala na samem? Štefan je imel v zvezi s tem ne-kakšne nejasne občutke. – Krištof je torej zastopal stališče, da v bistvu sploh ne gre za pogum: pameten človek ve, kaj je normalno, pred vsem drugim ga varuje-ta strah in sram. (*Te ni ne strah ne sram*, je bilo v tistih letih Krištofovo priljubljeno reklo.) Norec je bil po Krištofovi sodbi kratko in malo tisti, ki si v tem pogledu (kaj je strah in kaj sram) ni bil čisto gotov. Krištofova izvajanja so se zdela Štefanu »strogo razumska, bilo pa je hkrati jasno, da do njih ne prihaj vedno po razumski poti. V praksi sicer ni bil čisto tak!« Skratka, Mare tokrat ni dal prav Krištofu, Štefanu, ki je v tej razpravi branil ideologijo izvirnih in pogumnih postopkov, pa seveda tudi ni privoščil trumfa.

Temu utrinku iz predzgodovine je Štefan posvetil ves svoj 21. paragraf. Ustavil se je celo ob »navideznem nasprotju: kako torej, sta me pripuščala k besedi ali ne? Seveda, kadar sem govoril, sta vsakokrat zamišljeno obmolknila. Potem je tisti, ki je bil na vrsti, spregovoril tako, da sploh ni upošteval mojih interpolacij, pač pa je dosledno povzel nit njunega medsebojnega prerekanja.«

III.

Počel je torej prav to, česar bi ga moralo biti po Krištofovi sodbi strah (ali vsaj sram): brez pametnega vzroka se je na vsem lepem odpravil »na obisk« v noriš-nico. Na postajališču pred Nebotičnikom je vstopilo precej potnikov, bilo je čedalje bolj vroče. Ko so speljevali, je skozi steklo za hip zagledal znan zal obraz, da ga je stisnilo pri srcu. Ne, ni bila kakšna ženska; mladi dolgin, ki se je z džentlenskim prožnim korakom, srečen in malce zamišljen, vendar nikakor ne slep za stvari okrog sebe, pomikal po obljudenem pločniku, je bil kri njegove krvi, edinec, oče prestolonaslednika. Ni nam čisto jasno, kaj naj bi pomenil lik Štefanovega sina v tej njegovi »noveli«, mogoče naj bi rabil kot kontrast. Vsekakor mu je priklical živahne emocije. »Nikoli prej, kadar sva bila skupaj, se mi ni zdel tako srečen. Mogoče mu – zgodnjemu diplomirancu in prihodnjemu vodju oddelka – tak nasmeh priklič misel na poslovne uspehe? Komajda: ob tej uri je na poti proti domu, v mislih ima tistega, ki prihaja za njim: prestolonaslednika. Štefana je presunila ta nepredvidena trenutna bližina. Pa to, da ga sin, pa čeprav je menda gledal v njegovo smer, sploh ni opazil. Pa saj je trenutek medtem že zdrsnil v jašek večnosti, v nepovrat. Malo pred tem pa – taka bližina in taka oddaljenost, vse v enem! Ne samo zaradi mimobežnih gibalnih momentov, bolj pomembno se je zdelo to, da je sin zapreden v srečo prinašajoče snovanje delovnega dneva, Štefan pa začasno iztrgan iz vseh normalnih tokov; za hip pa je bilo med njima samo petmilimetrsko steklo in nekaj metrov razdalje!

Čedalje bolj ga je prevzemalo spoznanje, da se trudnost prazaprav kar prilega k pustolovskemu razpoloženju. Bilo je skoraj tako vroče kot poleti, in to ga sploh ni motilo. Nekje spredaj je mlajša ženska odstopila sedež še mlajši od sebe, nosečnici. Takoj se je vprašal, kako to, da ni sam tega storil. Pa saj nosečnice v tisti gneči sploh ni mogel opaziti! Mladina je kajpak sedela na obeh straneh kot

prilepljena, z resnimi in nepredirnimi obrazi. Ni ga ujezilo, ko se je zavedel, da se pelje pravzaprav okrog riti v varžet, ta proga nikakor ni bila speljana naravnost proti Zalogu, preden bodo zavili v Moste, bodo obredli ves strogi center. Vozniku je plačal s stotakom, zato je bil za nekaj na izgubi. Vedel je, da vozniki samoinkasanti ne vračajo drobiža. Ko se je vzpenjal na avtobus, še ni bilo gneče. Za hip je celo pomislil, da bi ženski, ki je vstopila za njim, predlagal, da bo plačal tudi zanjo: tako tisti drobiž ne bi šel v izgubo. Preden je odprl usta, se je spomnil, da se ljudje večinoma vozijo z mesečnimi kartami: tudi tista ženska jo je kajpak imela.

Bila je prav tista, ki je kasneje vstala nosečnici: zdrava, smehljajoča se tridesetletnica v lepo ukrojenem kostimu, pod odpeto jopico je imela rožasto bluzo, to ga je spomnilo na hipijevske čase. Lahko da je bila celo lepa: »Kdo bi to mogel zaznati skozi soparico trudnosti!« – Ko je nekaj postaj kasneje – kakor nalašč – opazil še eno nosečnico, tokrat visoko, malce preklasto bitje v poletni obleki iz potiskanega blaga in z visoko štrlečim trebuhom, je takoj zagrabil priložnost: posnemal je zgled, vendar po svoje, drugače. Nežno je prijel tisto bitje za nadlaket: boste mogoče sedli? Brez ugovorov je sprejela ponudbo, zdela se je kar nekam preveč ubogljiva. Štefanu takrat sploh ni prišlo na misel, da tak, kakršen je, učinkuje malce preveč avtoritativno: »S sivino v bradi, pa s potezami, trudnimi od desetletij, nikakor ne od naporov tega vročega in veselega dneva!«

Vročina, ki povzroča veselje! Vsaj zanj! »Ob srednjih izstopnih vratih sem stal spet poleg tiste vljudne ženske v kostimu, zdaj sva bila (vsaj v svetu idej) že dvakrat nekako združena. Vprašanje je, ali je sploh opazila, da sem posnemal njen svetli zgled? Tega, da sem ji nameraval predlagati španovijo pri plačevanju vozne karte, si vsekakor ni mogla misliti.«

Ko jo je potem čisto brez zadrege vprašal, kje mora izstopiti za Polje, mu je odgovorila tako prijazno, da je takoj spremenil prvotno mnenje glede skritih povezav. Jasno, opazila je, da je tudi on vstal, in je v tem po svoje uživala. – »Tako sem uganil, da me ima – ta hip še! – za nekakšnega sozarotnika. Sicer pa je bilo zares prijazno stati tam ob srednjih vratih, tam je bilo precej bolj sveže, zračni curek iz odprte line na strehi avtobusa mi je lil naravnost na plešo.« Presenetilo ga je, da se na vsem lepem nič ne boji trganja v ušesih. – Takoj zdaj bo vaša postaja, mu je rekla ženska. Videl je, da so nekje zavili ostro na levo – to je vendar tam, za Fužinami? – Zadaj nad strehami sta se svetila zvonika. Devica Marija v Polju, to silhueto je zatrdno poznal že od prej, če ne drugače, pa s kakšnih slik. Kajpak, to bo Polje. Ženska pa je zdaj postala malce negotova. Sprašujoče jo je pogledal (naj le pride z besedo na dan!): – Pravzaprav pa so to Slape. – Slape? Ja, postaja, kjer boste šli dol, se imenuje Slape. – Zdaj je govorila precej boječe. – Tako, torej se moramo peljati še eno postajo dalje? – Gledal je mimo njene glave v tista dva zvonika: veselo, kot to počneta vsaj že nekaj stoletij, sta štrlela v oktobrsko jasnino. Sonce je bilo za hrbtom. – Ne, ne, je rekla. (Tokrat še bolj plašno.) – To bo prava postaja. Pri priči jo je razumel, prav nič mu ni bilo nerodno: Če že ona ne more z besedo na dan, torej... – Psihiatrična klinika je blizu te postaje, pravite?

Natanko tako je bilo res: postaja se ni imenovala ne Polje ne Studenec, vendar je bila to prava postaja. – Tudi jaz bom tu izstopila, pokazala vam bom, kje boste šli.

Dejansko pa mu je bila cesta, po kateri naj bi se prišlo *tja*, že od vsega začetka malce sumljiva. Nikjer nobenega napisa, nobenega kašipota. Nič ni bilo tako, kot si je predstavljal. Takoj ko sta se znašla na trdnih tleh, mu je učiteljica srčne kulture pokazala tole pot. »Tja se zavije menda takoj tu na desno.« Ne samo, da je rekla »menda«, zdelo se mu je tudi, da ji je malce nerodno pogledati v tisto smer! Kakor da hoče dati na znanje, da sama pravzaprav ni še nikoli šla po tisti poti! Na vsem lepem se ji je začelo muditi.

Druga stvar pa je bila ta, da si je vse skupaj (o tem govori enajsti paragraf) čisto drugače predstavljal. Kljub temu da je v časopisnih člankih in v pismih bralcev že večkrat bral o nemogočih razmerah v tej bolnišnici, si je v mislih, pač na podlagi bogve kakšnih pobud, naslikal bleščeče belo (in čisto novo) poslopje sredi parka. (Izkazalo se je, da se, kar zadeva park, ni uštel.) V mislih je bilo vse skupaj blazno pregledno, videl se je, kako zavije v park pri veliki tabli z napisom, kako koraka po beli potki proti še bolj beli »osrednji stavbi«, videl je velikansko sončno in zračno preddverje z vratarjevo ložo na desni: prav tega vratarja je pred dobre pol ure dobil pri telefonu, ta ga bo zdaj takoj spoznal – uganil bo, da je to on! – in mu bo z udvorljivim gibom pokazal: kar tu, v tej avli, tam za filodendroni, fikusi in jukami (vse to rastlinje se je nejasno lesketalo v lažni pre-kogniciji), je razstava. Kar izvolite.

Pot, po kateri je hodil, pa se je iz vaše poti, ki je vodila skozi nekakšno živo mejo, na vsem lepem sprevrgla v asfaltirano cesto, speljano ob robu precej novega naselja. Ženska v kostimu mu je rekla »takoj na desno«, kje je zdaj ta »takoj«? Ni si dovolil, da bi se ga polotila panika, za to, da spozna problem, je še čas. Nekoga bo pač še moral vprašati; ne takoj zdaj, pač pa kasneje: potem ko bo čisto zagotovo že mimo kritičnega odcepa. Bil je prepričan, da tod, koder je hodil, ni bilo vhoda v kakšno tako ustanovo. Kot rečeno, nikjer kašipota, nikjer napisa, nikjer ne zidu ne stavbe, ki bi pričala o kakšnem belem azilu! Vprašal bo, ko se mu bo zazdelo, da je res šel predaleč, in upal je, da bo imel glas dovolj trden.

Tako se je tudi zgodilo: vračati se je moral vsaj kak kilometer, suknjič mu je visel na upognjenem sredincu čez rame, vse skupaj je bilo za resnega možaka njegovih let prav neprimerno, vendar si ni delal posebnih skrbi. V predstavi lastnega imidža je bil tako naiven, kar povejmo, po njegovem naj bi ga imeli kar za »novega mladega psihiatra«, kakor v kakšni televizijski nadaljevanki! Dvanajstletni fant s kolesom, ki se je ob njem podil po asfaltni poti (tja in nazaj, tja in nazaj) in ki se je končno prav pred njim ustavil in si dal nekaj opravlja s trenirkami, pa ga je vendarle – to je Štefan opazil – gledal trdno v oči, se pravi, trdno je vračal Štefanov »trdni in odkriti« pogled. – »Za tega mladega moža je bilo vse skupaj stvar ponosa, o tem pogovoru bo vsekakor še komu poročal. Ena izmed izkušenj: govoril je z nekom, ki je bil namenjen *tja*.«

Fantove informacije so zvenele nezanesljivo. – Vrniti se morate do tistih blokov, tam pa zavijete na levo. Veste, kje je kegljišče? (Tu je Štefan, kot se trudnemu rado primeri, prikimal, pa čeprav se mu o kegljišču ni niti sanjalo.) – No, tam boste zavili. In potem skozi železna vrata.

Ta *železna vrata* so mu dala pravi občutek. Tu se torej začenja tista druga stvarnost »tik poleg te naše«!

»Mogoče se mi je v polzavesti kakor v sanjah pritaknil spomin na francoski film, ki me je nekoč tako ganil. Ponesrečenka – mi ves čas nismo vedeli, da je mrtva – je dolgo časa, no, nekaj dni, bivala v prav takem vrtu, v hiši sredi vrta, za zidom, za železnimi vrati. To je bilo prehodno obdobje, nekaj takega kot krščanske vice. Tudi sama ni vedela – ni hotela vedeti – kaj se ji je v resnici zgodilo. – Ni me bilo strah, res pa je, da sem jokal od ganotja. Gotovo sem imel takrat že več kot štiri-deset let. Film je imel naslov po imenu glavne junakinje.

Ta železna vrata pa me, ko jih zagledam, sploh ne prepričajo. Mislim si, morala bi biti vsaj priprta, če že niso zaprta! Sem mogoče po tihem upal, da bodo kar zaklenjena? Tako pa še zdaj, ko si to zapisujem, ne vem, ali je bil tam sploh kak zid? So vrata stala kar tako na samem? Vem le, da so bila na široko odprta in da so se kar zgubljala v jesenskem rastlinju. Nič čudnega, da jih prej, ko sem šel prvič mimo, sploh nisem opazil.

Takoj za vrati pa nekakšni ljudje, se pravi, možak, ki je cepil drva. Nekje v bližini tudi njegova stara. Vse to čisto tu, se pravi, takoj za preходом skozi zid, ki je bil (ali ga pa tudi ni bilo); kakšnih trideset metrov desno, ob njuni hišici. Dovolj daleč, da moram povzdigniti glas: Je tu psihiatrična klinika?

Gladko me je preslišal, vendar je nehal sekati in se je izzivalno vzravnal. Zdelo se mi je čisto v redu, da ga sprašujem brez zadrege. Pred mano star in zapuščen nasad s potmi – kakor tisto drevje v Kodeljevem za kopališčem – klinike, ki naj bi se tu neke skrivala, nikakor ni bilo moč opaziti. Možakar s sekiro ne kaže ravno znakov prosvetljenosti, tudi potem, ko mu ponovim vprašanje, hladnokrvno molči. Malo zatem pa se teatralično obrne k svoji ženski in zdaj *njej* s prostaško gesto pojasni, zakaj se mu ne zdi vredno odgovoriti. S prstom si zgovorno zavrta v lobanjo ob čelu, to naj bi pomenilo, da z norcem že ne bo debatiral.«

Štefanu ni prišlo na misel, da bi se za možakarjevim vrtanjem v glavo skrivalo kaj drugega. Na primer: ja, norce imamo tu notri: le zakaj me tako spakljivo sprašuješ? – Ali pa: tu znotraj v moji glavi ni vse v redu, mene nikar ne sprašuj!

Ta je bil torej mogoče nekdanji pacient, nekaj takega kot odpuščeni veteran, ki se je naselil na obrobju velikanske vojašnice, v kateri je preživel skoraj vse življenje in od katere se zdaj ne zna ločiti? Ne glede na njegov zavračajoči molk se je Štefan moral pri priči odločiti, ali bo šel naprej – in če bo šel, po kateri poti? Ena je peljala v loku na levo, druga, speljana po kak meter visokem nasipu, pa je vodila naravnost kot puščica. Odločil se je za slednjo. Bila je sicer manj vabljiva, videl pa je, da bo tam lahko dohitel mlada južnjaka, spodobni, na videz prosvetljeni bitji. Minuto zatem ga potolažita, mu pritrdita, da gre prav. Na nadaljnje vprašanje (»kje je pravzaprav glavni vhod«) pa se tisti, ki odgovarja, izmakljivo nasmehne: Ne, na tej strani ni glavni vhod.

»Ne morem se spomniti, ali sem ga potem vprašal, ali klinika sploh nima glavnega vhoda. In kaj je pomenil tisti ne neprijazni nasmeh, mogoče to, da mi je pripisoval nekakšno boječnost?«

Lahko iz tega sklepamo, da Štefana v resnici ni bilo strah? Da se strahu ni zavedal? Verjetno bo tako, da je v tistem, kar naj bi bilo predvsem očaranost od novega in neznanega, videl tudi poseben primer: ki ga nikakor ni moč obravnavati kot zmedenost ali strašljivost.

V šestnajstem paragrafu opisuje, kako je prišel na ožje območje, se pravi, tja med tiste velike stare stavbe, kjer se pod drevesi sprehajajo čudaški tipi v blazno ponošenih oblekah. Gibi, drža, način, kako se pregibajo v pasu, vse mu govori, da je prišel prav. Da je končno zares zašel *tja*. Ni pa mogel ugotoviti, kje bi bil lahko glavni vhod. (Tam naj bi bil vratar, tam naj bi zvedel, kje je *Galerija Polje*.)

Sicer pa sploh ni naneslo, da bi se lahko predstavljal kot (bolj ali manj neznani) pisatelj: ko je prišlo do prvih intenzivnejših stikov z osebjem, se je zdelo to, kaj da je, že vnaprej določeno. Mlad moški, očitno pacient, ga je napotil na konec praznega in zanemarjenega zunanjega hodnika: tam naj bi našel dežurnega zdravnika, on ve, kje je galerija! Tam je bil prostor, po Štefanovi razsoji najbrž soba dežurne sestre. Ta je potem, ko je ugotovila, za kaj gre, pri priči poslala po vratarja: povej mu, je rekla komu, ki je stal za Štefanovim hrbtom – povej mu, da je tu neki slikar, ki bi si rad ogledal razstavo.

Nobene potrebe ni čutil, da bi jo popravil. Slikar – slišalo se je kar sprejemljivo! Očitno dežurna sestra pozna razmere: ve, da bo prav to – prisotnost slikarja (seveda: slikarja od zunaj) – sprožilo nevidne vzvode, ki mu bodo odprli dostop v razstavno dvorano. Ta naj bi bila, to se je dalo uganiti po pogledih in gibih, nekje v kleti.

Najprej mu torej pokažejo vrata, za katerimi naj bi se skrival dežurni zdravnik, potem pa se tam prikaže nekakšna bolničarka! Štefanu se ob srečanju s to osebo na vsem lepem obnovi dar opažanja. V zadevnem paragrafu jo opiše kot nadvse ustrežljivo žensko nizke in prijetno polne postave, »mojih let«. Zdi se, da ga je prav to ganilo: da je lahko nekdo pri petdesetih tako prikupen. Ni se dogajalo tisto, česar je bil vajen v podobnih situacijah, ob podobnih urah: niso se ga hoteli znebiti, niso fintirali: še več, tu nihče ni bil prezaposlen, zdelo se je, da imajo časa na pretek. In kot vse kaže, ga mislijo posvečati prav njemu. – »Prvo, kar je: zvedel sem, da je Galerija ob tej uri že zaprta. Kako, sem zajeceljal, in prvič ta popoldan pogledal na uro. Kazala je nekaj minut čez pet, sestra pa je zagotovila, da imajo odprto – popoldne – od treh do petih. – Sem torej prišel zastonj? Nikakor. To, da sem prišel prepozno, tu sploh ni bilo videti pomembno.«

Zdaj je torej napočil pričakovani trenutek: tako ali drugače mora opravičiti svojo nepremišljenost in zagnanost. Povedal je torej, kako je pred kakšno uro telefoniral vratarju in kako mu je ta zagotovil, da je razstava odprta. Naj kar sam pove, kako je bilo!

Vratarja so torej poklicali, ničesar ni tajil. Štefanu se ni zdelo vredno, da bi ga prijemal za besedo, vendar, le kako je mogel izjaviti, da je še odprto? Kajpak, takrat še ni bilo pet. Vrtar se mu je zdel malce zmeden, po postavi je bil še manjši od bolničarke, še bolj krotek. Če hočemo vse skupaj prav razumeti, si moramo priklicati v zavest Štefanovo utrujenost. Stal je tam na hodniku, se pogovarjal zdaj s sestro, zdaj z vratarjem, zdaj z *Marjanom*. Ni mu prišlo na misel, da bi jih vprašal, na koga pravzaprav že ves čas čakajo? V resnici je bilo vse skupaj odveč: tako, kot je prišel, lahko tudi odide. Čutil pa je, da je zdaj za to prepozno, kolešja, ki ga je spravil v tek, skorajda ne bo več mogoče ustaviti. Vse skupaj se je počasi (a zanesljivo) valilo naprej, k zastavljenemu cilju: gospodu slikarju je treba omogočiti ogled! – Prejle je bil omenjen še tretji navzoči, »Marjan«. Marjan je seveda pacient, zraven ga je privabil bolničarkin klic, ko je omenila *gospoda sli-*

karja. Nobenega dvoma ni bilo, da je tudi Marjan slikar. V Štefanu je najbrž videl nekakšnega eksperta, ki ga je sem poslala usoda. Sem je prišel ocenit njegove slike, se pogajat o nakupu. Štefan v zapiskih odkrito priznava, da glede imena ni čisto prepričan: »Morda je bil Marjan, morda Milan. Bedasto, da se mi vsiljujeta prav ti dve imeni. Tako sta se imenovala moja bratranca, oba sta zgodaj umrla, Milan jih je imel nekaj čez dvajset, Marjan pa je bil nekako mojih let, ko je odšel. Končno mi sploh ni jasno, zakaj sem se oprijel Marjanovega imena. Ne ta ne oni pa ni imel ničesar skupnega z malarijo.« – Torej, ta Marjan – Marjan iz Polja – ta je bil malce vsiljiv kljuec, na vse viže se je trudil, da bi ga odvrnil od razstave v Galeriji. Izkazalo se je, da so prostori dejansko v podzemlju. Vsi skupaj so dobro vedeli, da so vrata ta hip zaklenjena in da ni tam nikogar, ki bi jih lahko odprl, in vendar so se napotili dol, v gruči, kakor zdravniki med vizito. Spodaj so v nekakšni veži visele slike, kakršne izdelujejo pacienti med delovno terapijo. Tako je tudi pisalo na enih izmed trdno zaklenjenih vrat: DELOVNA TERAPIJA. Marjan ga je zdaj skušal prepričati, da je tisto, kar išče, tu na stenah: – Tisto tam, – je zamahnil proti Galeriji, – tisto ni nič: sama šminkarija.

Štefan mu ni hotel naravnost oporekati, sam je šel naprej po temnem hodniku, kjer so pod stropom tekle cevi centralne kurjave. Marjan mu je sledil, ni še zgubil upanja (zase). Na koncu hodnika je bila spet nekakšna veža, onkraj nje pa zastekljena vrata, za katera je Štefan uganel, da so *tista prava*. Marjan je zgrabil kljuko in uslužno potresel z njimi; skoraj bi se bila vdala. Vidite, je pripomnil zgražajoče, enkrat bo nekdo takole vlomil in vse odnesel s seboj!

Vrnila sta se v prostor, kjer so visele slike pacientov, Štefanu so se zdele čisto podobne šolarskim. Vse skupaj ga je spominjalo na nore sanje. Nekaj časa mu je delal družbo Marjan, potem spet prijazna bolničarka. Marjanova vsiljivost se ni utrudila. Od časa do časa ga je s prosečim glasom začel rotiti, naj vendar stopi, vsaj za hip, gor v njegovo sobo: tu, čisto blizu! Zgoraj imam Pont Grenoble, Pont Mirabeau. Nočete? Naslikal sem tudi en Pont Royal, lahko ga dobite za dvesto do tristo milijonov.

Očitno se je specializiral na pariške mostove. Štefan se je zaman oziral k bolničarki. Zakaj mu ne namigne, kako je treba ravnati v takem primeru? Prenarejala se je, da njegove stiske sploh ne opazi. Sama mu ni dala nobenega pravega profesionalnega zgleda: Marjana je napol jezno, napol prizanesljivo podila proč, v tem je bila podobna farovški kuharici, ki odganja mladega nebodigatreba. Torej se je treba znajti. – »Brskal sem po spominu za uporabnimi navodili, ničesar pametnega se nisem spomnil. Menda jim ni treba pritrdjevati, vedel pa sem, da jim ni pametno oporekati. Torej sem se prijel za žepe: ne, nimam denarja s sabo, sem rekel. Prezirljivo se je posmehnil: pa ja niste mislili, da imam zares slike tu?« – Spet je malce odjenjal, stekel gor po stopnicah. Ob Štefanu je bila zdaj bolničarka, začela se je opravičevati za Marjana, zdelo se je, ko da se hoče distancirati od njegovih dejanj. Morda sploh ni sodila k osebju? Čudno se mi je zdelo, kar je rekla, še bolj čudno, kako je ponovila tisti zaznamujoči gib: Sumljiv se nam zdi, veste. (In si je šla s prstom med goste lase.) Kar naprej se takole praska. Kadar pobegne domov, se potem vedno bojimo, da je prinesel s sabo uši. »Dejansko pa je bil njen gib nekaj vmesnega: prav tako podoben praskanju ušivca kot ljudskemu namigovanju na prisotnost nore osebe.«

Končno se jim je pridružil dežurni zdravnik (zdravnik, ki je odgovoren za Galerijo, za stike z zunanjim svetom?), mlad, pritajeno strog, malce nejevoljen. Očitno so ga pripeljali pred Štefana kot pred osebo, ki jo je treba upoštevati, pa se je trudil pokazati, da ga vse skupaj nič preveč ne gane. Štefan se je mehko prepuščal dogodkom, spričo trudnosti (ki pa jo je dojemal kot nekaj sila prijetnega) se mu ni bilo težko primerno obnašati: »kakor šop alg v obrežnem plivkanju«. Pustil jim je, da so ga zdaj končno peljali v Galerijo. Prižgali so luči, nekdo je, da bi bilo galerijsko ozračje popolno, sedel k mizici s knjigo vtisov. Štefanu je šele čez čas prišlo do zavesti, kdo je ta čuvaj: kajpak Marjan, ta se je medtem vrnil. Sedel je kot kak neolikan mlad počitničar, razkrečene noge je pomolil daleč predse. Odkar je bil tu mladi doktor, se za Štefana ni zmenil, tudi doktor se je umaknil v sosednji prostor, kjer je mimogrede nekaj postoril. Štefana je pač prepustil umetniškemu užitku – končno, po tolikšnem prizadevanju! Vsekakor se je Štefanu zdelo, da si doktor misli svoje. »Ne bi mogel sicer reči, da sem se počutil kot vsiljivec, daleč od tega. Niti ni bilo tako, kot da sem mogoče na opazovanju. Najbrž sem mu bil kar notoričen primer, čeprav ni jasno, v kakšnem smislu. Mogoče notoričen primer prismuknjeneega starega pohotneža. Ko je presodil, da sem se dovolj napasel na erotičnem pandemoniju, ki ga je pacientom v pohujšanje in v poduk razgrnila mlada slikarka, je stopil k meni, mi dal priložnost za kratek pomenek. (Ali pa morda sebi, saj se je izkazalo, da ga po svoje vendarle muči radovednost.) Kdo me je napotil sem? – Mi, je rekel (s tem je nemara mislil strokovni kolegij, ki se ubada z vprašanjem umetnosti te razstave), mi bi končno radi vedeli, čemu se imamo zahvaliti za takšen odziv. – Torej le nisem redka ptica, kot se mi je zdelo? – Ne, kar precej jih prihaja. – Tudi zunanjih? – Tudi od zunaj prihajajo. – Torej, kar povedal vam bom, kateri je moj glavni motiv: mati te slikarke je bila moja sošolka v gimnaziji; mimogrede povedano, bila je precej zadržano, v duševnem smislu prav eterično bitje. – Vem, poznam jo, je zdaj rekel doktor Iks.«

V enem izmed prejšnjih paragrafov je Štefan pojasnil, kako je potekalo predstavljanje: doktorjev priimek je slišal, vendar ga je »zaradi utrujenosti« takoj tudi pozabil. Zato imenuje psihiatra kar »doktor Iks«. Verjetno si tudi on ni zapomnil Štefanovega priimka, zanj je bil Štefan verjetno pohotni stari kozel, ki mu pa tega ne moreš reči v obraz, saj pohoto spretno skriva za estetskimi, kot slikar celo za stanovskimi interesi. Vse skupaj se je dogajalo v letu žalovanja, približno pet mesecev po smrti velikega voditelja. Bil je torej tak čas, da so se ljudje, ki se že sicer nagibajo k asketskimi stališčem, še bolj oprijemali protihedonistične drže. Tega seveda niso razglašali. Bili pa so trenutki, ko si jim ustrezne misli lahko bral z obraza. Zdi se, da je med zdravniki v vseh časih nekaj ljudi s trdnim značajem. Štefan je bil torej najbrž na pravi sledi, ko si je mrki izraz doktorja Iksa razlagal – tudi – s skritim zgražanjem.

Kar pa ni moglo vplivati na njegovo neposrednost! Štefan si je že ves dan želel, da bi se znašel v družbi z nekom, ki »deluje v srcu te afere«. (Spet dobesedno vzeto iz enega Štefanovih paragrafov.) Da bi mu povedal, kako je bilo zjutraj na avtobusu! – Štefanu so spričo trudnosti še bolj popustile zavore in tako je dr. Iksu

podrobno izpovedal, zakaj ga je tako pozno obiskal. (Ki se v očeh dr. Iksa kaže morda samo kot dodatna motnjava – poleg vseh drugih motnjav, ki jim je bil izpostavljen čez dan!) V zapiskih je Štefan kratek: »Povem mu, kako sem zjutraj v avtobusu čisto po naključju prisluhnil našemu današnjemu pogovoru, kajpak s posredovanjem radijskega medija. Radijska novinarka je intervjuvala mlado slikarko, tako zvem za njeno razstavo v Galeriji Polje! O odprtju, o odločnih protestih nekaterih pacientov, ki so se zgražali nad *destruktivno erotiko*. Zavem se, da pravzaprav poznam slikarkin priimek, o njej vem to, kar mi je pripovedovala *Koni* ob obletnici mature. Takrat se nepreklicno odločim. Pa o tem, kako sem vse prejšnje priložnosti zamudil, saj je imela *Konijina* hči že pred tem nekaj razstav...«

In kako je mladi doktor sprejel to ploho neurejenih informacij? – »Predvsem pa rezerviranost, ki jo ves čas čutim v doktorjevem sicer prijaznem nasmehu! Tega ne morem prav razumeti. Kar sem mu govoril, je vendar razvidna resnica? V mojem govorjenju ni bilo ne pretiravanja ne šmiraže. Morda vidi v meni nehote prihodnjega pacienta? Mu ni nič do tega, da bi lahko vsaj tako proti koncu dneva začasno opustil svoj utrudljivi profesionalni odnos, ki se kaže v večni nezaupljivosti?«

Vse kaže, da je dr. Iks tudi ob tej uri (»proti koncu dneva«) ohranjal čustveno distanco do sogovornika. To je jasno razvidno iz delov pogovora, ki jih Štefan povzema v svojih paragrafi. Štefan ne vrta v temelje psihiatrove nezaupljivosti. S tem, kaj si dr. Iks misli o njem – in o slikah *Konijine* hčere – se ukvarja le bežno; in sproti pozablja oblikovati ustrezne sklepe.

Vendar pa je bil kasneje, ko je o dogodkih premišljal, menda malce presenečen: »Kako neopazno je dr. Iks spraval v red Marjana, ki se ga sam niti s pomočjo ustrežljive sestre nisem znal znebiti! Kakor da bi imel mož v rokah nevidno taktirko! Odkar je bil on tu, se mi Marjan sploh ni približal. Tudi ko sem sam stopil k tisti mizici, da bi opravil tisto vedno malce neprijetno dolžnost, me sploh ni več *jebal*. Hočem reči, ni se več zmenil zame. Bilo je čisto jasno, da gre pri tem za doktorjev vpliv. Kot vedno sem se tudi tokrat nekaj minut ubadal s tem, kaj naj nakracam. Še nikoli prej me kakšna soba s čarobnimi zrcali ni tako prizadelala. Kdove od česa sem bil tako prevzet – od spleta okoliščin, ki so me na ta dan pripeljale sem in me sproti vsrkavale vase, ali od norsko bohotnih in hkrati mojstrsko dognanih podob, ki so me gledale s sten? Ugovor *Konijine* hčere (da pri njej sploh ne gre za golo destrukcijo) se mi je zdel upravičen. V tem pandemoniju so sile teme potisnjene v defenzivo, to sem dobro čutil; vendar njihovih angelskih nasprotnikov na slikah ni bilo mogoče videti: kar je bilo tu božanskega, je bilo brez ostanka povzeto v stvariteljski akt fukanja. Skoraj vse podobe so prikazovale isto: moškega in žensko v sladostrastnem (ali pa drug drugega uničujočem) objemu. Naj torej še jaz napišem enega tistih bedastih pohvalnih vzklikov, ki sem jih videl nakracane v knjigi? Mnogi med njimi so očitno hote izzveneli ironično. Nekaj ji moram napisati, sem si rekel: to je vendar *Kojinina* hči, *Koni* pa je edina izmed mojih sošolcev in sošolk, ki je šla po približno (no, prav zares približno) enaki poti kot jaz. No, tudi svojo hčerko – kakšna je le ta punca? – je potegnila za sabo, pa ne v tem, da bi slikala postave ob klavirju, to, kar kriči s teh sten, je nekaj drugačnega. Motiv, ki se je kar naprej ponavljal: velikansko

nenaravno nabreklo žensko stopalo, ženska pod moškim z uslužno razprtimi nogami; tega vendar ni mogla prebrati pri Freudu, bilo je preveč očitno likovno doživeto: tisto, kar naj bi bilo nabreklo in do grotesknosti povečano, je bilo namreč skrito, zakrito z moškim telesom. Le kaj naj ji napišem? V stiski sem potem zapisal kar nekaj števil, cifre, ki nam pomenijo zarezo na časovni lestvici: to naj bi namigovalo na zgodovinskost pravkar iztekajočega se dneva. Sploh nisem opazil, da je medtem Marjan dokončno zginil s prizorišča. Dr. Iks se vrne k meni, mi da priložnost za še en kratek pogovor.

»Zdelo se je, da dr. Iksu sploh ni do tega, da bi poslušal kakšne baročne čustvene izlive, sam pa zares nisem našel besed za to, kar sem doživljal. (Prav ta bedasta fraza – nimam besed – se mi je vsiljevala prej ob knjigi vtisov.) Pred sabo pa sem imel psihiatra, torej humanističnega izobraženca: vsaj z nekaj stavki naj mu povem, kakšno je to zadoščenje (ali morda razočaranje), ki je sledilo tako pretirani (zasopli?) zagnanosti?

»Seveda, zamečkal sem nekaj brezbarvnih pohvalnih stavkov. Doktorjeva zadržanost je bila neomajna. Omenil je pomisleke, ki so jih izrazili pacienti, in o čemer sem že slišal zjutraj v avtobusu. Kako, sem zdaj rekel, mislite, da jim to lahko škoduje? – Ne, ne; to ne, je odločno zatrdil. – Še vedno tisti rezervirani nasmeš! Kakor če se skušam prikupiti Magdi, svoji sodelavki, pa mi v odgovor na moje enkratne pogruntavščine zapoje vedno eno in isto trizložnico: Mogoče! – Nikakor nisem mogel izzvati notranjega pristanka na svoja stališča! Vertikalna razdalja med menoj in njim je bila vsekakor večja od razdalje med sodelavko in mano, vendar mi je bilo jasno, da ne gre za to. Nemara je šlo za kakšno drugo razdaljo. Tudi potem, ko mu povem, kaj me je pripeljalo semkaj (poslušanje oddaje na valu 202, pa to, da je bila *Koni* – slikarkina mama – nekoč moja sošolka), še naprej goni svojo: zanima nas, kako vsi ti obiskovalci zvejo za Galerijo! – Mislite zunanje obiskovalce, ga vprašam. – Ali tudi ti zares in množično prihajajo? – Seveda, mi odvrne. Tu se mi je zazdelo, da se je za hip malce omehčal. – Seveda: saj za to nam gre. – Iz njegovih nadaljnjih besed povzamem, da je Galerija mogoče nekakšna vaba za vse, ki si želijo iz kakršnih koli razlogov obiskati ta začarani kraj, pa mogoče nimajo pravega poguma! – Pravzaprav pa se mi je v trenutku zazdelo, da sem sprejel nekaj takega kot posredno vabilo. – Tu smo, moramo pač biti na voljo, mi reče preprosto. V tistem hipu mi njegov stavek ne zazveni ne dvoumno ne skrivnostno! Tu se mi ponudi priložnost za fino parado. (V svojem normalnem togem in malce lesenem počutju je ne bi zmogel.) Prav zato, ker sem tako božansko truden! Znam se prenarejati, na vsem lepem! Napravim se torej, ko da sem dobil namig, češ da mu kradem dragoceni čas. Dežurstvo ima, njegov delovni dan se je že preveč raztegnil!

– In zdaj nadaljujem – medtem ko zapuščava sobo s čarobnimi zrcali naše pohote, – zdaj mi vseeno povejte, kaj mislite o razstavi vi? – Vsakdo med nami nosi to v sebi, reče preprosto.

Ta doktorjeva trda sodba je vsebovala nekakšno zagrenjenost. Izrečena je bila, kako bi to rekel, za naju oba. Zdaj so bile stvari postavljene na svoja mesta, namesto razuzdane estetike so se začutili obrisi moralnega kozmosa: visoko zgoraj je nebo, nekje spodaj pa *kloaka*: blato in gnusoba.

Truden kot sem, se sploh ne zavem, kako ohlapno razsojam! Doktor je vendar

rekel, da je to v nas, mislil je vsekakor na *kloako*; čez nebo (to je gotovo tudi v njem) se ne pritožuje. Zdaj je dodal še nekaj posebej zame (slikarja). Rekel je, da se mu zdi razstava prenatrpana: Tatjana je to že povedal! Brez pomislekov ji je rekel kar tako (Tatjana): jasno, po letih ji je bližji kot meni. Sicer pa je s svojo mladostniško črno brado čisto podoben kakšnemu levičarskemu intelektualcu z Zahoda.

Ko me spremi ven – spet skozi tiste hodnike s cevmi pod stropom – se zazdi naveličan. Mu je žal, ker ni bilo plena? Pred nama se proti izhodu pomika gruča žensk. Neurejeno – in zraven šolano, večglasno – si zapojejo Janez, kranjski Janez. Pesem na vsem lepem zamre, prerivajoč se obstanejo kakor ovce brez ovna vodnika. Tu se nihče ne boji, da bi jo kdo po svoje kam mahnil. Kakor uročene so. To me spomni na vrtničkarje: kadar sem jih videl v mestu, me je pretreslo, kako se vsak med njimi pridno drži za eno izmed nog velikanske stonoge, ki je v resnici vrv-držalka: če se primeš za enega izmed priključkov, si začaran, ne moreš uiti!

Končno sva zunaj, na zraku. Ni se še začelo mračiti. Dr. Iks mi dá ozko in mehko, vseeno trdno roko. Vpraša me, ali sem z avtom. Obraz mu spreleti senčica nejevolje, ko zve, da sem peš. Pri sebi tehta breme pohote, ki teži mojo dušo: da se mi je ljubilo priti tako daleč! Na srečo ne ve, da nisem Ljubljančan: kaj če bi lahko v mislih premeril vse kilometre, ki me še ločijo od doma! Vendar vljudno opazi, da se oziram po pripravi poti. Saj zato me je pa vprašal, kako sem prišel! Pokaže mi smer: kar tja naravnost čez čistino. Tam naprej mimo igrišča in še naprej, tam je steza, trava je videti shojena.

»Pokaže mi: tam stoji vaš avtobus! – Jaz ga pa ne vidim, še vedno tičim v stari predstavi. Tega, da bi me avtobus čakal tam, onkraj čistine – jaz pa sem prišel sem z nasprotni strani! – nekako ne morem verjeti. To se mi verjetno lahko bere z obraza.«

VI.

Da je tisto res pravi – ne morda sanjski – avtobus, je verjel, ko je bil že čisto blizu. Zadnjih petdeset metrov je tekel, bal se je, da mu bo avtobus odpeljal. Velikansko vozilo je stalo na koncu nove ceste, v izteku slepega kraka. Zdaj se je šele znašel. Spomnil se je, da je bil že nekajkrat tu, s svojim avtom: ogledovali so si velikansko parcelo, tu neke bo čez leto in dan stala soseska, v kateri bo dobil stanovanje njegov sin. Tisti mladi moški, ki ga je videl popoldne na pločniku pred Slavijo! Mogoče se je tudi on nameraval peljati v to smer? Štefan se je spomnil, kako so se nekoč s te velikanske parcele razgledovali na vse strani, gledali so tudi v to smer, proti gozdičku, za katerim je bilo mogoče slutiti nekakšno graščino. Nihče ni nič rekel, kaj naj bi bilo tam.

Na vsem lepem se je znašel v razumljivem, logičnem svetu. Z dvajsetico bi se bil moral peljati do sem, se pravi, do Fužin, na konec te ceste, na konec mesta. V resnici pa je enajstica tam, kjer se cesta cepi, zavila na levo in ga pripeljala daleč naokrog! Popoldanski dogodki so se le s težavo povezovali s svetom, kakršnega je sicer poznal. Spet je bil v njem, kakor da se je zapeljal vanj izza ovinka. Dvajseti-

ca pa ga ne bo pripeljala ne na železniško ne na avtobusno postajo. Zato je izstopil kar pri Zmajskem mostu, vso razdaljo do Masarykove je prehodil peš.

VII.

Med vožnjo nazaj (v mesto ob severni meji) je ugibal, ali se ga je res polastilo bakhantsko razpoloženje s Tatjaninih slik. Tega dekleta – kot sam izrecno poudarja – ni nikoli videl, niti na sliki ne. Zdaj je slišal to ime že dvakrat, se pravi, iz doktorjevih in iz *Konijinih* ust. (Ničesar ne pove o tej sošolki, ne pojasni nam, ali je *Koni* mogoče vzdevek, ne kdo jo je tako klical. Zdi se, da mu v kontekstu zamišljene »novele« to sploh ni bilo pomembno.) Zdaj ko je šlo za to, ali bo sedla poleg njega katera izmed nabrušenih lepotic, ki so se gnetle na avtobus in ki so očitno prihajale iz večernih šol, se je v mislih obregnil ob dr. Iksa, se uprl temu, da ga je doktor menda imel za starega pohotneža.

»Sem res šel na to razstavo iz nečistih nagibov? Začel sem se opazovati, torej je tisto, da *imamo vsi nekaj tega v sebi*, le učinkovalo. Nekatero izmed deklet so šle naprej, le dve sta me vprašali, ali je sedež poleg mene prost. Nisem mogel odgovoriti ne tako ne drugače: tam je ležal voznikov delovni jopič, vozniku pa se ni zdelo potrebno, da bi ga dal drugam: saj je zadaj še prostor, je rekel.

»Vendar pa mu tudi kasneje, ko je bil avtobus že skoraj čisto poln, ni prišlo na misel, da bi ga odstranil.«

Že proti koncu Štefanove vožnje je vstopila »prijetna« gospa njegovih let. Brez nadaljnega se je zrinila na sedež za voznikom, mimogrede je odrinila tisti nadležni kos garderobe. Štefan je po premikih njene zadnjice sklepal, da ji gre jopič na živce. Voznik ni dajal pripomb.

Ta ženska je Štefanu menda dala čutiti, da ga pozna. Že ko se je rinila mimo njega, ga je veselo nagovorila: – Kako, smo bili na potepu? – Samo danes, je rekel Štefan nerodno. Zbegalo ga je, ko je bilo očitno, da ona ve zanj, sam pa je ni vedel kam dati. – Samo za en dan, je rekel. Ko da bi bila ona namigovala, da se je potepal več dni, da je medtem spal po hotelih ali kdove kje! Gotovo ju je poznala oba, Štefana in soprogo, *gospo* morda še posebej, predvsem pa oba skupaj, saj sta kot par v svojem mestu verjetno precej znana prikazen. Njegov kratki odgovor pa si je čisto pravilno razložila: truden je, ni mu do klepeta.

Ob stegnu je torej čutil »malce premehko« stegno razumevajoče (in torej molčeče) vrstnice, na drugi strani se je z ramenom tiščal zadnjice, h kateri ni imel pripomb: mlada potnica se je po sili prilik naslanjala na zglavje njegovega sedeža. »Takah reči se vsi razločno zavedajo, vendar o njih molčijo.« Tu je Štefan trudno povzel desetletja staro debato s Krištofom in Maretom. Ni mogel pristati na to, da naj bi bil tak molk zaščitna znamka vseh normalnih! Prej ali slej bo o tem napisal zgodbo. Vse to, kar se mu zdaj dogaja, bo pomaknil za nekaj let nazaj, treba bo spremeniti tudi nekaj imen. Škoda, saj »Mare, Krištof, Štefan« tako resnično zveni! Evangelist Marko in dva mučenca. Ob tem se je spet spomnil na resnobni in nejevoljni obraz dr. Iksa.

Daleč od tega, da bi čutil kaj pohoti podobnega. Trudnost se je prelivala v odmaknjenost. Kakor da ima dve telesi: eno sedi negibno in se prilagaja le sunkom

vožnje, drugo (astralno?) je giblivo: po prostoru se premika brez ovir, zdaj je objelo čez boke tisto punco na desni. Vse skupaj niti ni bilo podobno resnici: kje je sedež občutkov, v pravem ali v »astralnem« telesu?

»To prosto lebdeče telo je samo moja predstava? Če res počne vse, kar hoče, kako to, da si ta roka potem ne privošči česa bolj pohujšljivega? Lahko bi se predrzno poigrala z njeno mucko?« – Očitno je na to možnost pomislil šele kasneje, se pravi, ko je pisal svoje zapiske: *paragrafe*.

»Tako mistiko naj bi torej povzročila Tatjanina razstava z vsemi tistimi orgijami teles? Vseeno bi moral zdaj ogovoriti sosedo na levi: saj ni tako napačna, z njo lahko govoriš, in to te (še vedno!) postavlja v svet živih. Pogovor, kakršenkoli, bi odtehtal pomanjkljivosti, s katerimi so jo ovesila leta.

Torej sklenem, da ji bom nekaj rekel. Kaj? No, lahko bi jo vprašal, ali izstopi prav tu, na naslednji postaji? Gotovo bo izstopila pri fabriki; videti bo tako, ko da jo vendarle poznam! Če mi vrne z enakim, če vpraša, a vi tudi, mi bo dala občutek, da moj prostor na soncu le ni tako prekleto zabetoniran, kot se zdi. – Res jo potem vprašam. Natanko pretehtam, kdaj je pravi trenutek: še preden je pokazala, da namerava vstati s sedeža. Vendar se znajde, reagira tako, kot da bi vedela, za kaj gre. Da mi je treba odkazati prostor! – Ja, res bom tu izstopila, reče: *Vi* pa greste dol na naslednji postaji. S prijazno žvrgolečim glasom; ne zdi se ji vredno prostaviti kakšno besedico, ki bi mojo določenost – pribitost na ta kraj – vsaj malce omilila.«

Zadnji stavki šestindvajsetega paragrafa omenjajo veliko in zajetno punco, ki je ves čas sedela za Štefanom. Imela je nekakšne polovične berge, Štefan je presodil, da so ji pred kratkim sneli mavec z noge. »Najbrž je imela poškodovan gleženj, nič čudnega, pri tej teži.« Sedež poleg nje je bil v Ljubljani prazen. Čutil je, kako odločno se je spravila pokonci, kako se je z nekaj sunkovitimi gibi premaknila njemu ob stran. Izstopila je na isti postaji kot Štefanova priljudna vrstnica, pri fabriki.

To naj bi bil nekakšen sklepni akord novele, če ne bi potem sledil še zadnji (sedemindvajseti) paragraf.

Drago Košutnik

Die Wunder des Himmels

Halleyev komet sem videl prvič leta 1962. Hodil sem v sedmi razred Osnovne šole Ketteja in Murna. Zbirali smo star papir. Bil ga je velik kup. Na kupu je bilo med starimi časopisi in pomečkanimi škrcicli veliko knjig. Ena je pritegnila mojo pozornost. Bil sem odličnjak, knjige so me zanimale. Ta je bila stara in velika, debela. Naslov je bil Die Wunder des Himmels. Tiskana je bila v gotici. Tovarišico za biologijo, ki je prevzemala papir, sem vprašal, a lahko knjigo vzamem. Rekla je, naj plačam vrednost papirja. Stehtala je knjigo. Imela je kilo in pol. Plačal sem petdeset dinarjev. Za ta denar se je tedaj dobilo malo pivo. S prijateljem Jožetom sva ga včasih, na poti iz šole, spila v bližnjem bifeju. Vsak pol. Ko sem knjigo štiri leta kasneje prodal v antikvariatu, sem dobil dva stara jurja. Za ta denar se je takrat dobilo deset pelinkovcev. Spila sva jih z Borisom, ki me je spremljal v antikvariat. Bila sva pijana. Tako sem za smešno majhno ceno kupil in dosti slabše prodal vsa čuda nebes.

Knjiga je bila bogato ilustrirana z bakrotiski. Eden je prikazoval, kako Babilonci opazujejo Halleyev komet. Knjiga je bila natisnjena prav na začetku stoletja. Takrat se še ni vedelo, kakšen bo komet leta 1910. Baje je bil takrat res imeniten. Rep se je raztezal prek polovice neba.

Evo sem verjetno opazil že kdaj prej, pred prvim srečanjem, ne morem pa trditi, da se tega zanesljivo spominjam. Mogoče je bilo tako, da sva z Metko na enem izmed najin角度 sprehodov naletela nanjo, in morda sem takrat rekel: »Mec, glej no, kakšna luštna teta!« in Metka mi je odgovorila: »Kje pa je?«. Zares sem jo srečal, ko je bil komet oddaljen od Zemlje še dvesto milijonov kilometrov, na brezveznem sestanku v krajevni skupnosti – šlo je za evidentiranje najboljših. Ko smo čakali, da mine obvezna »akademska četrt«, sem se usedel čisto blizu nje, le prazen stol je bil med nama; takoj sem jo evidentiral. Mislim, da je to opazila, ženske imajo menda čut za to. Opazoval sem jo spodobno, diskretno, pri tem pa sem ji vendar pustil opaziti, da gledam njene noge, prsi . . . Grozljivo, da se ne da ali pač jaz ne znam povedati drugače kot s plehkimi besedami, če hočem zares natančno prikazati, kako sem jo videl: kratko in malo, moj tip iz sanj.

Sestanek je trajal kako uro; Halleyev komet se je v tem času približal Zemlji za kakih 70 000 kilometrov. Med sestankom sem si zapisal podatke o njej – imena si strašno težko zapomnim. Pozneje se je pokazalo, da tokrat zapis ni bil potreben. Po sestanku smo šli v bife. Pila je koka-kola. Izmenjala sva nekaj besed, mogoče tudi pogledov.

Ko se je komet približal Zemlji na 160 milijonov kilometrov, je moja sopotnica, Metkina mamica, začela hoditi v tečaj nemščine; potrebovala je potrdilo o znajtju jezika za napredovanje v službi. Tečaj v režiji Delavske univerze naj bi vodil

neki učitelj iz gimnazije. Ta pa je bil nekako zadržan in vodenje tečaja je prevzela Eva. Tedaj je ravno končala študij in se je vrnila v domači kraj, da si tam poišče zaposlitev. Andreja mi je pripovedovala, kako je bilo na tečaju. Tečajniki so seveda začutili in opazili, da je Eva pač začetnica. Bili so nesramni. Eva jih je hitro ugnala in pri tem razkrila svojo inteligenco, seveda tako, da večina tega ni opazila. Jaz sem prebiral Andrejine zapiske s tečaja in jo skušal neopazno sprovcirati, da bi čimveč povedala o njej. Komet se je približal na vidno razdaljo navadnega daljnogleda. Navidezna pot ga je vodila iznad Oriona proti Pegazu. Vreme za opazovanje je bilo slabo.

Nekega lepega dne – zares je bil lep – sem jo srečal, ko sem se s kosila v bližnji gostilni vračal na delo. Prijazno sva se pozdravila, mimogrede, ne da bi se ustavila. Ko sem prišel v službo, sem šel naravnost do terminala. Moje delo je povezano z računalnikom. Poznam ustrezne šifre za vstop v registre. Poiskal sem njene podatke. Stanovala je blizu mene. Tam so živeli še njen oče, mama in sestra. Star je bila štiriindvajset let. Rojstni dan je imela teden dni za Andrejinim. Vendar pa: na poziciji 141 je bila enka. To pomeni »poročen«. Ta podatek je nekoliko omilil mojo evforijo. Potem pa sem si rekel, da je to gotovo ena izmed številnih napak v registru. Prečiščenega je šele polovica.

Sprehode z Metko sem začel usmerjati tako, da sva šla vedno vsaj dvakrat mimo njenega doma. Pa tudi večkrat. Ponavadi so bila okna na ulični strani temna. Druga stran hiše ni bila dostopna. V Mehiki je bil potres. Porušilo se je veliko hiš. Umrlo je 20 000 ljudi. Napisal sem pismo:

Spoštovana tovarišica Eva,
oprosti, oprosti, oprosti mi!

Vse bolj me obvladuje nekaj, kar je močnejše od razuma, obzirov in vsiljenih pravil obnašanja. Sicer pa verjamem vate in ti zaupam, gotovo boš tole mojo neobičajno predrznost – ko se te dotikam, ne da bi mi ti namenoma dala kakršen koli povod za to – obvladala, če ne drugače, vsaj s humorjem. Dejstvo, da si me takšna, kakršna si, že zgolj s svojo pojavo očarala prek vseh razumnih meja, ti pač ne more biti v sramoto. Pa tudi meni ne . . .

Tako hodim po mestecu, vedno z željo in upanjem, da te bom po naključju spet srečal, videl. Ničesar ne vem o tem, kakšen je tvoj ritem življenja, kje se giblješ, kaj počneš. Zaradi nekaterih okoliščin tudi prek tvoje učenke A. K. ne morem priti do tebe. Že kar nevzdržno hrepenenje v meni pa vedno bolj raste. Zato si drznem drzniti si . . .

Kakšen konfuzen tip! Nicht war?

Prosim, dovoli, da se ti približam.

Pismo sem čitljivo podpisal z imenom in priimkom. Rad igram z odprtimi kartami. Na poslano pismo nisem pričakoval odgovora. Sem pa še skrbneje prebiral Andrejine zapiske. In seveda hodil na sprehode.

V Kolumbiji se je prebudil ugasli vulkan. Neko mesto je povsem zasul s pepelom. Bilo je veliko žrtev. Andreja mi je nekega večera v postelji rekla:

»Daj no, ne bodi tako trd, malo se mi približaj!« Pomislil sem, da je to provokacija, da namiguje na besede iz pisma. Delal sem se, kot da nič ne opazim, a če bi res kaj vedela, bi me lahko pogruntala. Nisem kaj dosti vedel o tem, kakšen hu-

mor je bil tedaj v modi pri Evini generaciji. Bil sem star osemintrideset let. Menil pa sem, da Andreja gotovo ne bi samo namigovala. Izbruhnila bi, najbrž bi uporabila tudi kremplje. Zdaj jo je pač zeblo, pa se je hotela ogreti. Sicer Andreje nisem zanemarjal, skoraj vsak dan, v povprečju pa prav gotovo, sem se ji približal. V tem času najina zbliževanja seveda niso bila tako strastna kot kakih deset let prej. Sploh pa, odkar je bila med nama senca tretjega, je bilo prave ljubezni kaj malo. Nisva mogla biti več eno, kar sva pred njeno izdajo, kljub neizogibni rutiniranosti, še vedno lahko bila. Zdaj sva bila pač vsak na svoji strani, kot menda večina ljudi. Povezovala naju je predvsem Metka, združevala naju je navada. Tudi formalno sva bila razvezana. Poskušala sva poiskati novo vsebino najinega skupnega življenja, saj otrok pač ne more biti zadosten razlog. Praznina, ki jo je pustila v meni Andrejina odtujitev, je bila še vedno boleča. Takšne rane se baje najlažje zdravijo z ljubeznijo. In užaljeno samoljubje se menda zdravi z maščevanjem . . .

Vendar vse to z Evo ni imelo zveze, ne bi je smelo imeti. Predstavljal sem si, da naj bi bilo to z Evo tisto usodno srečanje, ki se zgodi enkrat v življenju. Kot Halleyev komet. Tisti, ki ga doživijo dvakrat, so prvič premladi in drugič prestari. Kot moja babica. Spominjala se je repatice. Bila je svetla, velika. Takrat so nekateri govorili, da bo strupeni rep kometa uničil vse živo na Zemlji. To se ni zgodilo, vseeno pa so prišli hudi časi. Bila je vojna. Moja babica, takrat petnajstletno dekle, je za veliko noč nesla k žeganju. Košarica je bila pokrita z belim prtjem. V košarici je bila polenta. Fajmošter Vovk je privzdignil prtček. Ob pogledu na vsebino košarice se je začel krohotati. Ogromni trebuh, naphan s piškami in poticami, mu je poskakoval gor in dol. Otroške pravljice niso nikoli tako okrutne kot takele resnične. Res se je pisal Vovk. Marija je pokrila košarico in jo odnesla. Doma ni nič povedala. Jedli so nežegnano polento. Dobra je bila. Marijini starši so bili pobožni. Na posteljni omarici je imela monografijo svojega rojstnega kraja iz leta 1923. V knjigi je bila natisnjena fotografija njenega očeta. Bil je cerkovnik. Tako je tudi pisalo pod sliko. »To so naš ata,« je rekla babica. V knjigi je bilo še veliko zanimivih fotografij. Ena je prikazovala tovarnarjevo ženo. Ta si je za domačo ljubljenko namesto običajne mačke ali psičke izbrala kozo. Koza je bila dresirana, povsod jo je jemala s sabo. Na sliki se je videlo, kako obe izstopata iz avtomobila. Takšne koze so se pojavljale tudi med družicami naših socialističnih parvenijev. O eni takih mi je pripovedoval nekdanji ravnatelj muzeja. V našem kraju si je preurejala staro hišo v počitniško. Prosila ga je za nasvet, kako naj hišo posebej označi, da se bo že na zunaj videlo, da ne pripada navadnim ljudem. Svetoval ji je, naj uporabi grb, ki je v starih časih predstavljal pokrajino. Tako si je ženska dala vzditi na pročelje hiše, med rjave kamne, grb iz belega marmorja. Na grbu je koza. »Tako lahko vsak takoj vidi, kdo je lastnica,« je rekel. Stari je zelo užival, ko je pravil to zgodbo. Naše družbenopolitične resničnosti ni posebno maral. V življenju je imel veliko težav zaradi mediokritetskega nasilja in hipokrizije okolja.

Moja babica je bila tedaj, ko sem srečal Evo in se je Halleyev komet spet bližal Zemlji, v svojem petinosemdesetem letu. Bila je že zelo senilna. Videval sem jo poredkoma – živila je v Ljubljani pri stricu Oskarju in tudi kadar sem prišel v Ljubljano po naključju, ker sem imel kakšne opravke, se pogosto nisem utegnil

oglasiti pri njej. Babica je imela za seboj težko življenje. Doživela je še eno vojno. Nemci so ji odpeljali moža. Bil je »tardeč«. Ostala je sama s štirimi otroki. Kasneje, še med vojno, s tremi. Najmlajšo je vzela davica. Za otroke ni bilo penicilina, potreben je bil na fronti. Moja mama, tedaj trinajstletna deklica, je v kangelici za mleko nosila Poročevalce čez blok. Babica je delala v bolnišnici. Zнала je nemško. Stregla je nemškim ranjencem. Nekateri so bili čisto človeški. Sodelovala je pri tajnem zdravljenju naših ranjencev v tej bolnišnici. Skrbela je za zvezo. Ob koncu vojne so okoliški prebivalci izropali bolnišnico. Pri nas smo imeli skozi vse moje otroštvo debele porcelanaste krožnike, ki so imeli na spodnji strani zelen grb z orlom in hakenkrajcem ter napis: Waffen SS.

V letu 1945 so se nad našimi kraji pojavljali leteči krožniki. Takrat ljudje na splošno niso vedeli kaj dosti o vesolju. Mnogi so bili pripravljeni verjeti v marsovce – zelene možičke. Takrat je moja babica izgubila mlajšega sina. Ustrelil se je s ponikljanim ruskim revolverjem. Revolver je bil last njegovega brata Oskarja. Oskarju je revolver podaril za spomin Drago, kot vezilo za prihodnje svaštvo. Drago ga je prinesel iz Rusije, kjer je bil med vojno v pilotski šoli. V domovino se je vrnil jeseni leta 1945. Stanoval je v enonadstropni hiši ob Zaloški cesti – blizu letališča. Hiša je še dolgo po vojni kazala sredi belega ometa opečnato liso tam, kamor je leta 1944 udarila granata iz ameriške »leteče trdnjave«. Drago je bil vojni pilot – lovec. Babica mu je enkrat pomagala vžgati motor. Morala je zavrteti eliso, ko je on iz kabine dal povelje: »Propaljot!« Letalo je bilo rusko, znamke JAK-3, imenovalo se je Ogenjok. Pokvarilo se mu je pozne spomladi leta 1948, ko se je vračal na letališče v Pulju iz smeri Trst. Blizu Rovinja je strmoglavil in zgorel skupaj z aparatom. Ni hotel izskočiti, mislil je, da bo letalo lahko rešil z zasilnim pristankom. Letala so bila takrat dragocenejša kot ljudje. Vseeno se je v tistem času pokvarilo veliko jakov. Iz skupine pilotov, ki je priletela iz Rusije z Dragom, jih je manj kot polovica preživela tisto hudo obdobje. Bili so sovražniki. Hudobni Veliki močije je mihal z brki. Nič nam ni mogel.

Novica, da se je Drago ponesrečil pri opravljanju dolžnosti, je prišla v Ljubljano hkrati z dovoljenjem za poroko. Meta je imela že nekoliko napihnjen trebuh. Notri je plaval nekakšen plazilec. V Dragovem rojstnem kraju je bil velik pogreb. Krsta je bila zacinjena. Moja mama je skupaj s trebuhom in žabo v njem skočila v jamo. Bila je stara manj kot osemnajst let. Jaz nisem vedel, kaj se dogaja. Bil sem tista žaba.

V času, ko je prišel Halleyev komet, je bila moja mama že dve leti invalidsko upokojena, zaradi živcev. Za seboj je imela zavoženo življenje. Njen mož je veliko pil. Ona se je šopala s tabletkami. Bila je narkomanka. Nekoč sem ji dal hašiš. Ni ji bil všeč, čeprav je bila strastna kadilka. Raje je imela tavorje. Ničesar ni vedela o življenju. Brala je DR romane.

Njen brat Janez je konec leta 1954 ležal v Jožefovi mrliški vežici na Žalah. Krsta je bila odprta. Moral sem ga poljubiti na lice, ki je bilo že nekoliko kocinasto. V zraku je bil ogabno sladkoben vonj. Ko je bil še živ, sva se imela zelo rada. Učil me je boksati. Treniral je boks pri Odredu. Že od malega je bil vsestranski športnik. Na nekem sokolskem izletu je po rokah obhodil ves stadion. Izučil se je za torbarja. Bil je tudi skojevec. Ko se je nekega večera – že bolj ponoči – vračal s skupino prijateljev iz mesta, se je ustavil sredi mostu. Tam je zdaj kapelica. Nad

železnimi vrati kapelice je bilo v loku z velikimi zlatimi črkami napisano: JAZ SEM BREZMADEŽNO SPOČETJE. Notri je stala Marija. Bila je narejena iz mavca, visoka je bila kak meter in pol. Imela je otroški obraz, zlato avreolo in moder plašč. Vsak dan so bile ob njej sveže cvetlice, poleti vedno travniške marjetice. Prinašala jih je Tanaumna. Bila je versko blazna. Kadar jo je »dajalo«, je slonela na oknu v prvem nadstropju in prepevala nabožne pesmi. Imela je sorodnike v Ameriki, ki so ji pošiljali rabljene obleke. Bila je pisana kot papagaj. Otroci smo ji včasih metali kamenčke v okno. Takrat je odprla okno in začela kričati. Vpila je: »Vrag ti je pas matere, koje te dojebala!«

Janez se je torej ustavil pred kapelico. V tistem kraju in času je bil Sveti Urh blizu. Železna rešetka ni bila zaklenjena. Janez je Marički pomagal s podstavka in do ograje mostu. Bil je močan. Menda je hotel, da bi se Brezmadežna okopala. Takrat je bila Ljublanica še čista. V kotanji, kakih dvajset metrov niže od mostu, si lahko iz čolna videl vsak kamenček in školjko na dnu, pa je bila voda tam globoka skoraj deset metrov. Marička pa je, mogoče zaradi teme, zgrešila vodo oziroma zadela je ravno Medvedovo skalo. Ta skala je štrlela kakega pol metra iz vode, vsa je bila porasla z rjavkastim mahom. Po obliki in velikosti je spominjala na medveda. Zato sva jo z mamó tako poimenovala. Ne vem, kdo od naju se je tega spomnil – bolj verjetno pa je, da jaz, ker sem v tistem času v vsakem oblaku videl obliko živali, ljudi ali česa drugega spoznavnega. To sposobnost sem z odraščanjem izgubil, vračala se mi je, kadar sem bil na tripu.

Marička se je na Medvedovi skali raztreščila. Še dolgo so pisani kosi mavca ležali tam spodaj, do naslednje velike vode. Meni je bilo Maričke žal. Policaj je ugotovil, da so Marički pomagali tja neznani storilci. Tanaumna je vpila, da so barabe komunistične, ampak nihče je ni resno jemal, bila je pač »tanaumna«.

Nista minila dva meseca, ko se je Janez v mestu zakrokal. Zamudil je zadnji avtobus in odločil se je, da bo počakal jutro kar v parku pred železniško postajo. Pa ga je tam zalotil policaj. Janez je bil okajen, zaspan in nič kaj prijazno razporežen. Policaj je bil seveda vaje takih, bil je oblast in ni se bal. Janez pa tudi ni bil kar tako: bil je vojna sirota, skojevce, pa še boksar pri Odredu. Tako se je njun pogovor končal z negativnim saldó dveh zob za policaja. Janez je spet zaspal, prišla je marica in z njo tisti, ki so bili kos tudi skojevcem. Janeza so odpeljali, vendar ga niso hudo pretepli. Zdaj je bil že kriminalec in je zaslužil primerno spoštovanje. Sodnik je bil še kar razumevajoč, verjetno tudi zaradi politične neoporečnosti. Prisodil mu je samo dva meseca zaporá. Janezu se je zdelo tudi to preveč. Poleg tega je imel tudi neke težave s punco.

Ruski revolver je bil krepka mašina. Janezovo srce je bilo meter na široko razmazano po belih ploščicah v kopalnici Obrtnega podjetja Torbica. Predstavljám si, da je bilo videti nekako tako kot opečnata lisa na hiši, v kateri je stanóval moj oče.

Babici je omahníla glava na mizo in tako je tiho sedela. Stal sem ob njej. Bila sva sama v kuhinji. Spominjam se nekega čudnega zvoka, nekako kot zvonenje v ušesih, vendar je prihajalo od zunaj, iz veselja. Muzika sfer.

Stric Oskar je revolver prodal. Dolga leta sem mislil, da to ni bilo pošteno, da bi ga moral dati meni. Bil je spomin na mojega očeta. Zdaj mi je vseeno. Mislim, da ni pametno imeti orožja v hiši. Lahko pride v roke otrokom, pa imaš hudiča. Se-

veda pa nisem pacifist. Pacifizem imam za neko podvrsto verske blaznosti. Mislim, da imajo tako Rusi kot Američani zelo tehtne argumente. Orožje je v principu samo vrsta orodja. Že od samih začetkov ga ljudje uporabljajo zato, da lahko nabrano hrano v miru použijejo. Vedno je bilo več ljudi kot hrane. Vedno so zmagovala ljudstva, ki so jih vodili najbolj surovi in krvoločni bogovi.

V kapelici na mostu je mavčno Maričko vse od takrat nadomeščala zanikrna litografija. Ne vem pa, kakšna je bila kapelica v času Halleyevega kometa. Že dolgo nisem bil tam. Nazadnje sem bil na tistem mostu avgusta leta 1973. Breda je bila na Silbi. Potrebovala je sonce in morje za zdrav razvoj zarodka. Zanosila je dober mesec prej, ravno ob tistem času, ko sem bil v zaporu. Moral sem odsedeti deset dni, ker sem na javnem zborovanju rekel: »Ljudje, oprostite, ampak zdi se mi, da tako ne bo šlo naprej. Če je Svet res tak, kot se mi kaže, in nič ne kaže, da bi bil drugačen, je najboljša, da vzamemo atomsko bombo in ga razčefukamo!« Zborovanje je bilo posvečeno podpori našim zatiranim rojakom na avstrijskem Koroškem. Na Trgu osvoboditve, nekdanjem Trgu Revolucije, še prej Kongresnem trgu, je bilo veliko ljudi. Prignali so jih iz šol in podjetij. Na zborovanju so govorili vidni govorniki. Rekli so, da to ni prav, namreč, zatiranje Korošcev. Jaz sem nastopil še pred začetkom. Bil sem zatripan, že kak teden sem »plaval«. Takrat sem imel »v riti« – sukcesivno – dva zelena in enega oranžnega. Kdor pozna ta potovanja, si približno lahko predstavlja, kako mi je bilo, ko sem tam po naključju naletel na tisočero množico. Kar avtomatično sem se znašel sredi Zvezde, prav na sivem kamnu v sečišču kockastih črt sem stal. Črta pred menoj je vodila naravnost do tribune, ki je bila postavljena pred Partizansko knjigo. Kratko in malo ni šlo drugače. Temu se reče »paroksizem«. Zakorakal sem po črti. Ljudje so se razmikali pred menoj, odpirali so mi koridor. Kot Rdeče morje pred Mojzesom. Ko sem zakoračil po stopnicah, ki so vodile na tribuno, me je hotel neki udbaš zadržati. Trznil je, a nič več kot to. Potem sem počasi oddeklamiral svoje. Besed si nisem pripravil vnaprej, niti tega nisem vedel, o čem naj bi govoril. Kar izrekel sem. Potem sem mirno odšel. Na dnu stopnišča sta bila zdaj že dva udbaša. Hotela sta me prijeti, vsak z ene strani. Nista mogla! Stopal sem počasi med njima, roke so mi obvisle v zraku. Medtem so že peli »vroči« telefoni. Menda je med mojim nastopom televizija že delala.

Pri Prešernovem spomeniku me je obstopila skupina gimnazijcev. Pripeljali so jih iz Kranja. Rekli so, da se strinjajo s tem, kar sem povedal, da pa bi moral še bolj pojasniti. Rekel sem, da je vse jasno samo po sebi. Potem sem zataval v paranojo. Srečeval sem same spake. Skušal sem popiti koka-kolo, pa ni šlo – mehurčki so se mi zgostili v grlu. Na ulici je bilo vedno več Skorpijev, ki so pred mojimi očmi izgubljali privzeto podobo, se raztapljali v amebaste spake. Pri Vodnikovem trgu sem končno srečal skupino normalnih. Bili so trije fantje, znanci. Rekli so, da so na »tazelenem«. Imeli so se fino. Spravili so me »gor«.

Policaja sta prikorakala v mojo sobo zjutraj. Bil sem še v postelji. Kar izpod odeje sem jima pokazal na predal v pisalni mizi. Hotela sta moj potni list. Vzela sta rdečo knjižico z žigi Fernetičev, Vrške Čuke, Kule, Dovra, Ostendeja in še nekaterih mejnih prehodov. Pustila sta mi listek, na katerem je pisalo, da mi je bil potni list odvzet zaradi državne varnosti. Bil sem sovražnik države. Knjižico sem dobil nazaj dve leti kasneje, ko sem poslal zahtevo, naj mi jo vrnejo. Napisal

sem, da državna varnost najbrž ni tako na psu, da bi bila ogrožena, če ima Drago Košutnik potni list. Napisal sem tudi to, da sem na svojih potovanjih v stikih in pogovorih z ljudmi opozarjal na pridobitve in prednosti samoupravne socialistične družbe. Vžgalo je.

Poročila sva se v začetku oktobra. Bila je velika ohcet. Imela sva veliko prijateljev. Med darili je bila skoraj kila šita. Bil je na mizi in vsak si je lahko postregel. Matjaž je sunil nekaj lepih kosov in jih nesel prodat v Bistro. Moja priča je bil Marjan. Jaz sem bil pijan. Breda je pestovala svoj trebuh.

Namesto Mesije je prišla Urška. Imela je črne lase. Breda je bila z njo v Dečjem domu. V najini sobi ni bilo možnosti za nego novorojenčka, poleg tega sem jaz moral hoditi v službo. Obiskoval sem ju vsak dan, zvečer pa sem žuriral. Doma sem imel na kupe šita. Bil je zgneten v hlebčke. Vsak hlebček je imel v sredini pečat – zrcalno sliko znaka BAYER. Bajer je velika švicarska tovarna za izdelovanje zdravil. Med drugim je izdelovala tudi ampule s sto mikrogramsko raztopino LSD-25. Šit je bil zelo kvaliteten. Dvesto kil te robe sta hotela dva Turka prepeljati v Amsterdam. Ustavili so ju naši pri Novem mestu. O tem je pisalo v časopisu. Tovor so sežgali v Toplarni. Pa ne čisto vsega. Nekaj tega je prišlo do mene. Dal mi ga je prijatelj. Pomislil sem, da bi to lahko bila provokacija, vendar se nisem sekiral. Kot že rečeno, bil je dober šit.

Obiskovalci so si kar podajali kljuko. Nikoli nisem bil stiskaški. Rad sem dajal. Tatjana mi je dala. Bila sva krepko nakajena, »haj«. Gledala sva se. Bila je lepa. Prebrala je moje misli. »Ja!« je rekla, počasi pokimala in še dahnila: »Jaaa . . .« Bila je poštena ženska. Kurbe so tiste, ki ne dajo. Špekulirajo s tisto svojo one, tehtajo in računajo. Takšnih je večina žensk. Tatjana pa je bila altruistka. Nekega dne je pripeljala prijateljico Andrejo. Andrejo sem opazil že prej, po naključju je bil urad, v katerem je delala, v isti stavbi kot moj. Bila mi je všeč. Vendar tedaj, ko je prišla s Tatjano, nisem pomislil na to, da jo je ta pripeljala, ker je bila pač altruistka. Videl sem le Tatjano in sploh nisem opazil Andrejinega osvajanja. Malce užaljena je odšla. Potem je odšla tudi Tatjana. Tokrat mi ni dala. Bila je malce jezna, ker sem ji pokvaril scenarij. Andrejo pa je pripeljala še enkrat. Bili sta pri meni ravno takrat, ko sta prišli Breda in Urška iz Dečjega doma. Ti dve sta prišli prej, kot sem ju pričakoval. Bila je mučna situacija. Ko sta obiskovalki odšli, je Breda hotela vedeti, katero sem. Rekel sem, da Andrejo, zdelo se mi je, da bom tako nekako zamešal sledi.

Andrejo sem zares pritisnil šele leto kasneje. Bila je pomlad. Na poti iz službe sem stopil v Bistro. Tam je bila poleg natakariče samo še Andreja. Poljubil sem jo. Pila sva vodko. Potem sva šla v Tivoli. Potem v neko gostilno pri Pivovarni. Potem k njej domov. Njen mož je bil na kurbariji. Peter je bil pri njenih starših. Fukala sva celo noč. Naslednji dan spet. Tedaj sem se ustrašil – stvar je postajala resna. Nekaj dni sem se izogibal srečanja z njo. Potem me je poklicala po telefonu, v službo. Šel sem k njej. Bredi sem govoril, da sem prespal pri prijateljih. To se je prej že dogajalo. Nekega dne pa naju je Breda srečala v banki. Na prvi pogled ji je bilo vse jasno. Šel sem z njo domov. Vprašala me je, kaj mislim. Rekel sem, da sem zaljubljen. Bila je besna. Dala mi je polivinilasto vrečko z gatami – pravzaprav, vrgla mi jo je v glavo. Vzel sem vrečko in odšel k Andreji. V žepu sem imel poziv za služenje vojaškega roka.

Z Andrejo sva se ljubila. Norela sva vse noči. Ona je bila zdaj študentka, jaz pa sem hodil v službo. Delal sem nekakšen koncept gradnje informacijskega sistema. Bil sem zelo zaspan. Popoldan sva hodila na dolge sprehode. Nekega dne sva prišla do cerkve na Vodenikovi cesti. Šla sva noter. Bilo je zelo svetlo, v zadnjo steno cerkve, za oltarjem, je vgrajen velik svetel vitraž, ki prikazuje Jagnje božje. V cerkvi sva bila sama. Sedla sva v klopi. Vprašal sem jo, če hoče postati moja žena. Rekla je »Ja«. Poljubila sva se. Postala sva bigamista.

Njen mož je prišel dva večera za tem. Nameraval je praznovati Petrov rojstni dan. Hotel me je vreči ven. Nisem se dal. Grozil je s policijo. Andreja je rekla, naj grem za četrto uro ven, da se pogovorita. Rekla je, da ne bo nasilen. Njun zakon je bil že leto in več v razsulu. Bila sta dogovorjena za ločitev. Šel sem na pivo. Ko sem se vrnil, ga ni bilo več tam. Naslednji dan sem prebelil stanovanje in spremenil razpored pohištva. Na vrhu omar je bilo za prst debelo prahu. Montiral sem luč na stropu. V tisto luč je dva meseca kasneje Rudi skril za trideset milijonov raznih deviz. To je bil plen z njegovih nočnih pohodov. Bil je nekakšen Robin Hood, vsaj napol – jemal je bogatim. Pri njegovem nočnem delu ga je nekajkrat spremljala Andreja. Zdelo se ji je zabavno sedeti tam na klopi, sredi noči, in vedeti, da se v bližnji hiši nekaj posebnega dogaja. Bila je v krizi. Petrov oče se je pravkar ločil od nje. Imela je probleme z denarjem. Iz vojske sem ji pisaril dolga pisma, ki jih je narobe razumela. Hotel sem ji povedati vse naenkrat.

Rudi je bil njen prvi ljubimec. Na podstrešju bloka v Kranju, kjer je takrat živel, ji je vzel nedolžnost. Na jugoslovanski zastavi. Tistih nekaj kapljic krvi je padlo ravno na zvezdo. Rudija je imela zelo rada. On pa je že takrat kradel. Bil je miličnikov sin. Dali so ga v mladoletniški zapor. Tam je dobil solidno izobrazbo.

Ko je Andreja videla kup denarja, ki ga je Rudi spravil v luč, ji je postalo jasno, da to ni šala. Odpeljala se je v Pulj, kjer sem stal na braniku domovine. Nekako mi je povedala o svojih napetih dogodivščinah. Videti je bilo klavrno. Rudi je bil oborožen in pripravljen na vse. Zmenila sva se, da bo doma šla na policijo. Ko se je že odpeljala, sem šele lahko mirno premislil o zadevi. Postalo mi je jasno, da nikakor ne bo šla na policijo. Torej sem šel jaz.

Dobila je dve leti pogojno. Bila je samohranilka. Rudi je dobil devet let. Iz zapora ji je poslal dopisnico: Ne veseli se preveč življenja, ker krojila ti ga bo usoda. Podpis je bil CHELSEA. To je bilo ime angleškega nogometnega kluba, za katerega je Rudi navijal v času, ko je tako duhovito uporabil zastavo. Bil je bister fant.

Preden je on odsedel svoje prvo leto, sem se vrnil iz vojske. Bil sem dober vojak. Sprejeli so me v Partijo. V službi sem začel delati na novem področju. Gradil sem delegatski sistem. Bil sem ZA. Živel se z Andrejo. Preselili smo se v drugo, večje stanovanje. Dobila sva ga v najem za dve leti. Lastnik je bil v Milanu kot zastopnik nekega podjetja. Bil je poslovni človek. Vzel nama je šest milijonov. Za ta denar se je takrat dalo dobiti dva manjša avtomobila. Milijone je dal Andrejin oče. Ni bil ravno bogat, bil pa je varčen. Moji nikoli niso imeli kakega odvečnega denarja. Babica je govorila: »Če bi bila jaz bogata, bi vsakemu kupila eno hišico.« Dolga leta je pričakovala, da bo od Nemčije dobila reparacije. Stric

Oskar je govoril, da Nemci nočejo dati zato, ker vejo, da bi država vse pobrala, potem pa bi prasci znosili v Švico. Rekel je, da se je Džilas vozil s kolesom. Rožič takrat še ni imel bicikla. Bil je zidarski pomočnik. Stric Oskar je izstopil iz Partije leta 1958. Rekel, je da ga tisti čvekaški šlosar ne bo zajebaval. Čvekaški šlosar je bil sekretar partijske celice. Stric Oskar se je sprl z njim zaradi idejnih vprašanj. Idejne spore v Partiji sem imel petindvajset let kasneje tudi jaz. Vendar nisem izstopil. Bil sem mnenja, da ne bi bilo prav, če bi samo ONI ostali notri, vse skupaj bi bilo še slabše. Stric Oskar pa si je postavil hišico na drugi strani mostu. Izredno je doštudiral pravo. Bil je sekretar Filharmonije. Z ženo sta hodila na koncerte. Vendar je imel raje Oberkrajnerje in podobno narodno muziko. Ko sem bil v ludnici – v prostorih, kjer je med vojno moja babica stregla nemškimi, pa tudi našim ranjencem – je stric Oskar rekel, da je to sramota za hišo. Med vojno so bili v norišnici poleg ranjencev še vedno tudi norci. Eden od njih je šofiral Sonce. Moji babici je na dvorišču, med starimi zaboji, pokazal luknjo, skozi katero se je prišlo na komandni most Sonca. Babica je rekla, da bi šla enkrat rada z njim. Odgovoril ji je, da to ne gre, da je z babami hudič. Da je enkrat vzel eno s sabo, pa mu je vse zameštrala, Sonce je padlo dol in moral je najeti tristo tisoč Kitajcev, da so ga spet spravili gor.

Sodnik za prekrške je bil mnenja, da sem s svojim nepredvidenim nastopom vznemirjajoče vplival na udeležence velikega zborovanja. Vendar mi ga je uspelo prepričati, da sem imel vsaj namen, da bi moj nastop pozitivno izzvenel. Nisem mu rekel, da me bôli kurac za Korošce. Zato je bila kazen razmeroma mila. Poziv za prestajanje kazni sem dobil pol leta kasneje – verjetno prej niso imeli prostora. Vrgel sem ga v smeti. Imel sem mir tri mesece, dokler nista nekega jutra prišla dva plava in me odpeljala na Povšetovo. Vtaknili so me v čisto spodobno sobo s štirimi pogradi. V kotu za zaslonom je bila školjka in tudi umivalnik. Svetloba je prihajala skozi zamreženo okno na stropu. Moji kameradi so bili nekakšni klateži in mali lopovi v priporu. Do mene so bili nekoliko zadržani, vendar prijazni. Pomagali so mi pri jedači. Hrano sem namreč odklanjal. Rekli so: »Če res ne boš ti, bomo pa mi.« Tako so si vsak dan razdelili mojo porcijo pomij. Tam sem prebil enajst dni. En dan so mi nabili, ker nisem hotel za slovo pomiti tal. Bila je lepa in koristna življenjska izkušnja.

Doma sem se najprej oprhal, nato pa sem se spraznil na Bredi. Potem sva šla v »Koper« jest. Bil sem prestradan. Naročil sem si paradižnikovo juho, čebulno bržolo, pomfrit, grah na maslu in mešano solato. Pila sva merlot. Breda mi ni povedala, da je medtem, ko sem bil »na hladnem«, vsak dan fukala z Marjanom. To sem zvedel šele dosti kasneje.

Medtem ko je bila Breda na Silbi v korist pričakovanega Mesije, sem bil prepričan, da je bila blagoslovljena ravno tedaj, ko sem prišel iz zaporu. Datumi so klapali. Zdaj sem služil denar. Delal sem pri Jožetu. Jože je bil obrtnik, spoznal pa sem ga prek prijatelja Bojana, njegovega svaka. Jože je imel osemnajst let pred tem resne namene z mojo mamo. Moja mama tudi z njim, vendar je njen brat Oskar preprečil njune načrte, ker je bil Jožetov oče pri tabelih. Jože je bil dober človek, poštenjak. Šest let je presedel v zaporu, ker je nekoga ustrelil. Po naključju je padel v neki pretep. Pri sebi je imel pištolo, ker se je vračal s strelskega treninga. Po prestani kazni je šel v Nemčijo. Bil je delavec na začasnem delu v tuji-

ni. Ko je prihranil nekaj denarja, se je vrnil domov in odprl obrt. Štancala sva aluminijaste škatlice za tablete proti glavobolu.

Imel sem še dvajset tripov. Skoraj vsak dan sem plaval. Breda mi je pisala, da sem mucek in da me pogreša. Nič ni napisala o tem, da tam na Silbi fuka z nekim Holandcem. Jaz sem se medtem pripravljal na novo življenje. Šel sem po »Križev pot«. To je bil omot iz gumiranega platna. V njem je bilo dvanajst lesenih plošč. Na njih so bile naslikane nabožne podobe. Predstavljale so Kristusove muke. Podobe so bile lepo delo, kakih šestdeset let star posnetek znanega izvirnika. Z Marjanom sva jih kakih šest let prej ukradla iz kapele na ljubljanskem gradu. Mislila sva, da bova lahko zanje dobila veliko denarja, vendar jih potem nisva znala spraviti v promet. Zato so čakale boljših časov v Bojanovi počitniški hišici v Jarčji dolini. Bojan ni vedel zanje. Zdaj sem ta sveženj pripeljal nazaj v Ljubljano. Odneseš ga v šentjakobsko župnišče. Vse skupaj sem dal fajmoštru. Rekel sem, da pričakujem otroka in da moram pospraviti navlako, ki se mi je nabrala v dotedanjem življenju. Fajmošter je rekel, da se ne smem preveč ukvarjati s preteklostjo, da je treba gledati naprej. Slike je sprejel.

Doma pa je bil še en Kristus. Ta je bil Bredin, našla ga je na nekem podstrešju. Bil je lesen, kakih trideset centimetrov dolg in brez obeh rok. Na glavi je imel venček iz posušene robidove vitice. Zavil sem ga v časopisni papir in ga vtaknil za srajco. Z Bredinim biciklom sem se odpeljal do kapelice na mostu. Zavitek sem vrgel v vodo zraven Medvedove skale. Gledal sem za njim, dokler ga ni tok odnesel za ovinek. Mislil sem na trohnenje in Črno morje.

Vračal sem se po drugi strani. Spotoma se se ustavil pri prijatelju Francu. Tu sem vzel svoj magnetofon, ki je bil pri njem že kako leto. Odneseš sem ga domov, ga vključil in pognal. Na traku so bile posnete v kronološkem zaporedju, kot so nastajale, vse popevčice Beatlesov. Zdaj je bila na vrsti Dear Prudence. Ime Prudence mi je zbudilo nekakšne asociativne povezave s pojmom »ponos«. Zatulil sem in se razjokal. Potem sem zmetal nekaj stvari v potovalko in odšel na železniško postajo. Na vlaku sem naletel na veliko skupino – kakih petnajst – svojih znancev. Med njimi so bili tudi tisti trije s »tazelenega« tripa. Vsi so potovali na Silbo.

Na Silbi mi je Holandec, ki je pred mojim prihodom zabaval Bredo, dal celo prgišče tripov. Z Bredo sva se prepirala. Sama je odšla domov. Hotela je delati splav. Imela je že papirje, ko sem prišel za njo in jo pregovoril. Sedela sva v parku pri Rimskem zidu. Bil je lep dan, pozno poletje. Rekla je, da moram opustiti droge. Obljubil sem ji.

Poročila sva se v začetku oktobra. Bila je velika ohcet. Imela sva veliko prijateljev. Med darili je bila skoraj kila šita. Bil je na mizi in vsak si je lahko postregel. Matjaž je sunil nekaj lepih kosov in jih nesel prodat v Bistro. Moja priča je bil Marjan. Jaz sem bil pijan. Breda je pestovala svoj trebuh.

Namesto Mesije je prišla Urška. Imela je črne lase. Breda je bila z njo v Dečjem domu. V najini sobi ni bilo možnosti za nego novorojenčka, poleg tega sem jaz moral hoditi v službo. Obiskoval sem ju vsak dan, zvečer pa sem žuriral. Doma sem imel na kupe šita. Bil je zgneten v hlebčke. Vsak hlebček je imel v sredini pečat – zrcalno sliko znaka BAYER. Bajer je velika švicarska tovarna za izdelovanje zdravil. Med drugim je izdelovala tudi ampule s sto mikrogramsko

raztopino LSD-25. Šit je bil zelo kvaliteten. Dvesto kil te robe sta hotela dva Turka prepeljati v Amsterdam. Ustavili so ju naši pri Novem mestu. O tem je pisalo v časopisu. Tovor so sežgali v Toplarni. Pa ne čisto vsega. Nekaj tega je prišlo do mene. Dal mi ga je prijatelj. Pomislil sem, da bi to lahko bila provokacija, vendar se nisem sekiral. Kot že rečeno, bil je dober šit.

Obiskovalci so si kar podajali kljuko. Nikoli nisem bil stiskaški. Rad sem dajal. Tatjana mi je dala. Bila sva krepko nakajena, »haj«. Gledala sva se. Bila je lepa. Prebrala je moje misli. »Ja!« je rekla, počasi pokimala in še dahnila: »Jaaa . . .« Bila je poštena ženska. Kurbe so tiste, ki ne dajo. Špekulirajo s tisto svojo one, tehtajo in računajo. Takšnih je večina žensk. Tatjana pa je bila altruistka. Nekega dne je pripeljala prijateljico Andrejo. Andrejo sem opazil že prej, po naključju je bil urad, v katerem je delala, v isti stavbi kot moj. Bila mi je všeč. Vendar tedaj, ko je prišla s Tatjano, nisem pomislil na to, da jo je ta pripeljala, ker je bila pač altruistka. Videl sem le Tatjano in sploh nisem opazil Andrejinega osvajačja. Malce užaljena je odšla. Potem je odšla tudi Tatjana. Tokrat mi ni dala. Bila je malce jezna, ker sem ji pokvaril scenarij. Andrejo pa je pripeljala še enkrat. Bili sta pri meni ravno takrat, ko sta prišli Breda in Urška iz Dečjega doma. Ti dve sta prišli prej, kot sem ju pričakoval. Bila je mučna situacija. Ko sta obiskovalki odšli, je Breda hotela vedeti, katero sem. Rekel sem, da Andrejo, zdelo se mi je, da bom tako nekako zamešal sledi.

Andrejo sem zares pritisnil šele leto kasneje. Bila je pomlad. Na poti iz službe sem stopil v Bistro. Tam je bila poleg natakarnice samo še Andreja. Poljubil sem jo. Pila sva vodko. Potem sva šla v Tivoli. Potem v neko gostilno pri Pivovarni. Potem k njej domov. Njen mož je bil na kurbariji. Peter je bil pri njenih starših. Fukala sva celo noč. Naslednji dan spet. Tedaj sem se ustrašil – stvar je postajala resna. Nekaj dni sem se izogibal srečanja z njo. Potem me je poklicala po telefonu, v službo. Šel sem k njej. Bredi sem govoril, da sem prespal pri prijateljih. To se je prej že dogajalo. Nekega dne pa naju je Breda srečala v banki. Na prvi pogled ji je bilo vse jasno. Šel sem z njo domov. Vprašala me je, kaj mislim. Rekel sem, da sem zaljubljen. Bila je besna. Dala mi je polivinilasto vrečko z gatami – pravzaprav, vrgla mi jo je v glavo. Vzel sem vrečko in odšel k Andreji. V žepu sem imel poziv za služenje vojaškega roka.

Z Andrejo sva se ljubila. Norela sva vse noči. Ona je bila zdaj študentka, jaz pa sem hodil v službo. Delal sem nekakšen koncept gradnje informacijskega sistema. Bil sem zelo zaspan. Popoldan sva hodila na dolge sprehode. Nekega dne sva prišla do cerkve na Vodnikovih cestih. Šla sva noter. Bilo je zelo svetlo, v zadnjo steno cerkve, za oltarjem, je vgrajen velik svetel vitraž, ki prikazuje Jagnje božje. V cerkvi sva bila sama. Sedla sva v klopi. Vprašal sem jo, če hoče postati moja žena. Rekla je »Ja«. Poljubila sva se. Postala sva bigamista.

Njen mož je prišel dva večera za tem. Nameraval je praznovati Petrov rojstni dan. Hotel me je vreči ven. Nisem se dal. Grozil je s policijo. Andreja je rekla, naj grem za četrto uro ven, da se pogovorita. Rekla je, da ne bo nasilen. Njun zakon je bil že leto in več v razsulu. Bila sta dogovorjena za ločitev. Šel sem na pivo. Ko sem se vrnil, ga ni bilo več tam. Naslednji dan sem prebelil stanovanje in spremenil razpored pohoštva. Na vrhu omar je bilo za prst debelo prahu. Montiral sem luč na stropu. V tisto luč je dva meseca kasneje Rudi skril za trideset milijonov raznih deviz. To je bil plen z njegovih nočnih pohodov. Bil je ne-

kakšen Robin Hood, vsaj napol – jemal je bogatim. Pri njegovem nočnem delu ga je nekajkrat spremljala Andreja. Zdelo se ji je zabavno sedeti tam na klopi, sredi noči, in vedeti, da se v bližnji hiši nekaj posebnega dogaja. Bila je v krizi. Petrov oče se je pravkar ločil od nje. Imela je probleme z denarjem. Iz vojske sem ji pisaril dolga pisma, ki jih je narobe razumela. Hotel sem ji povedati vse naenkrat.

Rudi je bil njen prvi ljubimec. Na podstrešju bloka v Kranju, kjer je takrat žive-la, ji je vzel nedolžnost. Na jugoslovanski zastavi. Tistih nekaj kapljic krvi je padlo ravno na zvezdo. Rudija je imela zelo rada. On pa je že takrat kradel. Bil je miličnikov sin. Dali so ga v mladoletniški zapor. Tam je dobil solidno izobra-zbo.

Ko je Andreja videla kup denarja, ki ga je Rudi spravil v luč, ji je postalo jasno, da to ni šala. Odpeljala se je v Pulj, kjer sem stal na braniku domovine. Nekako mi je povedala o svojih napetih dogodivščinah. Videti je bilo klavрно. Rudi je bil oborožen in pripravljen na vse. Zmenila sva se, da bo doma šla na policijo. Ko se je že odpeljala, sem šele lahko mirno premislil o zadevi. Postalo mi je jasno, da nikakor ne bo šla na policijo. Torej sem šel jaz.

Dobila je dve leti pogojno. Bila je samohranilka. Rudi je dobil devet let. Iz zapo-ra ji je poslal dopisnico: Ne veseli se preveč življenja, ker krojila ti ga bo usoda. Podpis je bil CHELSEA. To je bilo ime angleškega nogometnega kluba, za kate-rega je Rudi navijal v času, ko je tako duhovito uporabil zastavo. Bil je bister fant.

Preden je on odsedel svoje prvo leto, sem se vrnil iz vojske. Bil sem dober vojak. Sprejeli so me v Partijo. V službi sem začel delati na novem področju. Gradil sem delegatski sistem. Bil sem ZA. Živel se z Andrejo. Preselili smo se v drugo, večje stanovanje. Dobila sva ga v najem za dve leti. Lastnik je bil v Milanu kot zastopnik nekega podjetja. Bil je poslovni človek. Vzel nama je šest milijonov. Za ta denar se je takrat dalo dobiti dva manjša avtomobila. Milijone je dal Andrejin oče. Ni bil ravno bogat, bil pa je varčen. Moji nikoli niso imeli kakega od-večnega denarja. Babica je govorila: »Če bi bila jaz bogata, bi vsakemu kupila eno hišico.« Dolga leta je pričakovala, da bo od Nemčije dobila reparacije. Stric Oskar je govoril, da Nemci nočejo dati zato, ker vejo, da bi država vse pobrala, potem pa bi prasci znosili v Švico. Rekel je, da se je Džilas vozil s kolesom. Ro-žič takrat še ni imel bicikla. Bil je zidarski pomočnik. Stric Oskar je izstopil iz Partije leta 1958. Rekel, je da ga tisti čvekaški šlosar ne bo zajeboval. Čvekaški šlosar je bil sekretar partijske celice. Stric Oskar se je sprl z njim zaradi idejnih vprašanj. Idejne spore v Partiji sem imel petindvajset let kasneje tudi jaz. Vendar nisem izstopil. Bil sem mnenja, da ne bi bilo prav, če bi samo ONI ostali notri, vse skupaj bi bilo še slabše. Stric Oskar pa si je postavil hišico na drugi strani mostu. Izredno je doštudiral pravo. Bil je sekretar Filharmonije. Z ženo sta hodi-la na koncerte. Vendar je imel raje Oberkrajnerje in podobno narodno muziko. Ko sem bil v ludnici – v prostorih, kjer je med vojno moja babica stregla ne-mškim, pa tudi našim ranjencem – je stric Oskar rekel, da je to sramota za hišo.

Med vojno so bili v norišnici poleg ranjencev še vedno tudi norci. Eden od njih je šofiral Sonce. Moji babici je na dvorišču, med starimi zaboji, pokazal luknjo, skozi katero se je prišlo na komandni most Sonca. Babica je rekla, da bi šla enkrat rada z njim. Odgovoril ji je, da to ne gre, da je z babami hudič. Da je enkrat

vzel eno s sabo, pa mu je vse zameštrala, Sonce je padlo dol in moral je najeti tisto tisoč Kitajcev, da so ga spet spravili gor.

Ko sem bil jaz v ludnici, ni noben norec šofiral Sonce. Tudi Napoleona ni bilo. Med mojimi tamkajšnjimi kolegi je imel eden raka na jajcih, enega pa so hoteli starši zastrupiti. Tretjemu se je prikazovala Marija. Jaz sem imel modelno psihozo po vzoru shizofrenije. Zatripal sem se. Imel sem nekakšne probleme s spiralno strukturo časovno-prostorskega kontinuuma. Šopali so me z glukozo in vitamini, ker sem bil precej slabo hranjen. Imel sem svojo sobo. Breda je prihajala na obisk. Hodila sva na sprehode. Fukala sva na travi ob Ljubljani. Breda se je bala – bilo jo je strah mravelj, koblic in druge travniške favne. Insektov sploh ni prenesla. Kadar je naletela na kakšnega, se je stresla in rekla: »Brrrruhbrbr.« Ni vedela, da so pri tem njenem stresanju vključeni živčni programi, ki delujejo tudi pri orgazmu. Nekega dne sva odšla s sprehoda kar domov. Dosti mi je bilo ludnice.

Preden smo se preselili, sem prebelil stanovanje. Andreja je v sobi, ki je bila namenjena Petru, na steno naslikala veliko rumeno sonce. Tam smo se imeli lepo. Vsa konec tedna je k nam prihajala Urška. Bili smo srečna družinica. Z Bredo sva bila že razvezana. Imeli smo dobre odnose, zaradi otrok. Andreja je bila malce ljubosumna na Bredo. Govorila je, da manipulira s tem otrokom. Vendar Bredi res ni bilo prav nič mar zame. Imela je nekakšno malce čudno razmerje z Marjanom. Jaz sem računal s tem, da se bosta enkrat poročila. Zdelo se mi je, da bi bilo tako še najboljše za vse. Pa ni bilo nič iz tega.

Poročila sva se midva z Andrejo. Odločitev o tem mi je čisto iznenada padla v glavo. Bili smo na nedeljskem izletu v Selški dolini. Z Andrejo sva stala na robu gozda, ki ga je že povsem obarvala jesen. Sonce je ta dan prav prijetno grelo. Stala sva kak meter narazen, oba nekako zamišljena. Tam naju je ujel Andrejin oče. V aparatu je imel barvni film. Fotografija je zelo uspela. Dobila pa sva jo šele po poroki, ker se je tustu film nekam založil. Prosil sem ga in dal nama je narediti sliko v velikem formatu. Ko smo se naslednjo pomlad preselili sem gor, v tale kraj, sem jo dal uokviriti in sem jo obesil na steno v dnevni sobi. Pravila sva ji »poročna fotografija«. Snel sem jo neke noči v času, ko je bil Halleyev komet stoosemdeset milijonov kilometrov oddaljen od Zemlje. Čakal sem Andrejo, ki bi morala že popoldan priti iz službe domov. Slika je že kaka dva meseca visela postrani, zdaj sem jo vrgel v ropotarnico. Andreja je prišla jutraj. Opazila je, da slike ni več, vendar tega ni komentirala. Saj ni bilo kaj reči. Rekel sem ji, naj mi da prstan. Dala mi ga je brez besed. Svojega sem snel že prej, ponoči. Zdaj sem oba skupaj pospravil v predal, med stare vijake in podobno šaro. Potem sem šel k Jovu. Jovo je bil advokat. Ni mu bilo treba kaj dosti razlagati. Poznal je življenje.

Evo sem spet srečal popoldan tistega dne, ko je bila v časopisu novica: Halleyev komet je že viden s prostim očesom. Z Metko sva čakala na Andrejo, ki naj bi prišla tam mimo na poti iz službe k tečaju nemščine. Eva je prišla pred njo. Pozdravila sva se. Nasmehnila se mi je na poseben način, vendar še vedno prijazno. Meni je bilo malce nerodno. Pismo je torej dobila! Zvečer sem natančno pregledal Andrejine zapiske. V vaji iz prejšnjega tedna sem opazil stavek: Jutri grem v disko. Spomnil sem se, da sem bil prav tistega večera na sprehodu in sem šel tudi

mimo Disko kluba. Hotel sem celo malce pogledati noter, pa mi je vratar, ki me pozna, rekel, da je takšna gneča, da ni kam stopiti. Tako sem odšel naprej.

Drugih, novejših »sporočil« v Andrejinih zapiskih nisem našel. Potem sem bral časopis. Pisalo je o potresih in o pokolu v ugrabljenem letalu. O kometu je pisalo, da mu sij narašča hitreje, kot so predvidevali, da pa rep ni viden, ker je ravno obrnjen od Zemlje proč. Pisalo je še, da se v prihodnjih dveh mesecih sij komet ne bo bistveno spreminjal, ker se bo sicer res približeval Soncu, hkrati pa se bo tudi hitro oddaljeval od Zemlje.

Pomislil sem, da je bilo v tem obdobju vedno več poročil o potresih in podobnih ujmah. Nato sem pomislil, da bi lahko napisal zgodbo o kometu. Zgodba naj bi bila nekakšna parabola, pravzaprav hiperbola: na eni strani približevanje kometu Zemlji, na drugi moje približevanje Evi. Zamisel me je ogrela – začel sem pisati. Nisem ravno nepismen – prav z lahkoto napišem kak delegatski material, ki ima glavo in rep. Tu pa je šlo za dosti zahtevnejše pisanje, kakršnega nikoli nisem obvladal. Ko sem bil še študent, sem sicer imel nekakšne literarne ambicije, včasih sem poskušal kaj napisati, vendar nikdar nisem spravil skupaj kaj takšnega, da bi bilo vredno objave. Zdaj pa sem bil prepričan, da mi bo uspelo. Vendar tega posla pač ne obvladam in zgodba se mi je zapletala in razpletala po svoje. Vanjo so padali in v njej puščali sledi utrinki iz vsega mojega življenja in še od prej. Približno že vem, zakaj je bilo tako. Pisal sem Evi! Že kar mrzlično sem iskal nekaj, kar bi lahko pokazal njej in ji rekel: Poglej, to sem jaz, dober sem in lep, vreden sem tvoje ljubezni. Nič takšnega nisem našel, moral sem se sprijazniti z resnico. Kaj lahko ponudim štirindvajsetletni inteligentni in izobraženi lepotici? Na pogled nisem bil nič posebnega, prej nelep kakor privlačen. Tudi posebno pameten nisem bil, zlasti če pogledam, kaj sem naredil iz svojega življenja. Za seboj sem imel dva zavožena zakona. Tudi poklicno nisem bil ravno uspešen. Niti premoženja mi ni uspelo nagrabiti, čeprav v tej džungli to zmore vsak ceppec. Pa ne, da ne bi hotel, pač nisem zmoget. Nekaterih posebnih pravil te igre nisem poznal, nekatera pa sem odklanjal, kar je res, je res, upirala so se mi. Zmagoval sem edino pri Monopoliju. V življenju je najbrž tako, da je treba igrati samo eno igro. Pridobitništvo je način življenja. Zahteva disciplino, strogo usmerjenost, odrekanje vsemu, kar ni podrejeno cilju. V družbi so takšni ljudje gotovo bolj koristni kot razni sanjači. Zato je navsezadnje prav, da so bolj cenjeni. Tudi pri ženskah. Dolžina kurca mogoče žensko nekoliko vzdrasti, zbudi v njej zanimanje, in lahko se odloči da se svoji radovednosti prepusti ali pa tudi ne. Dolžini jambora na barki pa se skorajda kar nobena ne more upreti, tudi če govori ali celo res misli drugače. Ženske so pač praktične, morajo biti. Kdor je na obeh področjih kratek, vsekakor ne sme kaj dosti pričakovati.

Prepričeval sem se, da je Eva vendarle drugačna. Da bi jo vendar lahko premaknilo nekaj tretjega, čeprav si nisem niti približno predstavljal, kaj bi to tretje lahko bilo.

Tako sem se še nekaj časa, skorajda že iz obupa, ukvarjal s svojo zgodbo, brusil sem jo in dopolnjeval. Vse skupaj je bilo bedno. Pisava, zgodba sama, življenje, ki ga je opisovala, človek, ki je to življenje živel. Vsekakor nič takšnega, da bi neka Eva to brala, padla dol in se nesmrtno zaljubila v junaka ali pisca. Mislil sem: Če je kolikor toliko pri sebi, jo tole sranje lahko kvečjemu odbije. A naj

sem se še tako mučil, ničesar drugega nisem mogel izbrskati. Seveda, bile so še druge zgodbe, drugi dogodki, misli, a vse enako plehko in brez zveze kot to, kar je že bilo nametano. Končno sem sklenil, da naj bo pač tako, kot je, ni se kaj slepiti, Eva pa kakor hoče.

Komet se nam je medtem približal na najmanjšo razdaljo. Zemlja je mirno plavala naprej, ni je vzel Hudič. Zgodbo sem pretipkal in poslal prijatelju, ki je bil član uredništva literarne revije. Prosil sem ga, da jo čim prej, takoj objavi. Ko sem ga poklical po telefonu, se je nekako izvijal. Seveda, spravil sem ga v neprijeten položaj. Tekst prav zares ni bil nič prida. Meni seveda ni šlo za literaturo, ki jo nasploh kaj malo cenim. Hotel sem, da prijatelj prizna druge razsežnosti zadeve, da stvar vzame kot nekakšen konceptualni projekt. Tudi to ni vžgalo. Šele s sklicevanjem na najino prijateljstvo in celo na nkakšne abstraktne dolgove, ki naj bi jih imel pri meni, sem ga prisilil, da je obljubil objavo.

Obljubo je izpolnil. Zgodba je izšla, ko je bil komet še vedno viden s prostim očesom. Poslal mi je izvod revije, še preden je naklada prišla iz tiskarne. Revijo sem takoj poslal Evi s pismom:

Eva,

drznem si te spet nadlegovati. Prosim te, da v priloženi reviji prebereš zgodbo, ki jo je napisal Drago Košutnik. Podobnost je seveda namerna.

Lepo te pozdravljam.

Pisma si nisem upal začeti z »Draga Eva«, zdelo se mi je, da bi bilo to preveč nasilno, prilaščajoče.

(Se nadaljuje)

Jani Virk

Razpoka

Zvonovi so bili, udarjali v poletno noč. Železo v stenah in kovinski predmeti po sobi so zamejili prostor, ustvarili svoj svet v tej noči in vanj puščali le udarjanje zvonov, ki je bilo, kot sem razložil pozneje, le podlaga tihemu drhtenju navčka. Ta je povezoval med seboj vse kovinske predmete v sobi; naenkrat sem začutil njihov svet in postalo mi je popolnoma jasno nekaj, kar sem vedel že zdavnaj, da bo namreč nekoč, kar kmalu, prav tako ujemanje energij med predmeti, mene pa ne bo zraven. Človek lahko vnaprej začuti, kako se počuti pepel v žari.

Skočil sem iz postelje, živalska moč, ki prihaja iz nam tujega sveta, je raztreščila knjižne police na steni. Trske so počasi letele na vse strani in listi knjig so plavali po zraku. Mesečina je osvetljevala to novo veselje. Izpraznjen, razdivjan sem prislonil obraz ob okensko steklo in razmazal se mi je po njem kot kaplja vode po ledu. V noči ni bilo videti nobenega človeka: morda so vsi prišli le do okna in tako okna namesto njih govorijo o ujetosti, zazidanosti v minljivost. Zvonenje je prenehalo in v spokojno nočno tišino se je počasi drobilo hropenje, ki je prihajalo izpod moje postelje. Najprej se nisem dal premotiti, kajti so stvari, ki se dogajajo le v človekovi glavi. Ko pa se je začela premikati tudi postelja, sem postal vznemirjen. Približal sem se postelji in pogledal pod njo. Tam je ležal majhen, zbit bradač, žrl liste mojih knjig in s svojim tičem počel nečednosti.

Najprej mi je vzelo sapo in sem ga nemo opazoval. Potem mi je razburjenost razvezala jezik in prej z jeznim kot osuplim glasom sem zahteval pojasnilo o tem, zakaj, pravzaprav kako to, da je pod mojo posteljo. Bradač pa se ni zmenil zame in je nadaljeval svoje početje. Opazoval sem ga in kmalu se mi je razkril njegov sistem. Listov iz knjig pesnikov se sploh ni dotaknil, pri prozi je postal že manj zbirčen in je izbiral liste, iz katerih črke ne skačejo v prostor, ampak lepo stečejo po grlu. Teorijo pa je bradač goltal v velikih šopih po več listov in pri tem so kocine okrog njegovih ust izgubile stik s kožo in začele letati po zraku; tu mu je šlo onaniranje tudi najbolje od rok in samo čakal sem, da ga bo razneslo. Vendar pa se je sčasoma izkazalo, da je bradač v svojem početju tako večšč, da se mu ne more nič hudega zgoditi. Ker pa nadležnega ropota ni in ni hotelo biti konec, sem zgrabil v roke ostanke Nietzschejeve »Volja do moči« in mu jo zatlačil v usta. Dosegel sem svoj namen, saj se je začel bradač tresti kot stroj starega traktorja in debeli curki sperme so mu pljusnili na obraz in se pomešali z oskubljeno brado. Za kratek čas je bradač skoraj otrpnil; le z jezikom se je počasi oblikoval okrog ust. Kmalu pa je spet začel goltati liste.

Ko sem skušal kasneje izvleči bradača izpod postelje, sem ugotovil, da ima revež pravzaprav le eno pravo nogo. Druga je bila od kolena navzdol kovinska in se je izgubljala v zid. Z lopatico za nalaganje premoga sem začel razbijati omet, da bi

rešil njega sebe in predvsem mene njega. Luknja v zidu se je le počasi večala, vseeno pa je bilo po tleh precej nesnage. Iz luknje je začelo hudo smrdeti. Dobra zvijača je, sem pomislil, da vse te cevi, po katerih se vali mimo naših občutljivih glav na tone svinjarij, prekrijemo z ometom in tega z barvo ali keramičnimi ploščicami. Tako nič ne vidimo, nič ne vemo. Bradačeva noga je bila vdolana v eno izmed teh cevi; v kanalizacijo.

Odprl sem okno, da bi si opomogel od smradu in presenečenja. Po cestah so švigali prvi jutranji avtomobili, iz hišnih vež so, kot bi bile veže črevesja hiš, prihajali ljudje in zanemarljivo hodili drug mimo drugega. Ropot na ulici je postajal vse glasnejši, zrak je začel oživljati, se gibati, valiti; začel je živeti. Za menoj so se zaloputnila vrata. Obrnil sem se; bradača ni bilo več. Na tleh, kjer je še malo prej ležal, je pustil listek in denar. Za inštalaterja.

Skomignil sem z rameni. Ni bilo vzroka, da bi mu sledil. Pogledal sem na uro; približevala se je šesti. Ob desetih pa sem bil zmenjen s Saro.

Sara je že več mesecev umirala za neko čudno zahrbtno boleznijo, pa je vseeno vedno, kadar sva se srečala, izžarevala toliko življenja, da nikoli nisem mogel verjeti, da bo kmalu umrla. Ob vsakem zmenku sem ji prinesel šopek rož in zmeraj se je tako razžalostila, da je bila še lepša. Vedel sem, da jo s tem na nek način mučim, pa je bila na to tako navajena, da mi ne bi odpustila, če bi kdaj pozabil na rože. Oba sva vedela, da tega ne smeva spreminjati, saj je s tem ponavljanjem postajalo upanje, da bo vedno tako, zmerom močnejše. Že kot otrok sem vedel, zakaj se morajo ponavljati ravno rože. (Tisti žalostni družinski izleti za konec tedna, ko smo se z avtomobilom odpeljali na obrobje Ljubljane, vzeli s seboj stole in hrano in potem cel dan preživeli na travniku, jedli ali pa nabirali rože, mačice, veje, zemljo. Stegoval sem roke po teh medlih travnikih, ko je sonce tako zgnetlo zrak, da je podrhteval in je zemlja tako opojno dišala, znojila tako težko melanholijo, da mi ni preostalo nič drugega, kot da trgam rože, jem, tečem, pobegnem tej pogubni privlačnosti: predvsem sem trgal rože.) Ti imaš rože, ali pa one sesajo tebe.

Nekaj po osmi sem se odpravil po rože za Saro. Kričacem, ki prodajajo suho robo na ljubljanski tržnici, sem izmaknil košaro. Oni imajo tako ali tako vsega preveč. Odpravil sem se do stojnice, kjer je gospa prodajala že narejene šopke rož. Dal sem ji košaro, kar tako, češ da je praznik. Začudila se je. Kakšen praznik? Izmaknil sem ji šopek rož, nato pa zavil v pokrito tržnico. Ženske, iz leta v leto iste, z istim prijaznim tonom v glasu, kot pred petimi leti, s tonom, za katerim se pravzaprav skriva navada (ali še slabše: preračunljivost), ne pa prijaznost, so ponujale svoje pridelke. Denarja nisem imel prav nič, pa sem vseeno hodil po prostoru in opazoval sir, skuto, orehe, jajca, maslo in premišljeval o tem, kako to, da so tako trdno zasidrani v tem hladnem prostoru. Kakšno nasprotje so bili predmetom zunaj, na katere pada mlečno sonce, ki te počasi, pa nepreklicno razprši, ki te tako narahlo razveže vezi tvojih atomov, da sploh ne veš, kdaj se je to zgodilo, pa že greš narazen in se raztopiš, še preden se zaveš, da to pomeni konec. Potem te lahko reši le ta ali oni bog, ali pa Bog. Če kdo od teh sploh je.

»Če sploh je,« sem se vprašal pred stojnico.

»Skuta? Je, gospod. Skuta!« zakriči prodajalka.

»O, skuta. Ja, skuta.« odvrnem.

»Sir, gospod. Sir.«

»Ja, sir.«

»Jajčka, gospod.«

»Ja, jajčka.«

»Gospod, orehe?«

»Ja, orehe.«

»Mleko, gospod.«

»Mleko, ja, mleko.«

»Jogurt, gospod.«

»Jogurt, ja, jogurt. Jogurt. Sir. Orehi. Oreh. Oreh.«

»Skuta, gospod. Skuta.«

»Ja, skuta. Skuta. Skuta. Skuta.«

Med klicanjem imen teh stvari mi je pri srcu postalo tako toplo, da bi se bil najraje skril v čeber skute. Obraz gospe je postajal vedno bolj rdeč. Na široko je odpirala usta. Menda je kričala; ne vem, nič nisem slišal, tako prijetno mi je bilo. V slabo voljo me je spravljalo le to, da so se vedno, ko je gospa odprla usta, pokazali njeni piškavi, črvivi zobje. Ti črvi navsezadnje človeku vedno prečrtajo načrte, ki jih ima v življenju. Še načrt, na katerega so razporejene naše kosti, razglodajo. Ustrašil sem se te misli in pogledal pod strop. Bo od tam (saj se ve, da nad pokrito ljubljansko tržnico stanujejo duhovniki) prišla rešitev? Bo od tam prišel odgovor? Bila je svetloba pod tistim stropom, bila. Vrtinčila je ozke snope prahu, komaj vidnega, pa vseeno prisotnega. Prah. Si. In se. V prah. Povrneš.

Gospa pri sosednjem pultu je vesela opazovala neuspeh svoje sosede in je zakričala proti meni.

»Sir, gospod.«

»Ja, sir.«

»Jajčka, gospod.«

»O, jajčka, gospa.«

»Mleko v prahu, gospod.«

»V prahu, gospa? Gospa v prahu? Prah si in se v prah povrneš.«

»Gospod, kaj bi? Kaj boste vzeli?«

»Nič, oprostite, nič, nič.«

Tokrat je hudič tičal v meni. Tudi pokrita tržnica me ni rešila pred njim. S hudičem je težko, kadar je. Če pa ga ni, ga ni. Nekatere reči se dogajajo v svetu, ki je nad našim ali pa pod našim in le redko ta drugi svet preseka tega prvega in se z njim za trenutek spoji v realnost. Kot takrat, na tistem potovanju po Italiji, ko je v kletno sobo, z rešetkami na oknu, prišla moja stara prijateljica, ko je stala pri meni in se veselila najinega ponovnega srečanja in jaz sem jo čutil ob sebi, se zbudil in prižgal luč, da bi jo videl, pa je nikjer ni bilo, dokler mi ni postalo jasno, da je ne morem videti, pa je vseeno ob meni. Ugasnil sem luč, ona pa je bila še vedno ob meni, strah me je bilo, saj sem vedel, da je v moji glavi, moja glava pa je tako majhna in neobgljena, predvsem, če je v njej človek, ki je že dolgo mrtev.

Iz pokrite tržnice sem ušel na prosto, kjer je pod toplim jutranjim soncem kar mrgolelo ljudi. Pomešal sem se mednje, tako topli so, sem si mislil, nobenega strahu ne kažejo, tako resni so, ko hodijo po svojih opravkih, da mora zagotovo

vse imeti svoj pomen, drugače ti ljudje ne bi tako hodili po cestah, ampak viseli po drevesih kot okraski na božičnem drevesu, kot lučke na novoletnih jelkah. Gneča je bila precejšnja, le ob hišah je bilo nekoliko več prostora. Tam nekje ob steni je sedel berač in videlo se je, da hočejo ljudje spregledati njegovo prisotnost. Približal sem se mu in ga nekaj časa pozorno opazoval. Ni bil eden tistih, se mi je zdelo, ki presedijo celo življenje na tleh zaradi lenobe, zvijačnosti ali topoumnosti. Niti klobuka, v katerega bi ljudje lahko metali denar, ni imel. Ko sem stopil pred njega, me niti pogledal ni. Jaz pa sem gledal njegov zguban obraz, zaprte oči in noge, oblečene v prevelike hlače, stegnjene po tlaku. Usedel sem se zraven njega.

»Tudi jaz počivam,« sem rekel tja v zrak. Hotel sem navezati pogovor, pa sem se pretvarjal, kot da mi je vseeno.

»Počivaj, če že imaš zakaj,« je odvrnil, »ampak to delaj tiho.«

»Danes me slučajno utruja, če počivam tiho,« sem hitro zabrbľal, da ne bi izgubil niti humerja, ki sem ga ujel v njegovih besedah.

»Menda se ti smilim. Takih ne maram,« je nejevoljno dejal.

»Prav nič se mi ne smilite; sedim tukaj, da se skrijem v vašo senco. Sonce me je zdelalo.«

»Dobro veš, da je senca na drugi strani, tepec lažnivi.«

»Vi pa dobro veste, da lovim vašo drugo senco.«

Šele zdaj je odprl oči in obrnil glavo proti meni. Njegove jasne, modre oči so me mirno gledale.

»Podelam se na svojo drugo senco.«

»Glejte, pa jo vseeno priznavate!«

»Ja, pa se podelam nanjo.«

»Zakaj pa potem, namesto da tu sedite, rajši ne čepite nad svojo drugo senco in, oprostite, prdite vanjo?«

»Zato ker premišlujem in se navajam sedeti med ljudmi.«

»Sedeti med ljudmi? Zakaj ravno sedeti med ljudmi?«

»Ker premišlujem.«

»O čem?«

»O vstajenju mesa.«

»Zakaj?«

Zarežal se je in počasi potegnil hlačnici navzgor. Potrkal je po obeh nogah. Bili sta leseni. Še zadnjič me je pogledal v obraz, potem pa potegnil hlačnici navzdol. Najin pogovor je bil končan. Naslonil se je na steno in zaprl oči. Vstal sem in odšel ob Ljubljani proti staremu delu mesta. Prečkal sem cesto, a še preden sem prišel na drugo stran, je izza ovinka nenadoma pridrvel avto in se usmeril naravnost proti meni. Obstal sem kot vkovan. Nisem mogel verjeti, da je res mogoče, da se nekdo kar z avtom spravlja nadme. Zajela me je ravnodušnost in nič mi ni bilo do tega, da bi odskočil. Nenadoma pa me je prešinilo: le kdo bo nosil rože Sari, če jaz umrem. Zadnji hip sem odskočil. Moški za volanom je bil bradač; za las me je zgrešil. Ko sem se ozrl za njegovim avtomobilom, sem videl, da ima v avtu na kupe knjig. Ljudje niso nič videli (ali pa so se delali, kot da niso nič videli). Bradač pa se je po nekaj deset metrih ustavil, potisnil nekemu mulcu v roke papir in pokazal proti meni. Mulec je pritekel do mene in mi dal v roke pisem-

sko ovojnico. Ven sem potegnil list papirja, na katerem je pisalo: »Se opravičujem. Pardon.«

Bradač je torej vse preračunal. Vedel je, da bom prečkal cesto ravno takrat, ko bo on pripeljal, vedel je tudi, da bom odskočil. Morda je vedel tudi za Saro?

Zamišljen sem se napotil po levem bregu Ljubljane naprej proti Šušarskemu mostu. Sonce mi je sijalo na glavo, zdelo se mi je, da tega dne nima drugega cilja kot moje glave in čutil sem, kako se mi glava počasi topi, kako se lasje počasi potapljajo v lobanjo, kako se vijejo okrog možganov, in kako možgani počasi polzijo v ustno votlino, in v ustih mi je obvisel okus po možganih, na srečo pa mi je jezik kmalu potegnilo v grlo, zobje pa so začeli lesti navzgor v nosno votlino. Nosna votlina se je krčila, počasi se je izgubljala, izgubljali so se zobje v njej, počasi se je izgubljal moj obraz. Ljubljana pa je mirno tekla mimo mene, nad njenim zelenim tokom so se vlekle meglice, ki jih je verjetno povzročila sopara, tekla je, že dolgo je tekla, tekla, tekla v isto smer, kot da je že od vekomaj tako, kot da se nje vse to ne tiče. Seveda. Nje se to ne tiče. Ko sem prišel na Šušarski most, sem se v dvomih o lastni trdnosti nezaupljivo naslonil na ograjo. Zadržala me je. Naslonjen nanjo sem s pogledom zaplaval po površini zelenja ob bregovih Ljubljane, počasi sem drsel naprej, še ujel ovinek, potem pa sem zaslutil Plečnikovo nabrežje in tiste vrbe, ki pred teboj najprej planejo v zrak, potem pa šele opaziš, kako se v resnici upogibljujejo proti zemlji, kot bi hotele nazaj (spet nazaj). Vzravnaval sem se in vzdignil roke z ograje mostu, sonce pa je izkoristilo moj umik in osvetlilo počasno vrvenje prahu med ograjo in mojimi rokami in strmel sem v ta prah tako nebogljen kot ob tistih prebujanjih v planinski koči v Karavankah, ko me je na skupnih ležiščih vsako jutro prebudilo zvončkljanje, ki so ga povzročili zvonci, privezani okrog vratov ovac, in sem vedno znova v svoj prvi jutranji pogled ujel valj iz prahu in svetlobe, ki jo je jutranje sonce pošiljalo skozi podstrešno lino. V neslišnem sozvočju prahu in svetlobe ni bilo prostora za druge stvari.

Odšel sem proti drugemu bregu Ljubljane in se skoraj spotaknil ob metlo smetarja, ki je z enakomernimi gibi pometal smeti in cestni prah. Zarezal se je in šavnil proti šopku, ki sem ga držal v rokah. Na srečo je bil moj gib hitrejši in skril sem rože za hrbet. Nagonsko sem stekel nekaj korakov naprej in med tekom mi je postalo jasno, da je glava, skrita pod smetarsko čepico, bradačeva. Zaustavil sem se in pogledal nazaj. Tudi bradač se je premaknil z mesta, kjer sva se srečala, in tako sva stala vsak na svojem koncu mostu in se gledala. Stopil sem za korak naprej in tudi bradač je stopil za korak naprej. Požugal sem s pestjo in stopil nazaj. Tudi bradač je požugal s pestjo in stopil nazaj. Sklonil sem se in pobral s tal kamen in tudi bradač se je sklonil in pobral s tal kamen. Zalučal sem kamen proti bradaču, bradač pa ga je zalučal proti meni. Nisem ga zadel, bradač pa me je. Ko sem padal na tla (s hrbtom nazaj), sem z obema rokama držal rože pred seboj.

Z glavo sem udaril ob tla in kot bi bila glava gumb na sprejemniku za signale nekega drugega sveta, so mi skozi ušesa začele prihajati tele besede:

Svet je le en. Ko ga vzdigneš in vržeš ob tla, jih nastane deset. Potem jim slediš. Na vsakih sto korakov se vrneš nazaj. S seboj jih prineseš. Svet je le en.

Na vsakih deset svetov je le en. Slediš mu. Potem te vrže ob tla. Potuhneš se. Ko odide, greš za njim. Tisoč korakov. Potem se ustavi. Odpre se in ti stopiš vanj. Na vsakih deset svetov je le en.

Svet je le en, tega pa ni.

Ko pada v nič, v grozi otrpne, v svet otrdi.

Na vsakih sto svetov jih je deset. Od teh je le en. Izogneš se mu. Uideš za sto korakov. Na vsakem koraku en svet. Pri vsakem desetem pogrezneš se vanj. Od teh je le en. Na vsakih sto svetov jih je deset. Od teh je le en.

Na vsakih deset svetov je le en. Narediš korak, hkrati v vse. In stopiš nazaj. Na vsakih deset svetov je le en.

Svet je le en. Ko z nogo potreseš, se razprši. Potem ga loviš.

Po desetih korakih se noga zgosti. Svet je le en.

Ko sem odprl oči, je bilo sonce skoraj nad mano; ležal sem na hrbtu in ga gledal toliko časa, da je postala svetloba pretežka za zenice in sem moral odmakniti pogled. Vstal sem, rož nisem imel več v rokah, sicer pa to ni bilo več pomembno, saj je bila ura že precej čez deseto in Sara je bila ženska, ki je bila v zemeljskih zadevah neizprosna do drugih (in tudi do sebe), zato sem vedel, da je čakala name največ pet minut, in čeprav ji je najin zmenek pomenil vsaj toliko kot meni (pravzaprav ravno zato), si gotovo ni privoščila čakati nič dlje, kot je to še odpustljivo za tako stvar.

Napotil sem se v bližnjo točilnico. Tam sem srečal staro prijateljico, ki mi je po krajšem začetnem spogledovanju začela govoriti o svojih težavah, ki me, resnici na ljubo, niso kaj dosti zanimale, kar je bilo vsaj zame sreča, saj sem lahko mirno srebal kavo in le vsake toliko časa spregovoril kakšno besedo, ki v resnici ni pomenila nič, bila pa je vezava njenih samogovorov, tako da je tudi ona prišla na svoj račun, kar je jasno pokazala ob slovesu, ko me je kot v starih časih prijela okrog bokov in se pritisnila obme, in šele kasneje sem se spomnil, da bi jo moral v tistem položaju poljubiti. Takrat se pač nisem spomnil, kaj moram narediti, čeprav sem čutil, da nekaj manjka. Seveda pa mi ni bilo nič žal za izgubljenim poljubom, saj bi bil tako brez teže, da bi ga odneslo v zrak z njenim samogovorom vred. Vseeno pa mi ni bilo žal, da sem jo srečal, saj mi je bilo zelo prijetno biti z njo, kar tako, samo biti z njo, ne da bi jo kaj dosti razumel ali da bi si jo pozelel.

V bližnjem parku sem se usedel na klop in gledal dva otroka, kako sta se igrala v peskovniku. Iz peska sta s pomočjo kanglic in majhnih modelov delala vse mogoče oblike, se jih naveličala, jih steptala in začela znova. Starejši otrok se je igre kmalu naigral in se je šel guncat, mlajši pa je ostal v peskovniku in se tam igral naprej. Starejši se je nekaj časa guncal, potem pa ga je začelo jeziti, da se mali še vedno igra tam. Skočil je z gugalnice in je zbrcal malemu vse oblike iz peska, ta pa je začel kričati in metati vanj kanglice. Zato se je starejši zapodil vanj in ga prevrnil na tla, mali pa je kričal in brcal proti njemu. Potem je od nekod prišla mlajša noseča ženska (gotovo mama), prijela oba za lase in ju nekajkrat, bolj za šalo kot zares, butnila z glavo skupaj. Mali je čutil, da se mu godi krivica in začel

še bolj kričati, starejši pa se je privoščljivo muzal in hihital. Ko ju je mama spustila, je večji dobro vedel, kaj sledi temu in se je pognal v beg, mali pa je pobral s tal kamen in ga zalučal za njim. Zgrešil ga je in malo je manjkalo, da ni zadel pijanega možaka, ki je v popoldanskem dremežu napol sedel in napol ležal na klopi. Možakar je megleno dojel nevarnost, v nedoločeno smer zakrilil z rokami, nato pa obmiroval. Mlajši otrok je s tem metom potešil svojo željo po maščevanju in se je vrnil nazaj v peskovnik, starejši pa je odšel na gugalnico. Njuno mater sem zgubil izpred oči. Pijani možakar se je pogreznil v dremavico in v parku je zavladal mir.

Tudi mene se je prijemal dremež in najbrž bi kar zaspal, če ne bi po bližnji cesti vsake toliko časa z mopedom pripeljal kak najstnik. Ta občasni hrup me je zmotil vedno redkeje in bil sem že na več kot pol poti proti spancu.

Ko je iz parka odšla mati z otrokoma in ko ga je kmalu zatem zapustil tudi pijani možak, sem ostal popolnoma sam. Hrup na cesti je potihnil, nastopil je eden tistih redkih trenutkov sredi poznega popoldneva, ko so vsi že tam, kamor so bili namenjeni, ali pa se bodo prav kmalu tja odpravili. Hiše na drugi strani ceste je začela od spodaj prekrivati senca, drevesa so postajala bolj zelena kot so bila v mlečnem soncu; šele zdaj so pravzaprav postala zares zelena. Vstal sem in odšel do bližnje gostilne, kjer je za istim omizjem kot vedno sedela družba znancev in prijateljev. Tam sem prisedel, ne da bi jim porušil ravnotežje; tako se moja prisotnost skoraj ni poznala. Le ko so naročali pijačo, je natakars še zame prinesel mineralno vodo, ki sem jo počasi pil, prepočasi, da ne bi postala mlačna in prehitro, da bi izhlapela. Odsotno sem spremljal lok pogovora, ki se je ukrikljivo navzdol in padal, dokler se ni približal najnižji točki in se tam razbil, razpršil v temo in zamrl. Natakars je začel pobirati z miz steklenice in kozarce, gledali smo drug mimo drugega in dolgočaseni opazovali odhajajoče goste, dokler ni natakars jasno povedal, da je res čas, da gremo, kar je med nami sprožilo negodovanje, čeprav smo tudi sami vedeli, da je res čas. Godrnjaje smo vstali, skupaj odšli do vrat, potem pa se brez besed razšli vsak na svoj konec.

Spustil sem se do brega Ljubljane in zavil v smer proti domu. Moji koraki v toplo noč so se odbijali od praznih ulic in zmotili mlajši par na klopci. Obrnil sem glavo v drugo stran, da bi zaljubljenca čim manj motil (da jima ne bi bilo treba menjati položaja). Čez tržnico, po kateri so se ljudje podnevi v gneči komaj premikali, je šepala starejša ženska, na izpraznjenih stojnicah so sedeli golobi in mršava mačka se je pripravljala za skok na enega izmed njih. Iz tovarnjakov, s katerimi pripeljejo prodajalci z juga sadje in zelenjavo, je prihajalo utrujeno govorjenje. Okna hiš na Poljanskem nasipu so bila skoraj vsa razsvetljena. Tu in tam se je na cesto spustil zvok radia ali televizorja. Nek moški je kadil na balkonu in je naslonjen na ograjo gledal nekam čez hiše na drugem bregu Ljubljane. Nekatera okna v bolnici in mrtvašnici so oddajala temno modro svetlobo, v psihiatrični je gorela luč le še na hodnikih.

Ustavil sem se pred svojo hišo, vstopil v vežo, prižgal luč in se napotil po stopnicah. Pred vrati stanovanja sem poravnal predpražnik in potegnil iz žepa ključ. Potisnil sem ključ v ključavnico pri kljuki, vendar ga nisem mogel obrniti. Malo sem ga zasukal nazaj, spet poskusil, vendar brez uspeha. Vzel sem ključ iz vrat, se prepričal, da je ta res pravi za to ključavnico, poskusil že tretjič, zaman, ga

spet vzel ven, nato pa iz šopa ključev izbral tistega za zgornjo ključavnico, ga vtaknil vanjo in ga poskušal zavrteti, vendar se je zataknil, še preden je naredil več kot četrtrtino obrata. Vzel sem ga iz vrat, pogledal po hodniku, nato pa prijel za kljuko in se z ramo na vso moč zaletel v vrata. V svoji predsobi sem padel po tleh; vrata so bila odklenjena. Prižgal sem luč in jo odšel ugasnit na hodnik, se vrnil v stanovanje in se zamislil: kako to, da sem pozabil zakleniti obe ključavnici? Preobul sem se in odprl vrata v sobo. Že ko sem iztegnil roko proti stikalu, sem vedel, da je nekdo v njej. Prižgal sem luč. Okno je bilo na stežaj odprto, na mizi sredi sobe so bile v vazi rože, ki sem jih zjutraj izmaknil za Saro. Vsak na svojem koncu mize sta sedela Sara in bradač in se mi nasmihala. Usedel sem se in ju gledal; tudi onadva sta sedela in me gledala. Nekaj časa smo tako sedeli v tišini.

Potem sem vstal, se usedel za klavir in začel igrati.

Bradač je vstal, se usedel za klavir in začel igrati.

Sara je vstala, se usedla za klavir in začela igrati.

Soba se je začela tresti, vedno bolj se je tresla, ropot je skoraj preglasil melodijo, ki smo jo igrali, in naše mrmranje ob njej, stene so se premikale, rože v vazi so se začele osipati, cvetni listi so začeli letati po zraku, mi pa smo igrali, igrali in vse to nas ni kaj prida motilo.

Mart Lenardič

Država

Le kako me moreš, ti policaj, aretirati, sem namignil moškemu v uniformi, ko pa nič ne veš, čemu sem trenutno tak; nadalje: ni ti znana narava sveta, naravno pravo, odnosi med spoloma, nič ne veš o bivanju božjem. Nadalje so tu še astronomija, astrologija, nautika in druge vede. Policaj pa se je jel sklicevati na neke pravilnike in predpise, pravzaprav ne vem, kaj točno imajo, ampak trdil je, da so osnovali državo, že pred leti, da mi to ne more biti neznano in da ta država takšnega obnašanja ne bo več trpela. Kaj bi tisto, sem ga prepričeval, ti imaš revolver, pa daj še meni enega, naj se skusiva kot moža. Policaju se je videl predlog nesprejemljiv. Naslednji korak je bil v tem, da sem se obrnil na mimoidoče, češ, pa naj oni presodijo, kako in kaj. Mimoidoči so pihnili skozi nos, se brigali zase in nadaljevali svojo pot. Možgani so mi delovali z bliskovito naglico, namreč, nisem hotel dopustiti, da me odvedejo po navodilih te države. Priliznjeno sem opozoril policaja, kako da se mu za hrbtom približujejo neki alkoholiki, ko pa se je okrenil, sem izpod pregrinjala izvlekel steklenico in ga strahovito lopnil za vrat. Že sem stekel, kar so mi dali bolni udi. Srečal sem ljudi, ki so se nekaj zgrajali in pritoževali, policaj pa je pokal z revolverjem. K sreči, ali pa je tako moralo biti, sem naletel na znatno reko in se brez oklevanja pognal vanjo. Reka je bila mrzla in umazana, da se v njej ni bilo težko skriti. Tako sem čepel do nosu v vodi med grmovjem, trepetal in použil nekaj mresta. Zastavljal sem si vprašanje, ali je tudi mrest last države ali morda policaja, ali pa je to sploh isto in se ga niti ne smem posluževati. Prizadet je bil moj čut za red in pravičnost, torej sem sklenil, da se z državo prejkone spoprimem.

Laže reči kot storiti. Čim je padel mrak, sem se povzpел iz reke in se podal na boj. Gmotno je padal sneg, kar pa me ni prida oviralo. Bolj me je prizadela izguba steklenke in obujkov. V grmovju sem si urezal precejšnjo gorjačo in se namenil v park, da bi se v kaki goščavi spočil in oddahnil. Odslej moram biti oprezen, zvit, mi je bilo jasno. Treba je najti šibko točko države, potem pa jo z enim samim, dobro premišljenim udarcem onesposobiti. Da bo že enkrat mir. V skrajni sili pa sem nameraval odpotovati v kak drug kraj, kjer ni države.

V globini parka sem srečal dve ženski, ki me nista opazili. Zavzeti sta bili s tem, da sta se otipavali po raznih delih telesa, kar jima je bilo v veliko zadovoljstvo. Z zanimanjem sem opazoval njune ude v mesečini. Luna je sijala prav močno in odločno. Prijazno sem predlagal, da se jima priključim. Ženski sta me opazili, oddali velik glas in z rokami, polnimi blaga, odhiteli stran. To me je užalostilo. Resda sem bil nekoliko neurejen, a še precej možat. Kar se tiče spolnosti, se ni bilo kaj pritoževati. V jezi sem si postregel sam, nato pa sem neljubi dogodek popasnil s tem, da jima je policaj povedal, kako je z mano. Navsezadnje pa me vese-

lje do spolnosti ni in ni minilo, tako da sem sklenil poiskati si koga v ta namen. Zjutraj sem se prebudil zadovoljen in čil. Bežno sem se spomnil ženske, s katero sva se ponoči zabavala. Srečala sva se v stranski ulici. Zdi se, da je bila precej starikava, pa tudi sicer pomanjkljiva. Bil sem odločen, saj utegne neurejeno spolno življenje imeti hude posledice za psihiko individua. Ker je ženska robantila in se sploh upirala, sem jo osorno povprašal, mar se nič ne boji boga. Odvrnila je tako nerazumljivo, da sem ji raje zatisnil usta z dlanjo. Skušala me je pogristi, vendar je imela slabotne zobe, ki so se kar drobili. Z ženskami je križ, sem jo podučil. Ko mi je erotika presedla, sem odšel, ženska pa je še kar ležala, tak ljubezenski vtis sem storil nanjo. Prišedši v gozd sem zadremal kar pod golim nebom.

Nasitil sem se z nekaj gozdimi živalcami, ki so gomazele vsepovsod. Tudi vode, brez katere ni življenja, je bilo v izobilju. Prva naloga je bila torej pridobiti alkohol. To pa sem storil povsem preprosto:

Izdajajoč se za berača sem vstopil v umazano predmestno trgovinico ter poprosil gospodinjo za kozarec vode. Čim je stopila v zadnji prostor, da bi mi ustregla ali pa celo poklicala policaje, sem pouzmal alkohola, kolikor sem lahko nosil in šel hitro stran. Ženska me ni lovila, ker je bila stara in betežna.

Ko sem použil alkohol, sem jel iskati konfrontacije z državo. Podal sem se v sredino mesta, saj sem prav tam spoznal policaja.

Po nekaterih dogodkih, ki pa sem jih že pozabil, sem naletel na skupino mlajših ljudi, ki so posedali po klopeh v odročnem delu sicer urejenega in negovanega nasada. Prijazno sem se pozanimal, ali vedo, kako in kaj v zvezi s to državo. Niso mi hoteli odgovoriti, pač pa so se smejali in se vedli nespoštljivo. Spoznal sem, da gre za narkomane. Dal se jim nekaj temeljnih podukov o lastnostih življenja, a so postali še bolj brezobzirni. Srdito gledajoč sem jih zapustil.

Vrana vrani oči ne izkoplje, pa sem pomislil, da bi bilo morda bolje, ko bi se z državo nagodila: vsakemu svoje. Obrnil sem se na policaja, da bi posredoval; to ni bil policaj, ki sem ga že enkrat pretepel, marveč mlad človek s prvim puhom nad ustnico. Bil je olikan in dobro vzgojen, pozorno je poslušal moj predlog, a ni dobro razumel, kaj da želim. Končno je zahteval mojo člansko izkaznico in zahtevo podkrepil z lično značko. Na moje vprašanje je pojasnil, da le-ta predstavlja državni grb. Z veliko naglico sem mu jo iztrgal iz rok in jo poškodoval, ugrabljajoč, kolikšno škodo le sem s tem prizadejal državi. Morda sedaj sprejme moje pogoje. Potem bo zavladal mir, v obojestransko zadovoljstvo.

Vsekakor je policaja izguba hudo prizadela, tako da je postal nasilen. Zvil mi je roki in me sploh obvladal. Pojasnil sem mu, da mu to pred leti ne bi tako zlahka uspelo. Ni se zmenil za pojasnila in grožnje, temveč me je odgnal v stavbo, kjer je bilo še več policajev. Bili so jezni in so mi zastavljali vprašanja. V svoj zagovor sem jim navedel nekaj ontoloških dokazov, kar jih je znatno razorožilo. Pomenkovali so se med seboj, da sem tak in tak »tiček« (navajam dobesedno) in da me bodo odpeljali v posebno ustanovo, kamor po njihovem da sodim; in da od tam tokrat ne bom ušel. Spregledal sem vse nakane in jasno mi je postalo, da jih moram preprečiti, če naj se izognem porazu. Prisiljen sem bil vzeti revolver, ki je pozabljen slonel na mizi, in jih ustreliti. Rečeno z drugimi besedami, od države sem bil vse bolj odtujen. Z veliko spretnosti sem oddirjal nazaj v gozd, čim dlje.

Od tedaj so minila že leta, bi rekel. Kar se je zgodilo v gozdu, je bilo to, da sem prodrli, v nekaj dneh, zelo globoko vanj. Precej sem se spraskal in iz ran so mi odtekali sokovi. Na alkohol še misliti ni bilo. Debela plast ivja mi je prekrila obraz, ognja pa nisem uspel ukresati. Sneg mi je segal do pasu in čez. Bilo mi je v zadovoljstvo, ko sem došel do prijazne lesene koče. Odločno sem vstopil.

Notri me je pričakal možat, kosmat mož, ki je trdil, da je Gozdar. Kljub očitnemu začudenju je izjavil, da mi v takšnih razmerah nima srca odreči gostoljubja za čez noč. Pojasnil sem mu zmotnost njegovega stališča, da me namreč preganja država, da sem obupan in brezdomen, da sem naveličan popotovanj in bi se rad ustalil, iz česar sledi, da mi bo posodil polovico bivališča, vse dokler ne zgradiva še kakšnega zame. Če ne pristane, sem dodal, pa je človek človeku volk.

Gozdar je pokazal nerazumevanje in mi celo požugal s karabinko, češ naj se poberem. V nevednosti ni slutil, da pod pregrinjalom prikrivam revolver. Ustrelil sem ga tako zelo, da se je zvrnil v zaboj za drva, kjer tiči še danes. S tem pa je bilo konec tudi mojega boja.

Silna je moč države. K sreči je v teh krajih ni opaziti. Zelo sam sem in osamljen. Posvečam se razmišljanju, ob tem pa sestavljam pričujoče zapiske. Zapustil jih bom svojim otrokom, ko se bom pač poročil s kakšno žensko.

Španka

Sama sva se znašla v predddverju velikega poslopja, pa sva, razumljivo, skupaj nastopila del poti do doma. Bila je to sošolka, lepa in čudovita, po imenu je nisem vprašal, po rodu iz Španije. Prvič sem opazil, kako mucasto se smeji, gleda v oči, kar me vselej gane in navduši. Govoril sem precej neumnosti in se trudil, da bi popravil vtis od zadnjič. Zadnjič je bila poleg, v bližnjem lokalu, ko mi je šlo še posebno slabo in me ni bilo lepo videti. Pa nisem bil vinjen, nasprotno. Saj. Zato sem se lepe sošolke še posebno bal.

Slej ko prej sva prispela do taistega lokala, da me je stisnilo pri srcu. Španka je bila presenetljivo ljubezniva, uslužna, kar svetlikala se je. V laseh so ji izginjale snežinke. Ostro, očitno, odločno ji je zastal korak natanko pred vrati bistroja, pogledala me je še posebno mucasto, skozi priprte očke, in mi pomignila. Stisnilo me je v prsih, bolje, malo pod njimi, komaj prižgana cigareta se je izmuznila prstom in izginila v mehkelem snegu. Stežka sem s hripavim glasom pojasnil nekaj kot da mi ni dobro, da sem baje bolan, da drugič in podobne neslanosti. Skozi steklo sem z očmi goltal točilni pult in dobro mi znano natakarico, ki je s srditi-mi gibi upravljala s strojem za kuho kave. Le kako sem si poželet hladnega piva, vsiljivega okusa, ki se razprostre po vsem telesu in mu vlije moči, le kako sem si zaželel lepe sošolke, ki bi s plastično žličko brskala po kavni usedlini, s konico škornja ugašala cigarete, čebljala z izrazitim romanskim naglasom in me zvedavo poslušala. V ogromnem usnjenem plašču, ki ga nikoli ne nosim, bi odločno odprl prosojna vrata, jih pridržal, se ji nasmehnil, ko bi me oplazila s komolcem; s trdnim, jasnim glasom bi naročil dvakrat po deciliter vrhunskega vina in drage cigarete. Ponudil bi ji plamenček svojega vžigalnika; kasneje bi prinesel obla, dlani se prilegajoča kozarca s konjakom. Očaral bi jo, ko bi z mirnim, jasnim glasom tehtno odgovarjal na njena vprašanja. Zaupno bi ji popravil pramen las s čela. Že bi jo odpeljal domov, pripravil skromno večerjo, odčepil steklenico šampanjca. Ščepce zelišča bi zvila v cigareto, puhalo, izbirala glasbo, se hihitala. Ko bi se umivala, bi ji s frotirasto rokavico zdrgnil hrbet. Ob prvem svitu bi utrujeno zapredla, spravil bi jo v svojo veliko posteljo, med dišeče rjuhe. Do popoldneva bi poslušal njeno dihanje, toplo se je dotikajoč. Prebudil bi jo s kavo in olupljeno pomarančo.

Pomignila je z rameni, stopila sva dalje in preziral sem se popolnoma. Še enkrat sem se ozrl v slepečo svetlobo lokala, v gnečo velikih obrazov tam, dekani, dijaki, delavci, smeh, deklice, pijanci. Ves prešibak za kaj takega. Najina pot se je razcepila, izdaval sem nekakšno smešnico v slovo. Kreten, kreten, prižgal sem si cigareto in takoj zatem izbral avtobus številka osemindvajset; odpravil sem se k mami, da bi ji odstranil sneg izpred hiše in použil kaj toplega.

Seveda je bila na tem avtobusu gospa, moja gospa, moja najhujša, grozovita gos-pa. Očitno ni kos lepi sošolki, sem precenil in nalašč sedel k nji. Mera je bila pač

polna, pa tudi gospa me je poznala kot slab denar; zlasti one plati, ki mi jih najčesteje očitajo. Ki se mi jih najčesteje očita. Ko sem ji jel dvoriti, sem bil študent dekadent, veljalo je, da večkrat kaj popijem in da pišem pesmi, kar pa sploh ni držalo, slednje. Danes, po treh, štirih letih se meni, da sem propadel od nog do glave, vsekakor pa ji tudi dvorim ne več. Uničila me je bolečina neuslišane ljubezni, kot se reče. Takole, sedeč tesno ob nji, pa sem za ta večer že prestopil prag zaskrbljenosti zase med vso to okolico, za svoje počutje in usodo. Srečanje s špansko deklico me je dovolj potrlo, da bi bilo v moji moči, karkoli že bi mi padlo na utrujeno pamet, ne da bi se mi srce sploh vzdramilo iz običajnega ritma. Brez zardevanja ali drugih znakov vznemirjanja sem se malo pomenkoval, jo malo podražil in nato še precej užalil. Za konec sem podal nekaj nedostojnih opazk na račun njenega videza, za katerega prekomerno skrbi in si prizadeva. Zapustila me je brez pozdrava in v hipu sem pozabil nanjo. Mami sem zagotovil, da bom malo bral; ko je odšla spat, sem pil žganje in sanjaril. Pripisoval sem si vrline, ki mi jih sicer primanjkuje. Zelo sem sovražil Slovence in tudi ostale.

V šolo me naslednji dan ni bilo, izogibal sem se lepe sošolke kot tudi drugih, zdravil mačka; sklenil sem, da bom zahajal med ljudi samo še tu in tam, vmes pa se zdravil. Jedel sadje, zadostno spal, telovadil pri odprtem oknu. Za slovo od starega življenja sem si omislil steklenico vodke, pri tem sem kupil najdražjo znamko. Stanovanje me je pričakalo mrzlo in zlovoljno, ko sem vklopil peč, je pregorela varovalka. Zavil sem se v deko, nažgal svečo in koval načrte.

Kmalu po prihodu delavcev Snage s tovornjakom sem zadremal v fotelju. Sanjal sem abotno in ne dolgo. Omembe vredno je kvečjemu zato, ker se mi par let sploh ni nič sanjalo in ker so me tamkajšnji dogodki spravili v iskren obup in ljubosumje. Prigoda se dogaja v sodobnem bazenu Tivoli, v polodprti kabini poleg vode. V njej sta moja gospa in njen atlet; prva si muzajoč odstre nedrček, on pa jo plečato foografira z japonskim aparatom. Gospa me vzvišeno ošine s pogledom, daljna. Potopim se k dnu bazena kot velika žaba, ihtave solze mi zalivajo očesi. Pred nekaj leti sem plaval z akvalungami in pod morjem pil pivo, kar je prepovedano.

Nadaljnje spanje ni bilo mogoče, torej sem izpil ostanek pijače, telefoniral Nevskemu, češ, pridi, ter se slekel do pasu. Patetično sem odhlačal do omare in poiskal usnjen pas. Takih stvari nisem vaju in tudi sicer sem se počutil precej neumno. Nekaj jezno, nekaj previdno sem si prisolil udarec po sredini hrbta. Bolečina je bila presenetljiva, tako da sem odnehal.

Prispel je Nevski z nekaj vina. Zatrdil je, da imam krvave oči in sploh. Bil je zadovoljen. Ko sva popila alkohol, mi je predlagal spolne odnose, za kar sem ga postavil pred vrata. Bil sem grob in se mu na tem mestu tudi opravičujem.

V trgovini so me sumničavo, če ne kar pomilovalno pogledovali, bilo mi je razvidno tesno pri duši. S težavo sem kupil nekaj kruha in snop razglednic z motivom starega dela mesta. Tekom dneva sem jih vstavljal v stroj in z neumestnimi sporočili pošiljal deklicam, ki sem jih kdaj poznal. Gospej nič. Potem sem prebral ljubavni roman, v ganotju jokal, se očedil in šel spat.

Sredi noči je klical Nevski, stežka je govoril, zato sem izpulil priključek iz stene. Vse sem opravil potihem, saj pod mano živi strogi hišnik, ki zmotno trdi, da sem narkoman. Ima tudi nekaj manjših otrok, stavba pa je lesena in trhla.

Mikalo me je vino, a si nisem drznil stopiti do prodajalne. Pripravil sem juho, krompir, zamrzlo postrv. Malo jedel, nato bruhal. Prišel Nevski z vinom, zvonil, zvonil, odšel.

Danes bi moral k mami, ker prišel očim. Obljubil, da skuhal izvrstno kosilo. Zvonila sosed, da bi me zvabila na kavo. Použil nekaj kruha. Pokadil malo mamil, ki je tu še od lani. V pipi.

Danes me je presunilo, da je to pravzaprav moje življenje in da moram nekaj ukreniti, že zaradi mame. Odšel sem na sprehod, a srečal številne prešerne dijakinje, da sem se vrnil bled od strahu. Sosed vprašal, če sem bolan. Preostalo mamil sem pogнал v školjko. Nekaj časa sem bral strokovno literaturo, da ne bi trpel študij. Menim, da nisem posebno nadarjen. Zopet sem se malo udarjal, pa je še bolj bolelo. Veliko sem preklinjal. Menda je gospa dobro storila, ko me je odgnala. Ne zanima me več, sem ugotovil. To ni zame. Proti večeru, utrujen, sem se odplazil v trgovinico po malo vina in stekleničko z začimbo. Porabil ves denar, banke zaprte. Prebral dva romana o ljubezni, nič solza. Mislil na očima, ki je simpatičen, strokovnjak, vbrizgava substance podganam.

Sodeloval sem tudi sam, pod imenom zdravi prostovoljec. Za nadomestne vsote sem često kupoval knjige in grafike. Ko sem se umival, mi je spodrknilo in sem si razbil ustnico in zob. Počutil sem se kot ranjen junak. Vso noč sem si domišljaj, kako da se, že dolgo pogrešan, vrnem s fronte v črni, usnjeni uniformi, s stopnjo vodnika in zlatim vencem; kako mi gospa, ali pa to sploh ni bila ona, pade v objem, shujšana, bledeč, v tovarni izdeluje krogične ležaje. Z jeepom jo odpeljem v temačen predel ob reki.

Danes sem bolan in poležavam. Po polti se mi lepi znoj in ustnico imam razpokano. Prišla je tudi Ljudska milica, zvonila, odšla. Pogrešam Nevskega, pa nič. Radio pove marsikaj o svetu, o meni ničesar. Kar je razumljivo, ko pripada oni plati. Ker ni cigaret, kadim pipo. Hišnik pod mano ozmerja otroke z ženo vred, ker je pijan. Če bi imel hladno pivo, bi ga izpil. Ni mi jasno, kako in kaj. Odšel sem na stranišče in se vrnil. Roke imam čile in mirne, pripravi si par cigaret. Sneg sneži, mraz pa me ne moti.

Danes zjutraj sem po nekaj dneh vstal in z zadovoljstvom opazil, da sem strahovito izmučen in šibak. Pekle so me oči ter se same zapirale. Pripravil sem si skodelico mleka, ki pa ni bilo več za rabo. Izkoristil sem lep dan in razpoloženje ter obiskal več predavanj. Sošolci so me s simpatijami sprejeli, tudi Španka, v lokalu smo izpili več piv. Čudil sem se, kako da je lepo, lepo. Ko je vsem pošel denar, sem skočil v dežurno banko po večjo vsoto. Lepi sošolki sem natakala vina, prižgal cigarete in jo prešerno ščipal v lička. Anekdote, domislice in novele so kar vrele iz mene. Premenjali smo več lokalov in vse razen mene je že skrbelo, čakali so jih namreč zahtevni izpiti. Jasno mi je bilo, da bom vse nadoknadil, poprimem, pa bo. Ko je bilo najlepše, sta se od nekod prikotalila Nevski in Štajerec, to je bilo poljubljanja, čestitanja in pozdravljanja. Visok sem bil preko dveh metrov. S seboj sta privedla nekakšno žensko, ki sem jo pod mizo otipaval in ji šepetal namige v uho. Povabila me je k sebi domov.

Pri njej doma se malo bruhal, nakar sva pila gosto vino, se poljubovala in vreščala. Obudila sva sosede, ki so prišli goli in s steklenicami. Spoznal sem ljudi, kot poprej že vse leto ne, ter gospodoval celotni zabavi. Vsi so si bili edini, da sem

fant od fare in sploh precejšen umetnik. Zunaj se je razpasla svetloba, snežilo je kot iz škafa, v izposojenih škornjih, dežnikih in še kaj sem, razlagajoč spotoma teze o Fojerbahu, odšel k mami.

Pripravil sem pečenko z gobicami in mlinci, posodil očimu zavojček cigaret. Pojasnil, da imam precej dela s seminarскими nalogami, pesnjenjem in sploh. Da imam v načrtu dramo, da igralci že vežbajo in tako. Mati meni, da iz mene precej bo. Ona je res čudovita. Omenila je pa, da malo preveč veseljačim in kdaj da bom imel kakšno žensko. Oče je postregel z arhivskim vinom, vsi smo kar žareli od volje, moči in samozvesti. Popoldne se je oglasil še dobri sosed, inženir, ki me močno ceni.

Miha Mazzini

Prošnja

Upravi javne varnosti
Ljubljana

Angelca Seme
Mirni Dol (nova hiša)
61232 Mirni Dol

Spodaj podpisana Angelca Seme, rojena 29. marca 1951, stanujoča na zgoraj zapišanem naslovu, rojena prav tam, vlagam prijavo proti svojemu možu Alojzu Semetu, naslov kot zgoraj, rojenemu 12. februarja 1949, prav tam, zaradi krivičnega podeljevanja odpustkov, s katerim je, ne da bi vi za to vedeli, popolnoma samovoljno, prizadel vaš ugled.

O pisanju sem se posvetovala s sosedo Martino Bažej, Mirni Dol 137, ki mi je pomagala sestaviti to prijavo in me podprla pri moji odločitvi prijaviti moža, in zato prosim, da se ji to zapiše v dobro, ki mi je svetovala naj začnem od začetka, da boste Vi vse dobro razumeli in primerno ukrepali.

Spodaj podpisana Angelca Seme, tedaj še Avgustin, sem se spoznala z bodočim možem Alojzom Semetom leta 1971 na mladinski delovni akciji, kjer sem tudi zanosila, in se po vrnitvi z delovne akcije z Alojzom tudi poročila. Zaposlena sem že ves čas v tovarni Zmaga v Mirnem Dolu, kot delavka za tekočim trakom pri pakiranju vijakov. Alojz je delal prav tam. Rodila sem dva otroka, Marjetko im Francija. Z Alojzom sva se vseskozi dobro razumela, bil je skrben mož in oče, ki se je redkokdaj napil in me redko pretepel. In še takrat ne prehudo.

To, zaradi česar ga prijavljam, se je začelo pred šestimi leti, jeseni 1979, ko je Alojzu, ki je bil do tedaj s svojim delovnim mestom zadovoljen in je delo pridno opravljal, šinila v glavo misel, da bi šel študirat. Temu sem nasprotovala, češ da sva oba že prestara za kaj takega, a ne preveč, in v tem je moja krivda, sem si pač mislila, naj naredi, kar hoče. Skrbelo me je le, da ne bi večernih predavanj izkoristil za popivanje, saj vsi vemo, kako se danes študira. Končno sem mu le dala svoj blagoslov, Alojz se je vpisal na srednjo administrativno šolo in jo leta 1983 uspešno končal. Moram priznati, da res ni popival, in kolikor jaz vem, je tudi na predavanja redno hodil. Službo s svojo novo izobrazbo je dobil v istem podjetju, kjer je že prej delal, in se je tako preselil v drugo stavbo, med tajnice. Bila sem ljubosumna, saj vsi vemo, kakšni so dedci, zdivjajo kot bik za vsakim malce krajšim in polnejšim krilom. Alojz me je tolažil, da je vse to storil le zaradi višje plače in ker je sit proizvodnje. Še mene je prepričeval, naj grem v šolo, kar pa sem odklonila. Ni še dobro ogrel svojega stolčka v pisarni, ko se je že prijavil na računalniški tečaj, ki ga je organiziralo podjetje. Močno sem sumila, da se mu mudi za tri mesece v Radovljico le zaradi bab in pijače, a me je pregovoril, zmerom je znal tako lepo sukati besede, ja, danes bi bilo vse drugače, če bi ga takrat zakleni-

la doma, kot sem nameravala. Ko se je vrnil, nisem nikjer našla nobenega dolgega lasu ali ostankov šminke na obleki, kar se mi je zdelo zelo sumljivo. Komaj se je spet dobro usedel na svoj stolček v pisarni, že mi je pri kosilu rekel, da bo zamenjal službo. Kar zaletelo se mi je. Dejal mi je, da je dobil službo vnašalca podatkov v terminal pri Upravi javne varnosti Mirni dol in da je tam precej višja plača kot pri Zmagi. In je šel. Prve dni v novi službi kar ni prenehal govoriti o svojem delu, razložil mi je, da vsak prekršek, ki ga kdo stori, in vsaka prijava in sploh vse, kar kdo stori ali pa ne, vse on vtipka v terminal, kjer je shranjeno za vse večne čase. Rekel je, da ve vse o najinih sosedih in vse o vsakem Mirnodolčanu. Ko sem hotela zvedeti kakšno podrobnost, ali mi mogoče ne laže, je samo položil prst na usta in rekel »vojna tajna«. Ničesar mi ni hotel izdati, in mislila sem, da se le hvali. Kasneje je o svojem delu vedno manj govoril, kmalu je le še molčal. Nehal je piti in ni več zahajal na karte v bife, sploh z nikomer ni več govoril, kar se mi je zdelo sumljivo, da si ni našel kakšne babe in me vara. Tri mesece po nastopu službe, bilo je v nedeljo, spomnim se, kot bi bilo danes, jedla sva dunajske zrezke, pomfrit in mešano solato, po radiu so ravno vrteli tisto »sedaj si v najlepših letih«, je Alojz vzdignil pogled, iztegnil desni kazalec proti stropu in me strogo pogledal.

»Grešnica si, ženska,« je dejal, »ne huda, a vseeno grešnica.« Skoraj omedlela bi. Kaj mi očita, ko sem mu pa vseskozi zvesta. Mar tisto, ko me je Janez poljubil, ampak imela sem rojstni dan, tako sem bila šokirana, da še spregovoriti nisem mogla. Kar buljil je vame.

Zardevala sem, ne da bi vedela zakaj, in lezla pod stol.

Ne vem, kako dolgo me je tako trpinčil, zdelo se mi je celo večnost, tiste »Sedaj si v najlepših letih« je bilo že konec in so vrteli »Mama, zlata mama«, ko je pretrgal molk.

»13. aprila 1973 si prečkala cesto na kraju, kjer ni prehoda za pešce.«

Kamen mi je padel s srca.

»Sem, kako si se pa tega spomnil. Saj sem plačala.«

»Si plačala, si, ampak greh je vseeno zapisan tam zgoraj.«

Pokazal je s prstom proti stropu. Sledila sem iztegnjenemu kazalcu s pogledom in nisem videla ničesar razen tega, da bi bilo strop morda pobeliti, ker je bil rožnat vzorec na nekaterih mestih že umazan.

Spet je molčal.

»11. novembra 1975, ko je skupina delavcev, ki so bili zadolženi za nakladanje zabojev z vijaki na kamione, za dve uri prekinila delo zaradi nizkih plač, si kar sedela na svojem mestu in nisi poklicala miličnikov.«

»Nisem, ampak saj tudi Francka in Reza ...«

Zatulil je tako, da se tega ne da opisati.

»Tebi govorim, grešnica. Tebe sprašujem, pusti Francko in Rezo, onidve bosta svoj zagovor dajali vsaka zase, skesaj se, preden bo prepozno.«

Onemela od groze sem kar strmela vanj.

Malce se je pomiril, a srepeč pogled mu je ostal.

»Tam zgoraj,« spet je pokazal v strop, »je vse zapisano. Kar si storil slabega, kar si storil dobrega. Še več, kar si storil, da bi preprečil slabo, in česar nisi storil, da bi slabo preprečil.« Začel je vihteti kazalec.

»Tam zgoraj je vse zapisano in prišel bo sodnik in bo bral knjigo in eden po eden bodo predenj stopali grešniki in sodnik bo o vsakem vedel vse in bo strog in pravičen, dobro bo nagradil in hudo kaznoval.«

Kot da to ni bil več moj Lojze.

Spet je zarjul.

»Si vedela, da je Franci, tvoj rodni sin, pisal pesmi in jih celo izdal v samozaložbi v dvajsetih izvodih?«

»Nisem, nisem,« sem mu hitela zatrjevati in bruhnila sem v jok.

Prisegam vam, da tega res nisem vedela.

»O, grešnica, še za svoje otroke boš dajala zágovor!«

»Kaj pa ti, saj bi tudi ti lahko to preprečil!«

»Priznam, tudi jaz sem grešnik, a sem spregledal. Spreobrn timer sem se k luči in z današnjim dnev stopam na pravo, Gospodovo pot.«

Odšel je iz kuhinje in zaloputnil vrata z sabo. Še pogledal me ni cel teden, do naslednje nedelje, ko je spet med kosilom spregovoril:

»Veliko je grešnikov, nihče ni brez greha. Ponujam ti možnost. Tam zgoraj,« pogledal je v strop, »sem dobil možnost, da prodajam odpustke. Če kupiš odpustek, izbrišem tvoj greh iz knjige. Večji je greh, dražji je odpustek. A vseeno je potrebno srčno kesanje!«

Moram vam priznati, čeprav me je sram govoriti o tem, da z Alojzom že dolgo nisva več delila skupne postelje. Tisto noč je prišel k meni, se spomnil početi z mano take stvari, da mi gre še danes na bruhanje ob tem, zjutraj pa mi je povedal, da sem si s tem pridobila odpustek za moj greh pri prečkanju ceste in da bo to danes izbrisano, kot da ga nikoli ni bilo.

Naslednji teden sem si v postelji pridobila še odpustek za tisti štrajk nakladalcev kamionov, za Francijevo pesniško zbirko pa sem morala z Alojzom kar trikrat v posteljo.

O tem, kar se je dogajalo pozneje, ne vem dosti. Alojza sem bolj poredko videvala. Domov je prišel le spat, kasneje pa še to bolj poredkoma, do danes ga ni bilo doma že štirinajst dni.

Znanci se me na cesti izogibajo ali pa so z mano tako prijazni, da se temu čudim. Od prijateljic sem zvedela, da obiskuje Alojz ljudi na domu in ti kupujejo od nje odpustke. Alojz ve o vsakem vse. Njegov pogled, prediren in oster, vsakomur prenikne do dna duše. Najprej je hodil po naši ulici, kasneje je začel prodajati odpustke po Mirnem Dolu, sedaj jih prodaja po vsej mirnodolski občini in okoliških vaseh. Pravi, da bo očistil svet greha. Vsakemu da možnost, da sam odloča o tem, ali bo kupil odpustek za greh ali pa bo njegov greh še naprej zapisan tam zgoraj in bo zanj odgovarjal, ko bo stopil pred sodnika. Alojz si je dal pri krojaču za en odpustek delati obleko, ki je mešanica med meniško haljo in vojaško uniformo, v katero oblečen čisti svet greha. V enem letu smo si postavili lepo dvonadstropno hišo, s katero so, kot je rekel Alojz, tam zgoraj, in za to se Vam najlepše zahvaljujem, nagradili zvestega služabnika.

Vidim, da Alojz mnogo dela, še njegovo zdravje se mu zdi brez pomena, kadar gre za službene zadeve. Vedno je bil tak, predan delu, nikoli ni poznal oddiha. To me ne moti, pišem vam zaradi nečesa drugega. Slišala sem, da Alojz od žensk pobere za odpustek, kako naj rečem, saj veste, tisto, no, mečkanje v postelji. Je

mar to prav? Po cele noči ga ni domov, bogve, kje prodaja odpustke.
Zato vas prosim, da ukrepate proti Alojzu Semetu, da ne bo več zahteval name-
sto odpustka seks, saj mu gotovo vi niste naročili, naj dela tako. Tega res ne ver-
jamem, saj sem slišala govoriti sosede, da ni to nobeno opravljanje dolžnosti,
ampak navadno kurbanje. Prosim Vas, če mu to najodločneje prepoveste, saj s
tem početjem blati Vaš dober glas in vzbuja dvom v pravičnost zadnje sodbe, če
si lahko nekatere babe prislužijo odpustek z raztegovanjem mednožja. Saj je za-
kon za vse enak, mar ne?

Vas lepo pozdravlja in Vas prosi za čim prejšnjo ugodno rešitev te prošnje

Angelca Seme

Mirni Dol, 6. maja 1985

O božjih zadevah

Noe je ubogal Boga; stesal je ladjo, vkrcal nanjo svojo famijljo in po dva primerka, samca in samico, vsake živalske vrste na Zemlji, da bi tako ohranil rod.

Ladja je stala na vrhu gore, pripravljena za plovbo. Na oknu je slonel Noe in opazoval prve kaplje. Tedaj pa priteče zamzek in začne tolči ob les:

– Odprite! Odprite! –

Noe ga jezen vpraša, kje je hodil. Zamzek se začne izgovarjati, da ni slišal poziva živalim, naj se vkrcajo, obenem pa milo prosi, stoka in joka, naj ga spuste noter. Dežuje vedno močnejše. Noe se začne izmikati, da sedaj ne more več odpreti vrat, ker so zalita s smolo, da je že vse polno ni več prostora, da je zamzek prišel prepozno in tako naprej.

Zamzek tarna in tarna, skuša omehčati človeka.

Noe reče:

– Poglej! Vse živali na ladji so v parih. Ti si sam. Četudi te vzamem na krov, rešim le tvoje življenje, ne pa tudi tvoje vrste. In kaj je eno samo življenje proti celi vrsti? –

Zamzek odgovori:

– Prav imaš. A kdo si ti, da sodiš, koliko je vredno moje življenje, koliko sem vreden jaz, posameznik? Tega nihče od naju ne more presoditi. Bodi velikodušen in usmiljen, odpri vrata in reši življenje! –

Ob teh besedah se Noe globoko zamisli. Molči (zamzek že čofota po vodi), potem dvigne pogled na Boga, ki slone na oblakih opazuje potop, in zaželi si, da bi bil enak Bogu. Da bi bil tudi sam razsodnik in uničevalec.

Pogleda v vodi stoječega zamzka, mu zavpije KO TE JEBE in z odločno in široko kretnjo, kot so široke in čudne poti Božje, nedoumljive smrtnikom, zaloputne okno.

Reka, 15. marca 1981.

I'm singin' an ol' nob blues

Partizana vodita čez puščavo ujetega Nemca. Sonce je natanko v zenitu, razžarjen pesek se zažira v podplate, da se vsi trije okorno in utrujeno opotekajo med hojo. Znoj premoči uniforme in jih spari s telesom. Dolgo časa molče hodijo, potem pa reče prvi partizan:

»Jebemti, se bo že naredila ta noč ali ne? Tako si želim ohladitve, počitka.«

»Hodimo že celo večnost, sonce pa se ne premakne,« mu pritrdi drugi. In doda:

»Ne bomo več dolgo zdržali.«

Nekaj časa so tiho, hodijo zmerom počasneje in teže. Spet se oglasi prvi partizan:

»Noč, hočem noč, temo, hočem temo!« In tako dalje kar naprej, dokler drugi, že naveličan, ne odreže:

»Zapri oči, pa boš imel noč!« Prvi ga uboga. A takoj spet odpre oči.

»Nočem tega, hočem pravo noč, nekaj, kar je zunaj mene, kar prihaja iz realnega sveta, kar ni moje delo.«

Zmanjka mu moči, pade na kolena, potem pa obleži, zarit v pesek. Drugi partizan naredi še nekaj korakov, a tudi on pade in obleži. Skoraj obenem se sesede tudi ujeti Nemec. Z zadnjimi močmi dvigne glavo, pogleda umirajoča partizana, glava mu drsi v pesek, zapušča ga življenje, pa reče:

»Gute Nacht!«

Reka, 2. IV. 1981.

Mehanizmi herojstva

Zgodba je stara in znana. Pravijo, da se je resnično zgodila. Učiteljice jo pripovedujejo otrokom, da bi jim postalo jasno, kaj napravi iz človeka heroja. Nekako takole gre:

Druga svetovna vojna. Sredi velike okupatorjeve ofenzive. Partizanske čete se umikajo (bežijo seveda ni primeren glagol, ker je v taistem stavku samostalni partizani; te sintagme v socrealizmu ni), težke ranjence skrijejo v votlino; vhod vanjo zakriva gosti grmovje. Poleg njih ostane mlada partizanka – bolničarka. Ranjenci so brez orožja, umikajočim se partizanom je dragocena vsaka puška, le bolničarki pustijo pištolo. Nemci odkrijejo skrivališče, mogoče jih je kdo izdal, mogoče ne, začno streljati proti votlini, približujejo se. Učiteljice pravijo, da so ranjenci sami prosili bolničarko, naj jih postreli, samo da ne padejo živi sovražniku v roke. Bolničarka jih uboga. Zadnje kroglo sproži sebi v možgane. Nemški vojaki najdejo le ohlajajoča se trupla. Ko se izpolni še zadnji pogoj, torej ko zmagajo ljudje, katerih predstavnica je bolničarka, se ta preseli v domoljubne govore in šolske čitanke, po njej imenujejo vrtec ali bolnišnico. Partizanka ni imela nobene izbire ali možnosti za odločanje. V obeh primerih umre, pa če jo ustrelijo sovražniki (junaška smrt) ali pa se ustrelji sama (herojstvo). Izbrala je drugo možnost, ker verjame v zmago. Njeni starši bodo ponosni, da se po njej imenuje javna ustanova. Tako.

Če v tej fabuli spremenimo le delček, se stvari zasučejo drugače:

Druga svetovna vojna in tako dalje, ofenziva in vse drugo je enako kot prej, do trenutka, ko ranjenci prosijo, naj jih bolničarka postreli. Uboga jih, ustrelji prvega. To je prvi človek, ki ga je ubila, ve, da bo ona zadnji. Ko se vsi ranjenci spremenijo v trupla, obstane za trenutek. Izbira med herojstvom in junško smrtjo. Dvigne pištolo in jo prisloni na sence.

V tistem trenutku se zasliši zunaj val močnega streljanja, vpitje JUURIŠ in topot nog. Stopi do izhoda in pokuka med vejami. Četa parizanov juriša za bežečimi nemškimi vojaki (vsekakor dovoljena sintagma, še več, celo zaželena). Najraje bi zakričala od sreče. Zbudi se iz otrplosti. Hoče živeti. Spet bo videla znance, domače, svojega fanta. More je konec. ŽIVELA BO!!!!!!!!!!!!

V tistem trenutku se spomni na trupla ranjencev, njeno delo.

Zave se, da se bo šele sedaj zares odločila. Bližajo se ji njeni tovariši – jim bo stopila naproti in ne bo drugega kot morilka, ubijalka? Bo vse življenje sanjala o lobanjah, ki se razletavajo? Možgane, ki ji brizgajo po obleki? ali pa si bo sprožila kroglo v glavo in se pridružila truplom? Postala bo heroinja, mit, literatura? Nima veliko časa.

Ampak, brezveze, v Vojni, Revoluciji in Državi so odločitve tako redke, da nima vsak človek nesreče, da bi se moral prostovoljno odločati vsaj enkrat v življenju. Zato jo pustimo samo, mlado partizanko, s pištolo v roki in kroglo v cevi, tri korake od izhoda iz votline, od življenja in od morale . . .

Andrej Lutman

Laž

Želel sem si družbe ženske. Zvedel sem številko sobe, kjer živi.

Potrkam. Odpre mi svetlolas fant prijaznega pogleda.

Izustim: Stanuje tukaj ženska, ki jo poznam?

Odgovori: Da. V umivalnici pomiva posodo.

Odidem v umivalnico. Za steno stojita pri koritu ženska in fant, tokrat črnolasa.

Obrneta se k meni s kapljajočo posodo v rokah.

Rečem: Je bil tukaj?

Pogledam jo: suha, manjša od mene ali skoraj toliko velika, kratkih las, koščene-ga obraza, z izpuščajem na levi strani kože, med zgornjo ustnico in nosom. Pože-lim si jo.

Smehlja se mi reče: Bil.

Kdaj je odšel? avtomatično nadaljujem in jo gledam. Zdrava za poželenja. Zakaj ni sama?

Morda petnajst minut, spet z nasmeškom.

Rad jo imam. Ima črne lase, črno obleko, svetle gibe.

Vrnil sem se domov. Skoraj sem pozabil nanjo. Zraven mene sedi ona.

Tudi ženska, vendar drugačna. Imava se rada.

Odide.

Grem v kopalnico. Začnem drkati. Mislim na žensko s kapljajočo posodo v ro-kah. Peljem jo v sobo. Ves čas se smeji. Sedeva na posteljo. Razgalim ji trebuh do dojk in mednožja. Uživava.

Zagledam se v ogledalo nad lijakom.

Zamižim in jo gladim po nogah do zrasta, skozi črne dlake do ustnic in notri, da vztrepečeva.

Smejim se v ogledalu. Odprem pipo in splaknem spermo v odtok.

Vrne se. Ležim na postelji.

Si drkal? reče.

Dvakrat, se ji zasmejim in ji napravim prostor zraven sebe.

Pa to je tako, kot bi bil šel po ulici, kot vedno bi bil premikal nogi. Zelo hitra hoja z vetrom v hrbtu, da suknja frfota, pa roki na zatilju prekrižam, pa hodim po cesti kot vedno.

Rad bi bil videti pomladno sproščen. Suknja je pomladna, mi je rekla zadnjič Sora; naj ji bo tako ime, ker je eksotična pa ker Sore še nisem videl. Če bi jo že bil videl, bi se je zagotovo spomnil, kajti rek pa res ne pozabim. Tudi jaz sem ji pohvalil suknjo, iz navade, kot je bila navadna tudi njena suknja. Kakor hitro sem izrekel pohvalo, ki ni bila iskrena, da bi nekako nadaljeval pogovor – se je pogovarjanje nehalo.

Zastanek v hoji, ko se ji ne prepuščaš več, pa želiš nekaj narediti iz te vedno iste hoje. Hočem nekam iti, pa postane hoja neko premišljeno in nevrotično cepetanje z nogama. Pridem pa prav tako nikamor. Tako se je pogovor nehal, pa dva nasmeška, pa je odšla drugam, morda komu drugemu pohvalit suknjo. In tako obstanem v hoji, vse veselje me mine, pa zahodim v kakšno gostilno in opisani tip hoje je pri koncu.

Čez natančno doočen vedno enak čas spet hodim, premikam nogi v povsem drugačni hoji. Zavedam se vsakega koraka, vsakega delca hoje. Le tako spet kam pridem. Po navadi na izhodiščno mesto prejšnje hoje. Tedaj se pa zares nasmehnem, kot se nasmehnem večno znanim, do obupa poznanim dejstvom; da se ne spravim v slabo voljo, se zasmiejem. Natanko to sem se naučil: smejati, no, če sem skromen, nasmehniti. Ni to tisti smeh, ob katerem pozabim prav na vse, pač pa smeh, ko se zavedam, da se moram nasmehniti, drugače zna biti še slabó.

Zgodi pa se, prav pogosto, da me kakšna oseba ustavi v hoji. Tedaj pač ne premišlujem o postanku, ampak se zazrem v motnjo. Nekako mi ni všeč, če moram stati na istem mestu, pa to osebo povabim v hojo. Redko mi uspe, da nimam uspeha.

Tako tej osebi, ki je ženska, rečem, če tudi ona hodi. Prav blesavo me pogleda pa vpraša, če imam spet mačka, pa se ji zasmiejim, tokrat s tistim posebnim smehom, ki je podoben predenju mačk. Ne, se zlažem, pač pa sem pravkar premišljeval o hoji, pa sem te hotel pritegniti v svoje razmišljanje s tem, ko sem te povabil v hojo. Morda bova skupaj kaj pametnega shodila, še pristavim v izziv.

Ja, tudi jaz hodim, skoraj tečem, mi bolj zakliče, ker sem hojo krepko pospešil, ona pa se trudi, da me dohiti, in šele tedaj spustim roki z zatilja, da jo lahko prijem za roko. Tudi ona ima vlažno, da se lahko še bolj sprostim in še pospešim hojo.

Nikar tako hitro, soparno je, dahne. Nič zato, modrujem, dež se bo krasno prilegel. Nič ne reče. Še bolj si stisneva roki, in če pretiravam, trdim, da je švic kar kapljal od najinih stisnjenih rok, tako v sredi med nama. Njen del kapljic je bil švic preveč oblečenega telesa, moje telo pa je dajalo kapljicam alkoholni nadih.

Moral bi se stuširati, pomislim, pa jo zavoham in spet sem še bolj sproščen. Sklepam, da zaudarjam, pa vendar še ne. V tako toplem razpoloženju prideva do kontejnerja s sladoledi pa brez nepotrebnega čvekanja zahodiva dalje vsak s svojim ježkom v ustih.

Natanko vem, kaj me prešine, da ji položim svojega ježka na mehko kožico tistega dela vratu, ki prerašča v uho, da me z začudenjem, ki očara, zazre. Hitro obližem del ježka, pa še belo liso na njeni koži. Spet pretiravam, da reče: Natančno vem, da imaš mačka. Sol ti prija. Samo tvoja, se branim, pa: Kurc, pa taka literatura! pomislim in skupaj se zasmejeva s tistim smehom, ki ga ne bi znal opisati bolje, kot da rečem, da je neopisljiv, na trenutke kar nepopisen: tako z ježkom v roki, kot na televiziji, pa hodiva, da spet vse skupaj spet bolj približam hoji.

Kaj ne bi malo posedela, rečem, ko zagledam klop pod nama. Ja, pa še v senci je, hitro skoči nanjo, da me kar potegne s sabo. V posvečenem hrupu poliževa ježka, si malce pretegujeva noge po popljuvanem asfaltu, sem pa tja se pogledava, nasmehneva in nama je kar fino, da ji spustim roko. Z roko popolzim po njenem licu, da nekako oترم švic z njene razgrete kože. Nagnem se ji k uhlju, pa ji zašepetam par besed vanj in jo poljubim v mečico. Skoraj v istem trenutku me prime za roko, res ni pomembno katero, in zaženeva se v tek med ljudi, da se nama bdesti umikajo; tako sva razigrana, pa bi skoraj pozabil pripomniti.

Tečeva skozi rdeče semaforje, čez most, v senčnate predele mesta. Na polnem postajališču za trolo se v teku objameva, kar zlepi v mlačnem švicu. Kotaliva se med ljudmi, včasih se nama uspe poljubiti, bolje rečeno: oblizati, pa tudi jezika se lepita, ko se zakadiva v neko temačno vēžo. Vlaga vēže je najina vlaga teles in jezikov in udov; tako blizu sva drug v drugem, da bi doživel nepozaben šok, ko bi od nekje prišla hišnica, pa bi mi zarila metlin ročaj v rit. Zlahka bi šel globoko vame, tako vlažno je vse skupaj, pa se to ne zgodi. Le kurc postane ročaj mojemu telesu v njeni prešvicani roki, ki je bolj in bolj prešvicana, in ko postane vēža sončna kot še nikoli, se švic roke združi s švicem kurca, ki kot dež poškropi v soparo dne.

Šele zdaj se zavem, da sopem v njena usta, ki pa jih ne osušim, kot bi si prav lahko mislil, kar mi dokažejo, ko se zagrižejo vame in moja vanje. Tedaj začutim, da mi je spustila ročaj. S prešvicanimi prsti se me dotakne na tisto že opisano mesto, kamor sem ji bil položil ježka, da začutim lepljiv božljaj, nato pa njen jezik, ki mi ga je bila izpulila iz ust.

Vedno sem bil za kontra, reče, ko leživa na travi ob reki, pa ne bom opisoval hoje od tukaj do tja zaradi tistega že znanega izreka: Pa kurc, pa taka literatura!

Postretro

POSTRETRO: Tadej Zupančič
Luka Novak
Denis Poniž
Tine Hribar

Tadej Zupančič

Alkimija retrogardizma, Was ist Kunst?

Wie man zum Stein spricht, wie
du,
mir vom Abgrund her

Paul Celan, Radix, Matrix

Claasen van Gaelderens v knjigi *Zum neuen Tag* (Berlin, 1985) opredeli Paula Celana kot vodilnega evropskega postmodernističnega pesnika – prav na podlagi dejstva, da lahko v njegovih pesmih (že od najzgodnejših naprej) odkrijemo tri komponente (ki so obenem tudi principi pisanja) postmodernistične literature: gre za uporabo **zgolj prisposodbe metafore** (metafor ni, besede se vračajo k samim sebi, ni dokončnih, navdušujoče bleščečih se rešitev iz zaprtosti ponarejene simbolne strukture pripovedi), za **palimpsestno nevtralnost izjav** (izjava je nujno takšna, kot je – vedno, znova, vedno znova obvezujoča; tudi če je že bila nekoč podana // gre preprosto za to, da je ekleticizem zavezujoč, ponaredek izključen, ponaredka ni) in **optimalno nonšalanco** (tudi cinizem in prilagojeno simulacijo, za odblesk magičnih literarnih razsežnosti izjav, za ironijo). Pesem Radix, Matrix je izšla v knjigi Die Niemandrose, ki je bila objavljena leta 1963. Namreč, tudi v navedenih treh verzih sicer daljše pesmi, lahko odkrijemo vse tri temeljne komponente/principe postmodernistične literature. Predvsem gre za **tenkočutno obnovo** neke Goethejeve pesmi, objavljene leta 1848.

Za postmoderno umetnino – umetnino, kakršna lahko nastane in obstane – pa je, po teoriji nemškega teoretika Janosa Hellmeyerja (*Der Fall Dichtung*; Hamburg, 1984), značilno **prekrivanje semantičnih plasti** oziroma: postmoderna umetnina je **spoj fenomenološke globine časa** (gre za pojav umetnine v času) in **avtentične alegorije določenih simbolov**, kot jih vsebuje arhetipski znakovni obrat (gre za pojav umetnine v prostoru) – ki to umetnino tudi obvladuje. Pri tem je seveda pomembna tudi struktura samega časa oziroma struktura hipotetičnih projekcij časa v mitu in časa v umetnini.

Pri tem pa gre za drugačno možnost refleksije. Umetnik dobi drugačen odnos do umetnine, ki jo je ustvaril. Prijetno staromodne Adornove teze o dialektičnem odnosu med kritikom in umetnino oziroma umetnikom so lahko veljale za obdobje viharništva modernizma, za obdobje postmodernizma pa ne morejo več. V obdobju postmodernizma se namreč nujno uveljavi **apokrifni odnos kritike do umetnine**, kar pomeni, da je kritika že vsebovana v postmodernistični umetnini. Rodi se **apokrifna kritika**.

Umetnina je tako že sama v sebi integralna, samozadostna – umetniški cikel je sklenjen v umetnini sami. Prav zaradi tega je postmodernistična umetnina privlačna za zunanega opazovalca, gledalca, bralca – kajti o umetnini, preprosto rečeno, ve vse. Ni nikakršne mistične zastrtosti ali vzvišenosti, ki je krasila večino modernističnih umetnin. Poleg umetnine dobi namreč zunanji opazovalec, gledalec, bralec, še kritiko, ki je prav tako nastala v umetniški produkciji postmodernističnega umetnika (recimo, dva – sicer dosti znana in razvpita – primera tega postopka je prispeval John Barth s svojima člankoma *The Literature of Exhaustion*, 1967; in *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, 1980 – ki sta kar najlepša primera takšne apokrifne kritike).

Pri tem pride do prav zanimivega paradoksa: ali se zaradi tega zunanji opazovalec, gledalec, bralec, ne začne, preprosto rečeno, dolgočasiti? Umetnine se mu zdijo »nekako znane«, žanr »lahko prepoznaven«, simbolna struktura »ni pretežka«. V tem je namreč paradoks: prav zaradi tega je postmodernistična umetnina **počena** – potreben šiv pa je možnost postmodernističnega diskurza, ki nikakor ni negacija povedanega (gre za umetnine: literarne, glasbene, slikarske etc., etc.) temveč tehtni premislek le-tega.

Prav zaradi tega je postmodernizem zgrajen alkimijsko.

Tudi retrogardizem je zgrajen alkimijsko – in vendar, ali lahko ob retrogardizmu govorimo o postmodernizmu?

Zgradba slovenskega retrogardizma (v bistvu drugod po svetu tega izraza ne uporabljajo, vsaj v tem pomenu ne – gre za izrazito slovensko označevalno podmeno – anahronizem in neоекspresionizem sta drugače vezana na možnost eklekticizma; eklekticizem je za slovensko – majhno – kulturo oziroma umetnost **nujnost**, kajti le tako se lahko »naslika eno, da bi se odslikalo drugo« – to pa je bistvo in temeljna razsežnost sleherne umetnine – namreč takšna arkadijska senca, ki razbije vizije in oblikuje uravnotežen obrazec simbolnega diskurza) je **premeščena**. Premeščena je iz **opsisa** slovenske umetnosti v enciklopedijski zastavljen dispozitiv o dominantni ideološko-umetniški funkciji le-te. Gre za »intenzivno agitacijo in stalno sistematsko, propagandno-ideološko ofenzivo«, kot izjavljajo Laibach v intervjuju, sestavljenem iz izbranih odlomkov intervjujev, kot so jih dajali različnim novinarjem različnih medijev. Intervju, imenovan *Das Leben ist die grösste Kraft, die alles schafft*, je bil objavljen v tematski številki *Problemov* (6/1985) **Neue slowenische Kunst**.

Osrednji princip delovanja skupine Laibach (v tem primeru gre samo za skupino Laibach, in ne tudi za skupini Irwin in Gledališče sester Scipion Nasice, ki skupaj z Laibach predstavljata jedro retrogardizma – s tem pa tudi *Neue slowenische Kunst*), je torej populariziranje umetnosti – Nove slovenske umetnosti, katere del je tudi Laibach-Kunst.

Metafraza: Laibach-Kunst kot arhetipski vzorec za Novo slovensko umetnost. Laibach-Kunst ni nova umetnostna smer, je **princip delovanja**. Gre namreč za celotno predominantno semantične konfluente »očiščevanja in regeneracije«, ki se preko »ambivalence strahu in fascinacije« izkristalizira v *Neue slowenische Kunst*. *Neue slowenische Kunst* omogoča »teror eksorcizma« – katerega pa omogoča zgolj **simbolna noetika**.

Simboli, ki so strukturalno zavezani mitom, lahko funkcionirajo tudi kot provo-

kacija, nikakor pa ne morejo funkcionirati zgolj kot monadni zapis. In zakaj kot provokacija? Laibach pripišejo določenemu simbolu respektiven pomen: za primer vzemimo modificiran črni Maljevičev križ in jelenje rogovje. Gre za monadni zapis, ki pripisuje križu kot najmočnejšemu od vseh simbolov (pri križu gre za prvobitno sintezo, za klasične obrede iniciacije – gre za arhetip) prav te pomen, ki pa se v okviru geste popularizacije spremenijo. Pomen simbola se izrodi v kar najbolj lascivno obliko tautologije, ki je, kot je znano, postopek magije, s katerim iščemo zatočišče takrat, ko kake stvari ne moremo pojasniti (Roland Barthes) – iz simbola se izrodi v vakativni znak. Tako križ, kakršnega kot simbol uporabljajo Laibach, postane prisposoda za malteški križ (kar je še najmanj!) ali celo za svastiko.

Ali: jelenje rogovje. Simbolna teorija zagovarja spekulacijo, da rogovje pomeni **prečnico na križu** (zaradi razvejenosti rogovja se tako križi z eno, dvema ali tremi prečnicami modificirajo v enega, vseobsegajočega, večnega, mogočnega – v vstajenje). Pomen, ki pa ga dobi rogovje kot vakativni znak, se kaže takole: izzivanje, postavljaštvo, brezbriznost. Gre, seveda, za **obstruktivizem**.

Najlepše pa se lahko prikaže funkcioniranje polja, kakršnega ustvari vakativni znak, prav ob »prepovedi nastopanja skupine Laibach v Ljubljani«. Gre za ime, Laibach namreč, ki je »sugeriranje na konkretno danost možnosti za nastanek politizirane (sistemske) ideološke umetnosti zaradi vpliva politike in ideologije«, kot je zapisano v obliki manifesta Laibach-Kunsta v Novi reviji (številka 13-14/1983). To pa pomeni: **ime** sugerira – in ne kaj drugega. Ime v aspektu verbalnega prikaza predmeta pa je samo – znak.

Vox populi –

Image skupine Laibach – ter celotnega Laibach-Kunsta (retrogardističen, poleg tega pa še potencirano militanten, segmentarno manipulativen) lahko prav tako razumemo kot simbol. Kot **simbol za parabelo oblasti**. Ko pa pride do geste popularizacije, se zgodi tisto, kar smo tako ali tako pričakovali – obstruktivizem oziroma totalna vakativnost. Namreč, populistična recepcija se nujno omeji samo na ime in image.

Tako pa razumejo pojav Laibach tudi strukture gospostva v tej državi.

Nekaj je torej umanjalo. Če Laibach zagovarjajo strogo manipulativno strukturo evokacije ideologije in umetnosti, potem nujno zagovarjajo enoplastnost družbe – oziroma države. Vse mora potekati znotraj KONVENTA (Nova revija, številka 13-14/1983), KONVENT mora predstavljati družbo – oziroma državo. KONVENT se spremeni v družbo – oziroma državo.

To so kanonizirali v Gledališču sester Scipion Nasice z izjavo: Gledališče je država.

Machiavellijevo priporočilo, naj si vladar prizadeva, da ga bodo ljudje ljubili in se ga bali, je vsekakor na mestu. Ker pa je težko zagotoviti hkrati ljubezen in strah, potem naj se vladar raje odloči za strah, ker je varnejši kot ljubezen. Ljubezen namreč zahteva nasprotno uslugo, strah pa je enosmeren. Etc. etc.

Gre za to: med Laibach-Kunstom in populistično recepcijo le-tega obstaja zgolj enosmerna morfokomunikacija.

Sami Laibach poudarjajo, da gre za »materializacijo ideje na nivoju miselnega simbola« (Nova revija, številka 13-14/1983). Pri tem pa nastane zanimiv obrat:

antropocentrizem arhaizmov, ki se kaže v besedilih, ta miselni simbol izprazni – v resnici iz njega odstrani idejo. Tovrstna deidealizirana besedila postanejo poetsko diskurzivna! Najlepši primer za to je besedilo Zlata doba (ki nosi letnico 1984, objavljeno pa je v Problemih – Neue slowenische Kunst, številka 6/1985). Gre za prispodobo metafore /Sejalec, reci o žetvi,/ ki jo jutri požanješ,/ da je ona tvoja že danes./ /Zlata doba! nikoli prišla ne boš/ – ki pomeni, da se miselna projekcija simbola žetve (Zlata doba) – kot obreda izpolnjevanja mita – spremeni v evokacijo poželenja po že **požetem** (torej arhaičnem), kar pomeni, da gre za očiščenje prvotnih, čistih glasov v umetnosti, gre za **katharsis umetnosti**. Semantično nabita prispodoba metafore je tako odvezana od matric, ki veljajo v ideološko linearnem svetu.

Recimo: pesem Zlata doba je zgled postmodernistične pesmi. L. 1940 je nemški pesnik Gottfried Ebersbach izdal pesniško zbirko Die Dämmerung. Gre za romantično-populistične izpeljanke manirističnih pesmi, kakršne je kanoniziral vodilni avtor nemške Blut und Boden literature Hans Friedrich Blunck s svojo zbirko Balladen und Gedichte iz leta 1937. Gre za to, da je Ebersbach napisal pesem z naslovom Das goldene Zeitalter, ki se glasi /Der Säger, sag mal ueber die Ernte,/ dass Sie schon Heute deine ist./ /Das goldene Zeitalter,/ – kjer gre prav tako za obliko motiva Zlate dobe – vendar je pri Laibach pesem komplementarno nadgrajena s semiotično podmeno /ki jo jutri požanješ/. Požeti – požanješ? Kdo? Gotovo tisti, ki je sejal. Torej Sejalec. Dejansko gre v obeh pesmih za motiv **Sejalca**. Pri tem pa je zanimivo to, da ko zapiše Sejalec Ebersbach, ima v mislih mogočnost somraka (kot vrhunca pomenskih obratov klasične nemške mitologije; somrak daje in jemlje) – ko pa zapišejo Sejalec Laibach, pomeni, da gre za kodiranje mita **Sejalca**, kakršen obstaja v slovenski mitologiji.

Dejansko, Sejalec ima v slovenski mitologiji izjemno mesto – sejanje in žetje sta ekstremna apokaliptičnega lexisa slovenskega fundamenta. Zemlja, seme, sejalec, sejanje, rast, rastje, žetev, pridelek, kozolci, sušenje. Potem tudi krst, Triglav, večnost, majhnost. Zato nastopi redukcija, ki je vsekakor upravičena.

Sejalec je torej tista reduktibilna razsežnost slovenske mitologije, ki omogoča vzpostavitev Neue slowenische Kunst. Pri tem je značilno, da so do motiva Sejalca (Sejalec pa je tudi metafora za celotno umetniško gibanje retrogardizma) vse tri skupine prišle po različnih poteh – ne moremo namreč trditi, da je Laibach-Kunst temeljna izkušnja slovenskega retrogardizma in da sta skupini Irwin in Gledališče sester Scipion Nasice samo podrejeni Laibach-Kunstu – recimo: Laibach s pomočjo »rekapitualcije režimskega 'postmodernizma'« (Problemi – Neue slowenische Kunst, 6/1985); Irwin na način »afirmacije kontinuitete slovenske preteklosti kot edinega horizonta bodočnosti« in »vpoklica zgodovinske izkušnje, predvsem slovenske likovne umetnosti« (Problemi – Neue slowenische Kunst, 6/1985) ter revitalizacije »tradicije umetnosti malega naroda, ki je v svoji formi zelo eklektična« (Časopis 3+4, Beograd 1985), Gledališče sester Scipion Nasice pa »iz kulture in civilizacije, ki jo Gledališče sester Scipion Nasice v svoji retro-produkciji obnavlja in vedno znova travmatizira. Stil gledališča sester Scipion Nasice ni avtentičen,« in totalnosti »estetske vizije države, ki je vizija nemogoče države« (napoved premiere retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom, izdal Cankarjev dom, december 1985), kjer gre torej za obnavljanje stilov,

ki pripelje do retrogardističnega istenja abstraktnega in konkretnega – odnosa do umetnosti.

Motiv Sejalca je torej tista reduktibilna razsežnost slovenske mitologije, ki omogoča vzpostavitev Neue slowenische Kunst.

Laibach-Kunst pa je seveda celostna umetniška produkcija, ki zajema zares vse vrste sodobne umetniške produkcije (Laibach trdijo, da je njihovo »delo industrijsko, jezik pa političen« – Nova revija, številka 13-14/1983) v času možnosti njihove reprodukcije (Walter Benjamin): glasbo, video, upodablajoče umetnosti (slike, tudi plakati – ki jih nujno moramo šteti med komponente upodablajoče umetnosti), literaturo, gledališče (gre za performance), klasični film etc. etc. Glasba. Plošče Laibach (12" 45 rpm – založba L. A. Y. L. A. H., Belgija), Laibach (33 lp, založba ŠKUC Ljubljana) in Rekapitulacija (2 x 33 lp BOX, založba Walter Ulbricht Schallfolien AG Hamburg), in že napovedani izidi novih plošč – ekstremirajo tezo, da je prav glasba najpomembnejša komponenta v umetniški produkciji Laibach-Kunsta. Namreč, pri Laibach gre za glasbo, ki ni zgolj variacija, temveč predvsem transformacija **autre-strukture** rafiniranih zvočnih sklopov – za katere pa je značilna transparentnost in monološkost semantične zgradbe. Dejansko ta glasba »nima ničesar, a ima vse« (Problemi – Neue slowenische Kunst, 6/1985), gre za paralakso. Zato je tudi nesmiselno govoriti, da se v sodobni slovenski umetnosti – – Oziroma, kakor pravijo Laibach /Prešla bo sodba veka/ in naših dni stremljenje,/ in narod vstal bo slaven / v mogočno pomlajenje!/(Na plošči Rekapitulacija 1980–84), kar pomeni, da gre za nastanek praktične ideologije (Althusser), ki je sestavljena kot paradigma korelata oblike montaže pojem–reprezentacija–projekcija (na eni strani) in oblike montaže obnašanje–stališče–postopek (na drugi strani). Celota tedaj deluje kot zbirka praktičnih pravil, ki izražajo principe funkcioniranja ideoloških obrazcev glede na zavzemanje konkretnih pozicij – kar zadeva realne objekte in dejanske probleme njihove družbene ter individualne eksistence.

Omejitev ni. To je princip ideološke dejavnosti Neue slowenische Kunst.

Tudi zaradi tega je retrogardizem zgrajen alkimijsko, ne samo zaradi premeščene zgradbe – iz opisa slovenske umetnosti v enciklopedijsko zastavljen diapozitiv o dominantni ideološko-umetniški funkciji le-te.

Gotovo pa je, kot je že bilo omenjeno, prav afirmacija mita Sejalca tista **interventna gesta**, ki omogoča vzpostavitev Neue slowenische Kunst. Recimo: skupina Irwin uporabi motiv mita Sejalca (Sejalca, kakršnega je leta 1907 upodobil Grohar) kot **šiv** na tetraptihu Irwin-OHO: Svoji k svojim. Modernistične instalacije skupine OHO na prostem doživijo tako formalno udejanitev v klasične »štafelajne slike« (za katere je značilna tehnika olja, gre pa za uokviritev slike z okvirjem in pretežno manjši format te-iste slike). Hipermodernistične performance–instalacije, temelječe na štirih prapočelih, namreč vodi, ognju, zraku in zemlji – sedaj udejanjene v klasični »štafelajni sliki«, pa se povezujejo z arhetipskim motivom – motivom Sejalca. Slike so bile izpostavljene lastnemu počelu (vodi, ognju, zraku, zemlji), ki jih je zaznamovalo in tudi postaralo – kar je šele omogočilo, da so se vse štiri slike **vrnile** v šestdeseta leta, leta, v katerih je delovala skupina OHO. Poleg tega pa tudi sama »oblika projekta odseva težnjo po trodimenzionalnosti modernističnih likovnih produktov in hkrati predstavlja spomenik iz

kušnji preteklosti« (Irwin, razstavni list ob postavitvi Likovnega dela meseca v Cankarjevem domu, januar 1986) – kar pomeni, da se tetraptih palimpsestno vpisuje v prostor. Določena formalna izkušnja, nov kontekst. Gre pri tem za eklekticizem?

Gre za **potencirani eklekticizem**, ki pa v tem primeru pomeni »vpoklic zgodovinske izkušnje, predvsem slovenske likovne umetnosti, vztrajanje pri stalni permutaciji načinov gledanja, reinterpretacija in poustvarjanje likovnih modelov preteklosti ali sočasnosti« (Program skupine Irwin, objavljen v Problemih – Neue slowenische Kunst, številka 6/1985). Preteklost in sedanjost: gre za uporabo **metode** potenciranega eklekticizma, kateri se pridružuje **retro princip** kot regulativna, postamentalna matrica. Dejansko je eklekticizem tista inkonsekventna razsežnost, ki omogoča nerazumevanje retrogardističnega (še bolj pa postmodernističnega) principa delovanja, namreč, na retrogardistični (še bolj pa na postmodernistični) princip delovanja je treba gledati kot na celoto, kot na **konsistentno zastavljen visokomimetični modus** – na katerem temelji arhetipska zasnova sodobne, postmodernistične umetnosti. Prav zaradi tega lahko štejemo skupino Irwin za skupino postmodernističnih slikarjev.

Vendar pa se pri tem pojavlja še en problem: slikarstvo skupin Laibach in Irwin je lahko prepoznavno. Zdi se, da gre za metonimije slik Petra Philippija in Heinricha Beranna – vendar se samo zdi. Reinhard Merker v knjigi Die bildenden Künste im Nationalsozialismus (Köln, 1985) lucidno razloži »postulat ljudskosti«, kjer pa ne gre samo za ljudskost, ampak tudi za »afirmacijo narodnosti/nacionalne kulture« – kot imajo v svojem Programu sicer zapisano tudi člani skupine Irwin (Problemi – Neue slowenische Kunst, številka 6/1985) – ki pa za Laibach velja toliko, kolikor se slike skupine Laibach in Irwin navezujejo na tematske sklope in fascinacije le-teh skupin. Gre za razmerje med tipološko strukturo, ki je zgrajena na paradigmah, in ikonografijo slik. Recimo: ciklus slik skupine Irwin **Laibach žena** je tipološko strukturno nedoločljiva. Namreč, struktura slike doživi **rez**, kar pomeni, da se navezanost na artikulacijo Laibach-Kunst ontično osmisli šele takrat, ko se projekcija **totalnih ženskih obrazov**, katerim je prirejen tudi aludirani Sejalec (gre za vprašanje komplementarnosti in razsežnosti motiva mita) – spremeni v empirijo elegantnih obratov **diakronega reza sukcesije**. Rez in šiv – obenem.

Prav tako. Marker ima tako prav, ko trdi, da se ob slikarstvu »z agrarno tematiko in njenim idealiziranjem« – težko sprijaznimo s posledicami, ki jih je v resnici imelo. Dejansko: apriorno zaničljiv odnos do tovrstne umetnosti – povzroči, da nastane nevzdržen odnos, ko se dela vse mogoče, da bi se dokazala ničevost te umetnosti – pri tem pa se ne ustvarjajo (oziroma, se ne morejo ustvarjati) »klasična dela« (pa naj bo ta termin še tako starinsko uporaben) v katerikoli umetnosti. Irwin pa lahko v vsaki vrsti slikarstva odkrijejo določene komponente, ki se vendarle lahko eklektično modificirajo – v novo umetnino.

Uvod v tovrstno problematiko pa pomeni vsekakor James Joyce – sicer modernistični (za Robertom Musilom gotovo najpomembnejši) pisatelj par excellence – s svojim romanom Finnegans Wake, v katerem se fantazma preteklosti aplicira na konstrukcijo sedanjosti (gre za eklekticizem), ko pravi: Well, you know or don't you kennet or haven't i told you every telling has a taling and that's the he

and the she of it. – Vseobsežnost odnosa med preteklim in sedanjim je faktor identifikacije svetovnega likovnega (in drugega – predvsem literarnega) modernizma z likovnim postmodernizmom skupine Irwin.

Podobna spekulacija identifikacije pa je mogoča tudi ob sliki Vstajenje Gledališča sester Scipion Nasice. Gre za udejanitev metafore Vstajenja, kakršnega so napovedali v tem Gledališču za noč s 24. na 25. oktober (Problemi – Neue slowenische Kunst, številka 6/1985) – poziv k Vstajenju (torej k skupni obnovi gledališke umetnosti) se končuje s pozivom Obnova je poziv! – ki pomeni arhetip retrogardističnega miselnega kroga. Gre – recimo – za temeljni odnos, ki se vzpostavlja na ravni razpadanja strukture gledališča in likovne umetnosti.

Ideološko gledano ima ta igra konotacije to prednost, da pripisuje klasičnemu tekstu (v kontekstu pomenske spremenljivke) določeno formo neverjetnosti; denotacija ni glavni smisel – čeprav to želi biti (Roland Barthes) – in prav zaradi te iluzije se ta igra spremeni v poslednjo konotacijo (za katero se zdi, da v bistvu pomeni patetično odpiranje in zapiranje pomenskih sklopov), v mogočni mit, s pomočjo katerega se tekst vrača k naravi jezika, jeziku kot naravi.

To velja za Gledališče sester Scipion Nasice.

Struktura mita je predvsem oblika čiste komunikacije. Slovenska mitologija, naslonjena na mit Sejalca, se prepusti konotativnemu obratu: Sejalec, žetev, sušenje požetega na kozolcu (motiv, ki ga uvaja Neue Kunsthandlung – Novi kolektivizem, ki predstavlja korpus performativnega principa oblikovanja vizualnih komunikacij – torej plakatov, oprem za knjige etc. etc. – in je prav tako pomemben faktor v identifikaciji Neue slowenische Kunst), temu sledi pejsaž tipične slovenske pokrajine, z drugimi gorami v ozadju in s Triglavom v ospredju! Triglav. Krst, prekrščevanje.

Gre za intertekstualnost v pisanju Minutnih dramskih tekstov, kakršni so značilni za Gledališče sester Scipion Nasice. Gre, ponovno, za premeščanje, tokrat iz enega (ali več) sistema znakov v drugega. Ta prehod zahteva novo artikulacijo **tetičnega** – izpovedne in denotativne pozicionalnosti (Julia Kristeva). Pri tem pa tovrstni intertekstualni proces citiranja funkcionira samo s pomočjo konotacije: konotacija namreč opisuje način, na kakršen je oblikovan intertekstualni prostor v nekem tekstu. Namreč, vsak nov citat zamenjuje poprejšnje, oblika realistične iluzije se spremeni – ta aspekt intertekstualnosti pa je značilen za uporabo v avantgardističnih tekstih.

Posito: »Gledališče sester Scipion Nasice ne zanika možnosti avtentičnega stila, toda sočasno razglša **avantgardo** kot edini avtentični stil moderne civilizacije, ki se končuje s porazom revolucij.« (napoved premiere retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom, izdal Cankarjev dom, december 1985). Ergo –

Gre za postavitev mita na oder, gre za gledališče – ki ima v sebi hkrati nekaj zmagovalnega in nekaj maščevalnega (Artaud). Mit Krsta, kakršnega je upesnil Prešeren (v letih 1835–36), je zapisan ritmu vračanja (Frye), mit Krsta, kakršnega uprizarja Gledališče sester Scipion Nasice, pa je zapisan konstitutivnim simbolnim sklopom **presežnosti pesniškega** (torej liričnega in epičnega) v **svoji logiki**. Intertekstualna razsežnost ostane še vedno najpomembnejša komponenta, čeprav postanejo »kreatorji pomena ritmi in gibanja mas, površin in atmosfer ter glasba in ritmi različnih zvočnih in tekstualnih interpunkcij« – kar pa samo še

bolj radikalno izostri performativno razsežnost poezije žive moči (Artaud). Dоследno pa je to povedano v Minutnem dramskem tekstu – IDEOLOGIJA (objavljen v Problemih – Neue slowenische Kunst, številka 6/1985), kjer se PREDSEDNIK južne imperije, brezoblične dežele s tisočnimi novimi templji, na priporočilo SESTRE zave, da lahko s pomočjo »narcizma nove Ideologije« združi svojo imperijo v Državo. Gre za empirijo. Na SESTRINO priporočilo postane PREDSEDNIK Umetnik – kar pomeni, da nastane določen reflektivni obrat: SESTRA mu priporoči združitev Države, in **zato** PREDSEDNIK postane Umetnik. Umetnik naj torej vodi združitev Države, naj torej vodi ljudstvo (parafraza na Laibach gesto Die Freiheit führt das Volk), Umetnost pa tako postane tista vizija totalitarističnega modusa, ki omogoča arhetipsko identifikacijo gospostva. Vsaka nova ideologija se torej zaveda svoje preeklekticirane moči. Pri tem pa **mit** (v našem primeru Sejalca) vzpostavi fizični in objektivni element slehernega spektakla (Artaud) – ki se tako spremeni v »vizijo nemogoče države«, spektakel, sloneč na zakonitostih gibanja igralca po prizorišču in kontrastivnosti le-tega prizorišča (Mejerhold).

Kvalitativno retorično vprašanje Was is Kunst? pomeni torej iz-stopanje iz sistema znakovnih obratov in razbitih simbolnih struktur v sistem »politike kot najvišje in vseobsegajoče umetnosti« (Laibach-Kunst), »reafirmacije slovenske kulture na monumentalno-spektakularni način« (Irwin) in »apolitičnega gledališča« (Gledališče sester Scipion Nasice).

Postmodernizem je zgrajen alkimijsko in tudi retrogardizem je zgrajen alkimijsko. Vendar bi lahko samo za skupino Irwin rekli, da je skupina postmodernističnih umetnikov. Za Laibach in Gledališče sester Scipion Nasice pa je mogoče reči, da vzpostavljata formo nove, kompleksne in arhetipske totalne vizije umetnosti – ki je, kot kaže, veliki obrat, presenetljivi dogodek nemogočega (Klossowski) in **ime** prepovedanega iluminizma (Neue slowenische Kunst).

Pripis avtorja: pričujoči esej je bil napisan še pred premiero Retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom Gledališča sester Scipion Nasice in izdajo plošče Nova akropola skupine Laibach. Prav zaradi tega oba dogodka tudi nista upoštevana. To pa nikakor ne pomeni, da sem kakorkoli spremenil stališča, ki so bila izpostavljena; ravno obratno, še bolj sem prepričan, da v resnici gre za silovito umetniško produkcijo ter izredno promotivno moč projekta, ker se mu pravi Neue slowenische Kunst.

Luka Novak Preskočimo postmodernizem!

Zgodilo se je, da se je čas, še malce nejasen in blodeč, ujel v svojo historično determiniranost in ji podlegel do konca. Z vso samoreflektiranostjo in teoretično podlago, morda močnejšo kot kdajkoli prej, je tako rekoč padel vase in se zaljubil. Čas, ki je zaljubljen, pa ne ve, kaj počne in ne vidi dlje od pet pedi, predvsem še, če je zaljubljen sam vase in je neprikriti, nesublimirani narcis.

Postmodernizem; nedefinirana gmota podatkov, skritih po računalniških kletah, moč kabelske televizije, splet referenc in čudnih tvorb, kolažev, sekanj, prestavljanj iz enega konteksta v drug kontekst: nabitost, ki samo še ždi. Vedno več ljudi, ki se ukvarjajo z umetnostjo, postaja postmodernističnih. Na vso silo. Podoba je taka, kot da bodo vsi tudi ostali posmodernisti in se bo čas kar ustavil ali pa bo tekel naprej docela nespremenjen. Slovenci si prav tega časa še bolj želijo kot drugje, na zahodu je moč in želja po tem, da se brezizhodnost vsaj prikrije, se preteoretizira, bledi obrisi in ponudbe novega se kažejo v redkih, a dragocenih kot zlato, spisih, vendar se tudi tam večini teoretikov zdi, da je v nekem smislu že vsega konec in bo umetnost dosegla (pomislite, dosegla!) status reprodukcije, poustvarjalnosti, postala bo ogromen violinist-interpret, ki bo svoje reproduktivske zmožnosti razvil do samih bolnih ekstremov, se na koncu zaprl v svojo sobo, v svojo high-tech graščino, in se pogovarjal z inštrumentom (ali ni zametek, bogu bodi potoženo, tako sfrustrirane in degenerirane komunikacije razvil Patrick Süskind z dramo Kontrabas?). Ne! Tu ne gre za stalen in obsežno premet problem odtujitve v postindustrijski družbi, ne gre več samo za to, tu se teze nekoliko menjajo in postanejo že kar zoprne, bistveno drugačne od tega, kar naj bi danes predstavljalo Zeitgeist. Pesimističen pogled v bodočnost nam pokaže celoten človeški korpus, ki korenito spreminja svoj značaj, svoj modus vivendi. Ne gre le za prehod iz dobe v dobo (tu samo imitiram pesimističen pogled, čeprav ga sam nimam), ne bo prišel, banalno, zelo banalno rečeno, realist namesto romantika, ampak bo v življenje stopil cesar spomina, da bi razmišljal o tem, kar je storil, a ne bo več ničesar ustvaril, misleč, da je prihodnost zaprla vrata pred seboj. Človeške utvare, pomnožene s stroji in umetnim spominom, minucioznim preučevanjem tega, kar bi se še lahko zgodilo v preteklosti, če bi na primer Bach ali Chopin živela kako leto več (Hofstadterjeve spekulacije – ali ni to malce noro?) so primer polihistorstva s konca tisočletja, ki je preveč napihnjeno, da bi še ustvarjalo, prestaro je, preveč izkušenj nosi s sabo; samo še sintetizira. Včasih imam smešen občutek, da bo kakšen teoretik nenadoma, takole pred kakšnim Commodorjem, počil od znanja, ki ga je nabil vase, od tiste čudne energije, ki se

je nabrala v njem, od tistega miselnega in ironičnega patosa, v katerega se je zapletel samo zato, da bi dojel čas, ki ga obdaja, a se mu še od daleč, niti za trohico ne sanja, kaj mu je pravzaprav početi.

Včasih pa kakšna knjiga vseeno malo prebije povprečje. Nisem častilec Umberta Eca, pa vseeno mislim, da je z Imenom rože (omenjati ga je treba še, to je neizogibno, če že ne kot kvalitetno literaturo, pa vsaj kot odraz psihologije časa) zapečatil postmodernizem. Naredil je nekakšno končno potezo, po mojem je z eklektično metodo nemogoče seči dlje. Njegov roman mogoče ni najboljši, nekaterim je celo dolgočasen, priznajmo si že enkrat tudi dolgčas v umetnosti, to bi bilo povsem človeško, tudi Zola je bil dolgočasen in je še, tudi Vojna in mir se vleče, a kljub temu prav Zola in Tolstoj predstavljata jedro neke dobe. Šlo je za pomoto v zgodovini, proizvedle so se dolgočasne stvari, ki pa jih vseeno spet in spet bremo, da bi dojeli dobo; to so pač dela, ki služijo za Geistgeschichte. Eco je podoben primer: napisal je dolgočasno knjigo (malo je treba pretiravati, da bi prišli do kakšnega rezultata) in bere jo zdolgočasen svet shizofrenične narave, sam sebe poln, ki pod krinko komunikacijskega delirija sploh ne komunicira več, ampak se mu vse samo še zdi in je navidežno. Svet, ki je dejansko prešel v neko metafikcijo, kakršni se zavezuje precej ameriških pisateljev zadnjih dvajsetih let. Vendar Eco ni začel postmodernistične dobe, kakor bi si lahko mislili (no, morda ne ravno začel, pa vsaj dodobra ekspliciral), v bistvu je dal stvarjem zaključni pečat, ad acta, in napovedal dobi konec.

Vezni člen, postobdobje strastnega časa

Spet Eco je v Postilah k Imenu rože nakazal možnost, da bi se periodizacija postmodernizma končala nekje pri Homerju. Kaj pa je storil Homer drugega kot to, da je povzel vse tisto, kar je bilo prej in postavil v svoj kontekst? Večino umetnosti je mogoče zvesti na raven kompilacije in nadgrajevanja. Vsak čas pozna eklektična dela, gre samo za to, kdo zna eklekticism umetelno in zvito skriti ter v tem prikrivanju podtalno in nezavestno odkriti zametke novega.

V mnogočem temelji umetnost skozi zgodovino na prikrivanju, ki je večinoma podzavestno. Ta je neprestano prikrivanje deklaracij, ki bi prišle direktno na papir. Umetnost je v stalnem procesu estetske avtocenzure. Kar je Kiš povedal v Budimpešti o politični cenzuri in avtocenzuri velja prav tako za estetsko plat. Na ta način lahko sploh obstaja napredek v lepotnih strukturah. Vsak pisec nujno nosi v sebi paleto vplivov pisanja, vplivov lektir, ki jih mora prikriti s fino plastjo samega sebe. Razvoj je tako postopen in neviden. L'art – to je gomazenje knjig, nočnih branj, glasb in podob bivšega umetniškega in zunanjega sveta, ki se pretaplja in sublimira, je nenehen, paradoksalen napor, da bi nihče ne vedel, kdo pravzaprav kaj piše in ustvarja. Tu se ustavi vsak premislek preveč logične narave: individualnosti ni nikjer, je samo nanašanje novih in novih plasti ter njihovo spreminjanje, kot da je umetnost zemeljska skorja, ki se počasi počasi povsem predrugači in razvije. Izginotje avtorja – the death of the author – je večno, razlika je samo v tem, da se to izginotje včasih pojavi eksplicirano. V takih obdobjih se umetnost prelevi v teorijo. Ne, ne mislim na modernistična zlitja umetniške teorije in prakse. Ali ni devetnajsto stoletje ključno za dojemanje umetniških ob-

dobij? Ali ni ravno romantika dala svetu tisto noto, prišla na dan s tisto karakteristiko človeka, ki jo umetnost še zdaj ponavlja in ne more iz nje? Seveda, seveda, mirno in počasi: deklarirano strast! Strast – ali ni to bistvo človeka? Zgodnja romantika je z Novalisom v romanu Heinrich von Ofterdingen sprva odprla dostop do neskončne vizije strasti, do strasti, ki je popolnoma čista in nedolžna, otroška in pristna, težeča mnogo više kot Manon Lescaut Abbéja Prévosta. Druga stopnja tega prelivanja neskončnih čustev je Hölderlinov Hyperion, ki je vse skupaj postavil v reflektirano-grecističen položaj in se v nekem smislu že približal teoriji. De facto pa se zgodi postovski preobrat, kakor bi ga imenoval, šele s Hoffmannovim Murrom ali, še bolje, s Hudičevimi napoji. Že je tu faza teorije v smislu refleksije in ironije (ne gre za ironijo in parodijo, kakor ju je uporabljala modernizem, ki sta služili, pravi Leslie Fiedler, za razvoj, ne nujno uničenje, konkretne zvrsti, romana, s tem da je ironija služila kot larpurlartistično sredstvo brez namena). To postovsko fazo, fazo, ki je po nečem (bodisi, da ji rečemo postromantika, čeprav se ta termin uporablja v zvezi s pesniki kot sta Heine in Mörike, ki pa sta samo še odseva romantike, ne pravo postovsko obdobje) so krepko podprli Francozi. Nerval je dal strasti, ki jo je razvila nemška romantika, tolikšno mero fantastike, da je postala v realnosti že kar nemogoča; prišlo je do meta-passions, fiktivnih strasti, ki so v bistvu že tako daleč od svoje deklariranosti, da se spet približujejo drugemu koncu, torej priznanju samih sebe kot nečesa, kar je edino možno. Naslednji stadij v tej liniji strasti je Théophile Gautier, pravi restavrater pasionizma, furioso teksta in esteticist v prikrivanju. Jettatura in Arria Marcella sta inkarnaciji popolne teoretizacije čustev, čeprav tega videza ne dajeta. V teh dveh pripovedkah (in še v marsikateri drugi) je strast sterilizirana s fantastiko, zavita je v gazo nadrealnosti, ki strasti onemogoča, da bi bila to, kar je: človeško čustvo. Morda prvo postobdobje, kjer so se stvari že tako zaostrole, kjer so postale jasne in napete. Njegov drugi, važnejši pol ustvarjalnosti, večkrat imenovani praded naše dobe, Flaubert, pa nas je z iznajdbo estetike prikrivanja postavil pred vrata preteklosti in nas obenem prisilil nanjo. To je nedvomno napoved Jamesovega »imprisonment in the past«. Flaubert je tip celostne odprtosti za vplive stilizma in se zato pri njem prikrivanje dogaja predvsem na ravni stila, zunanje-formalni plati umetnine, kar se kaže v preciznosti povedanega in – spet smo tu – izključitvi avtorja iz teksta, njegovi prikritosti in anonimnosti. Mogoče je bil Flaubert edini pravi postromantik in esteticist, predstavnik prvega obdobja, ki je svojo neustrastnost na glas priznalo. V njegovih delih je uporabljen trik, o kakršnem govori tudi Rastko Močnik v predavanju Postmodernizem in alternativa (Ekran 5, 6, 7, 8/85). V nekem smislu je s tem dosežen absolutum perspektive ali optike. Gre za samoizključujočo se postovsko optiko-perspektivo. Auerbach definira Flaubertov način pripovedi, s tem da pravi: »Pri Flaubertu Emma gleda, mi pa jo vidimo gledati.« S tem je povedano marsikaj. Vključena je dvojna optika, ki je zelo enovita. Če bi se Flaubert posluževal izključno tehnike avktorialnega pripovedovalca, bi bralec videl samo Emmo, ki gleda, ne pa tudi, kako gleda. Če bi se nasprotno poslužil personalnega pripovedovalca ali kar notranjega monologa, bi videli, samo, kako Emma gleda, in po načelu fenomenologije bi se tudi obdajajoči jo predmeti spremenili v plod njene zavesti. Georges Poulet je pri flaubertovski združevalni optiki izpeljal ide-

jo o krožni misli. Ta misel, namreč implicite avtorjeva, prehaja od obdajajoče realnosti v primerjavo (ki ni metafora v klasičnem smislu, morda bi tu že lahko govorili o videzu metafore) s stanjem Emminega duha in nato iz tega stanja nazaj v obdajajočo realnost spet s primerjavo. Tako je dosežena perspektiva, ki avtorja dejansko izključi iz dela, ostane samo stvaritev sama na sebi, v bistvu registrirana po božjih principih kreacije, avtonomna, saj se dogaja v krogu. Romantičnega subjekta ni več (ali pa je izpeljan do skrajnosti) in ni več potrebe po povsem samostojni in samovoljni, neki stvarnikovi viziji realnosti. Tu je delo, ki avtorja izbije iz sebe in ostaja samo. Avtorja ni, izključen je iz igre, lahko se umakne v anonimnost. Temu bi lahko rekli popolna volja do vpliva, resnica je sestavljena iz 360 delcev, ki tvorijo krog: avtorja pri tem ni, je le sintetizator (a spet ne samo eklektik). Močnik izvaja to na sodobnem slovenskem primeru, sliki Vstajenje Gledališča sester Scipion Nasice skupine IRWIN. Takole: »Ne gledate perspektive, ampak gledate – kako se gleda perspektiva. To dvojno gesto vam naredi, vneseno je očišče eksplicitno v tisto, kar se znotraj tega očišča prikazuje v neki ortodoksni perspektivi, kar ima to neverjetno posledico, da vidimo samega sebe kot gledajočega.« Potem govori še o Valéryjevem stavku »se voyant voir« (videti sebe videčo) in zaključi s tem, da nam postmodernizem pokaže pogled kot ujet. Naveže še na Derridaja in njegov pojem dekonstrukcije, kjer pa gre po mojem že za hujši postmodernistični ekstrem. Skratka, kaj se pokaže v teh postobdobjih? Pokaže se to, da imamo pri umetniških tvorbah, ki jih danes srečujemo, opraviti verjetno s konstantami umetniškega ustvarjanja, ki so ponovljive in se v zgodovini res ponovijo, seveda v variacijah, ko je duhovna atmosfera za to primerna. Ecove trditve so verjetno pravilne, a potrebno jih je še modificirati. Prav vsaka doba ima svoje sintetizatorje in eklektike, stalno se pojavljajo umetniki, ki eksplicirajo prikrivanje avtorstva na ta način, da se dosledno podvržejo vplivom in njihovem prenašanju iz nekega fiksirnega koncepta v novo, nedoločeno tvorbo. Se pravi, da gre za poseganje čez zgodovino ali pa za udarec mimo nje, torej za ahistorično kategorijo, kakršna je na primer manierizem. Postmodernizem, pod tem imenom pač kot zgodovinsko določeno obdobje, je *conditio sine qua non* človeštva. J. F. Lyotard govori o »*condition postmoderne*«, pri čemer takoj pomislimo na *condition humaine*. To je del človeškega ciklusa, ki mora biti in je nujen, ker je tako zelo človeški. V taki, ponovljivi obliki, bi mu bil bolj na kožo pisan izraz *postizem* ali *interregnum*, ker gre tukaj vedno za prehod iz enega obdobja v drugega. Tisti zbor umetniškega valovanja različnih višin, ki se je razbohotil med romantiko in simbolizmom (ali kar modernizmom, če smo predrzni), torej predvsem fantastika in esteticizem, v nekem smislu realizem v celoti kot strukturiranje človeštva in njegova biološko-sociološka determinacija (saj to tudi je estetsko, esteticistično v končni instanci, zelo teoretično), predvsem pa prikrivanje čustev s fantastiko à la Gautier in s psihologijo à la Dostojevski, je bil *interregnum* – ne nepomemben – ko so strasti zmrznile in se teoretizirale. Te so kot čist diamant udarile na plano šele s simbolizmom (Verlaine in Baudelaire, deloma Mallarmé, z Wildovimi pravljičami in, denimo, Gidovo Isabelle, kar vse je nakazalo pot v moderni roman. Teksti tega obdobja, namreč dvajsetih let na začetku našega stoletja, so sicer primeri vrhunske strukturiranosti in premišljenosti (ne bi spet vleкли na dan Manna in Musila, stvari so jasne), vendar se v vsa-

kem romanopiscu pojavlja odločen status atmosfere, predvsem je za to dobra ilustracija Proustovo iskanje in Joyceov modernizem od začetka do konca v malem, ki strastno teži k odprti, deklarirani strasti modernističnega vrveža. Preprosto, kajne? Zgodovino umetnosti je treba v določenih, kriznih trenutkih, povsem abstrahirati, za kar je potrebna konkretna in odločna domišljija. To, kar je bilo do zdaj povedano, je zame dejstvo, in četudi morda preveč suvereno postavljeno in eksplicirano, zategadelj toliko jasnejše in kleno. V trenutku, ko sami živimo dobo, ki se je tako zapletla vase, je nujno potrebna simplifikacija nekaterih stvari, ki so na prvi pogled brezizhodne. Kajti vedeti je treba (in predvsem verjeti v to), da umetnost ni nikoli brezizhodna, da je umetnost prav zato umetnost, ker ni nikoli brezizhodna, ampak je neskončna kot plojenje.

Mesečniki, ki se jim je zataknilo v grlu

Če je res, da so postovska obdobja konstanta in tisto, kar je vmes, spremenljivka, to še ne pomeni, da se konstanta kvalitativno ne spreminja. Vsaka vmesna doba, ki bo sledila, bo nosila v sebi značilnosti vseh prejšnjih dob, kjer so bile strasti v prvem planu, jasno označene, in ne skrite. Spet in spet se bo pojavljal legalizirani eklekticizem, s tem da bo vedno hujši, močnejši in vedno bolj legaliziran. V umetniški praksi se bo vedno bolj mislilo, da je bilo že vse povedano, zatoorej bodo postizmi vedno bolj izostreni in reflektirani. Bojimo se tistega, česar nikakor ne moremo predvideti, kar nam sploh ni jasno, kar se samo medlo nakazuje (a včasih tega tudi videti ne moremo) in lažje se nam zdi segati v preteklost in se vrteti od ene forme do druge. Vsak postizem je zatišje po udarcu, ki ga zada vrh prejšnjega. Pest gre od začetka (pest modernizma na primer) počasi in nevidno, čeprav je takrat v bistvu najbolj zavestna, ker ve, da gre, ne ve pa še, kam gre (manifesti so pravzaprav tipanja), šele na koncu, čisto na koncu, v zadnjem trenutku pest udari, trešči po petdesetih letih v tkivo človeštva in pusti posledice. Tak udarec pa nikoli ne ubije, nikoli! Ravno zato je tu obdobje interregnuma, ki blaži posledice in razmišlja o poti pesti, o globini rane, premišlja o tistem, kar je bilo doživeto. Učinkuje kot terapija.

Postmodernizem je večino svojih postopkov, ki ga kvalitativno determinirajo, torej kot točno določen čas, ki se je začel nekje v šestdesetih letih, sprejel od modernizma. Od tam prihaja večina formalnih postopkov, ki so času karakteristika. Postmodernizem je namreč čas forme. Princip, tisti globalni princip delovanja postmodernističnih del (čeprav je jasno, tu se strinjam z Jamesonom, da je ta princip star in se je tu samo uzavestil) je v bistvu podal Derrida z Gramatologijo. Pri tem gre za teorijo pisanja kot citiranja in pisanja kot teorije. Ni več originalnosti in avtorstva, je samo še ob-tekst, meta-tekst, ki ni niti meta-fikcija, ampak gola teorija. Jacques Derrida je za to krasen primer. Pri tem imamo opravka s transplantacijo in neke vrste novo mimetiko, iz česar izhaja princip kolaža in montaže in končno francoska teorija sama (ki je bistveno drugačna od ameriške prakse, kar dokazuje tudi to, da so Američani potrebovali razmeroma dolgo, da so tovrstna francoska razmišljanja sploh sprejeli). Derridaju je pisanje isto kot prenos nekega teksta, ki je že bil napisan, v drug kontekst. Ta kon-tekst je dejansko ob-tekst, marginalija, ki jo napiše Derrida sam (to je storil z romanom Phi-

lipa Sollersa Numéros, kjer gre za nouveau nouveau roman in je sploh veliko vprašanje, ali ni že v tem samem tekstu prisotna kakšna transplantacija), odlomki iz romana so citirani, predvsem odlomki, ki naj bi imeli »napake«, ki bi torej delo označevali, mu dajali pečat (delo nosi v sebi pluse in minuse, minusi ga pravzaprav šele naredijo in mu dajo specifično), minusi so torej izvzeti in postavljeni v nov kontekst, ki jih – nujno! – spreminja v pluse, saj gre za drug, nov tekst, ki ima zdaj že svoje minuse. Tekst, object of study (prehajamo v mime, novo mimetiko, kjer teoretični tekst mimetizira object of study), se v takem položaju staplja z ob-tekstom, ki ga študira ali bere. Teksta sta tako postavljena na isto raven in se dejansko bereta ali celo – koitirata! Derrida je imel to v mislih in je na dan privlekel termin invaginacija, saj gre en tekst v drug tekst. Citirajmo zdaj še mi Derridaja (seveda povsem konvencionalno in brez invaginacije): »Verjetno ne smemo izbirati med dvema vrstama mišljenja, naš namen je prej razmišljati o krožnosti, ki naredi, da nerazločno prehaja eno v drugo. In, če strogo ponavljamo ta krog v njegovi historični možnosti, dovoljujemo produkcijo eliptičnega premika, ki se dogaja v razliki, obseženi v repetitiji.« Na temelju majhnih odstopanj se teksti torej stikajo in so tako avtonomni, njihovi podvrženci pa ne več avtorji, temveč selekcionisti, ki pomagajo tekstom pri reprodukciji, koitiranju in s tem plojenju, iz česar se rojevajo novi teksti, njihovi otroci. Vemo pa, da se celoten proces zgodovine dogaja na ta način, na iskanju napak (manquéjev) v tekstih in njihovi nadgradnji. Postizem med romantiko in modernizmom, doba Flauberta in fantastike, tega ni do take mere ekspliciral, je pa že deloval na isti način povsem zavestno. V takih primerih gre samo še za reprodukcijo in v tem ni strasti. Zato so Flaubertovi teksti kljub vsemu že zavesten eklekticizem, reprodukcija materiala; vsekakor. Bistvena razlika med njimi in postmodernističnimi deli pa je ta, da se danes pojavlja r e k l a m i r a n a reprodukcija. postmodernizem je vase prevzel reklamo (in reklama vase njega) in postal medijsko podprt postizem, ne kaže se več sam na sebi, ampak le še v komunikaciji, v ekstazi komunikacije. Tu, v medijskosti, je razvidna zavest tega časa o samem sebi, s tem je njegov potencial potenciran do nerazumnih meja. Razlog za to, da je umetnost lahko padla v to past, pa je njeno formalno bistvo. Sposojeni fragment iz preteklosti je povzetek mnogih karakteristik danega obdobja (dobe, stila, umetnika) in je zato nujno formalen, tudi če gre pri izposoji za vsebinski manque. Sodobni umetnik ima vsako dobo samo še za model. Kaj pravi Jameson: »Hence, once against pastiche: in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles in the imaginary museum.« In če nekaj imitiramo, skoraj gotovo posnemamo formo. Ker je postmodernizem do preteklosti kritičen, vzame vase napako v formi (po Derridajevem načelu dekonstrukcijskega branja) in enostavno postavlja formo ob formo, s čimer deluje na principu muzeja. Muzej, knjižnica in labirint, ki se razvije v njima, so temeljne postavke današnje umetnosti od Borgesa (naj bo, verjetno je res on pravi začetnik vsega tega; daleč je videl, a v njegovem lastnem videnju ni samo labirinta, ki naj ogrozi človeštvo in njegovo umetnost) preko Rauschenberga do Eca in Benoîta Peetersa. Peeters, belgijski pisec in esejist, je zanimiva varianta bibliotekarstva in kriminala. V romanu, pravzaprav daljši noveli La bibliothèque de Villiers (Knjižnica v Villiersu) gre za zliterarizirano fantastiko ali nerealnost. Fantastika, ki je

ni, in tudi s predpogojem, da bi lahko obstajale in se dogajale določene svari, če bi svet deloval po nadnaravnih silah, ni možna, saj je samo literatura. Je torej meta-fantastika ali meta-fikcija, kvazi-realnost, projekcija Cooverjevih in Barthelmovih del na evropsko platno. Knjižnica v Villiersu je kriminalni roman z zapleti à la Agatha Christie (romanu sledi namreč še esej z naslovom *Grob Agathe christie*), ki nima pravega konca in se prepušča sam sebi. Junak se odloči, da bo o dogodkih, ki jih je doživel, napisal knjigo in nato navaja bralca k temu, da to knjigo bere in si sam poišče rešitev: enigma, labirint, knjižnica, umor in – fiction, the american way of writing. Kaotičen junak, ki se v svoji zgodbi ne znajde in beži iz nje, zopet v njo, identificiran je s pripovedovalcem, sega si v besedo, pri Barthu bi včasih kakšno zgodbo drugače začel, pa potem spet ne, v romanu *Queer* Williama Burroughsa se na koncu junak znajde v istem kaosu kot na začetku. Primerov je še in še. In vendar. Smisel? Ga ni. Je samo zeitgeistovski, takšen, kakršna je celotna literarna produkcija, ujeta v zahteve postmodernizma, njegove samoreprodukcije in v konec tisočletja. Muzej, od forme do forme: taka umetnost je lahko samo teoretična, ne strukturirana, ampak formalno reflektirana in obscena. Obscenost pa se kaže v literaturi na drugačen način kot, kar takole bomo rekli, čeprav ni logično, v klasičnih medijih (TV, film, video, Gesamtkunstwerk v sodobnem teatru), ta obscenost ni reklamne vrste, je podtalna in zato še bolj obscena. Literatura kompenzira fascinacijo (pač ne more fascimirati, to je v glavnem stvar čutil, ne intelekta) s še večjo obscenostjo.

Kajti usodni stavek, ki ga ta čas piše, je povzel, presneti sintetizator, Jean Baudrillard in se glasi:

»Nekaj je gotovega: scena nas draži (razburja, vzburja), obscenost nas fascinira. S fascinacijo in ekstazo izginja strast.«

Scene v tem smislu literatura ne premore, hvalabogu, tiste njene skope črke jo bodo še rešile, obscenost, tega ima lahko na pretek, vendar z njo ne more fascimirati, ker jo je treba brati in misliti na to, kar beremo. Zato je lahko samo obscena in do neke mere še najdoslednejša od postmodernističnih umetnosti. Noben teater, noben film (no ja, spomnil sem se Montyja Pythona in Brazila, pa vseeno) in nobena glasba, da o slikarstvu sploh ne govorimo, se ne more do take mere vmešati v svojo formo in postati tak spaček, kakršen je na primer novela *Mortality and Mercy* in *Vienna* (Smrtnost in milost na Dunaju) Thomasa Pynchona. In ne le to: za nobeno od zgoraj naštetih umetnosti ni mogoče trditi tegale: »Theory is not only the most interesting of contemporary literary forms, it is the mode best suited for moving out of the impasse reached by the modernist movements in the arts.« (Elizabeth Bruss). Samo literatura se lahko pelevi v nečimrno teorijo in s svojo že kar kruto obscenostjo ukine strast do konca. Film *Škrlatna roža* iz Kaira Woodyja Allena se sicer tudi do nezvesti zmeša s svojo formo, vendar ostaja človeški, ostaja strasten. Literature pa ne čutimo več. Ko je to povrh vsega še deklarirano, potem se lahko samo še vprašamo: kaj zdaj? Zdaj? Nič, lepo počasi naprej in brez shizofreničnih motenj! Avtorji, bralci in teksti! Postali so eno in isto. Ljudje bi se najraje infiltrirali v fikcijo in se ljubili z junaki iz knjig, v noveli *Primer Doktorja Kugelmassa* Woodyja Allena se junak ljubi z Emmo Bovary, dejansko obstaja želja po spolnem odnosu z literaturo. Teksti, bralci in avtorji imajo zdaj orgije po knjižničnih labirintih, prišlo je do literarne katastrofe in

usodnega incesta. Tekst, paratekst, metatekst, subtekst, obtekst, kontekst, tekstura, tekstnost, pisava, écriture (ali ni čutiti nečesa fatalno zgrešnega in morastega, ko izgovorimo besedo ECRITURE, ali je ne rečemo potihoma in malce škrtujemo z zobmi, kot da izgovarjamo nekaj svetega in se vezemo z demonskimi silami?), črke, knjige, knjižnice, fakultete, univerza, akademija! Literarna asketskost, tišina knjig na policah in prah na njih so zdaj zlorabljeni, vzeti za objekt poželenja in obenem nekaj svetega, kar niso. Postali so veneracija obscenosti in vsi smo do grla siti tega fetišizma. Hočemo spet zdrav odnos do umetnosti.

Če je modernizem utemeljil svoja dela predvsem s formalnimi načeli in dal s tem formi povsem arbitraren značaj (možnost popolnega spreminjanja), je njegov naslednik, postmodernizem, podlegel fabuli, zgodbi. S tem je prišlo do kompenza, ki pa je spet formalen: formalen odgovor prevladi forme. Fabula je prav tako forma kot zunanji stil, je pač notranja. Zgodili so se čudni premiki. Očiten primer so preskokili v avtorjih samih. Kaj je naredil Robbe-Grillet? Iz formalnega trikovstva Vidca in Radirka je prešel v samo-fabulo. Če prej ni bilo nobene zgodbe, je zdaj pred nami samo še zgodba. Djinn, eden zadnjih romanov tega avtorja, je igračkanka na temo naključja, ki je sicer zelo umetelno izvedeno, vendar ima zgodba tu izključno status zunanjega.

Dogodki, opisani v Djinnu, sploh nimajo nobene vsebine, ničesar ni v njih, tudi tu gre za ujetost v literaturo in pisanje na isti način kot pri Barthu ali Peetersu. Psiholoških obratov sploh ni, ker so izključeni iz sveta; ko beremo, smo na tripu in nimamo pojma o tem, kaj se nam dogaja. A nekaj se dogaja, celo vse je logično povezano, vendar ne vemo kaj. In nas tudi ne briga, samo naprej gremo, bredemo po sodobnosti, preteklost nas zanima samo toliko, kolikor nam ponuja modele in stile za čimbolj neobremenjeno sodobnost, prihodnosti se preveč bojimo, da bi jo omenjali. Prihodnosti ni, od tod berljivost postmodernističnih tekstov. Vrtimo se v krogu, prišli smo v circulus vitiosus in ne moremo ven. Literatura se živi in življenje živi literaturo, vse je meta-meta-meta, vendar samo življenje lahko vpliva na literaturo, literatura na življenje pa ne. Ena najbolj ilustrativnih podob tega časa je voziti se s kolesom po mestnih ulicah, imeti na glavi walkman z energično glasbo in se ob tej vožnji do skrajnosti prepuščati trenutku, hišam in ljudem, ki bežijo mimo. Živeti dolg, patetičen film, ki nima konca in ga v bistvu sploh ni. Ničesar ni mogoče izločiti iz te vožnje, ker ni bistvenega in nebistvenega, vse je enako važno in vse je prepuščeno naključju. Sodobnost kar lepo teče, čutimo jo, mislimo jo, smo v njej. Zato se izjalovi vsak film, ki hoče, četudi parodično, odsevati osemdeseta leta. V filmu Brazil, ki ne pozna obscenosti literarnega značaja, je jasno, da ne more imeti konca, da mu vsebina (neka zgodba je, a ne pride do zavesti) enostavno ni dana in da so gledalec, režiser, igralci, scenaristi in še vse, kar spada zraven, tisti biciklist z walkmanom, ki se mu sodobnost blešči pred očmi in jo počasi sprejema, se ji ne čudi in na koncu ga tudi fascinira ne več, ker je videl že sto nebotičnikov, na tisoče filmov, množice spektaklov in razstav, terorizma in posilstev, slišal gore glasbe, letel čez oceane, bil na Himalaji in iz vsega tega prišel nedotaknjen, hladen in polno-prazen. Isti. Ta biciklist je mesečnik, tisti, ki je kot Brochov roman na prehodu iz enega sistema v drug etični sistem, vendar se mu je v grlu nekaj zataknilo. On namreč ve, da je na tem prehodu in se boji, da bo tam tudi ostal.

Če greš po Ljubljani, ti je takoj jasno, da časa, kakršen se je zapisal na zahodu, ne moreš doživeti, ker sploh še ni prišlo do postmodernistične fascinacije, literatura še ni obscena, je še vsa modernistična in zapoznalo eksistencialistična, ni še prišlo do bilbliotečnih orgij in knjig še zmerom ni dovolj. Vendar se podružnica Evrope trudi, da bi to čimprej nadoknadila in ujela čas takrat, ko bo že prepozno. Zavedati se je treba, da je zahod dejansko »že vse videl«, tudi če ni hotel, ker deluje na principu postmodernistične reklame in reklamirane reprodukcije. Pri nas, tudi če hočemo, ne moremo videti vsega. Teh let ni mogoče priklicati v Slovenijo in jim dati, da učinkujejo – kapitalističnega realizma pri nas pač ni. Je nekaj drugega in to bi bilo treba zdaj izkoristiti. Prišel je čas, ko bi nekaj slovenskih posameznikov lahko preskočilo čas in naredilo novega, nezavedno in počasi, saj se zdi, da shizofrenije pri nas ni.

In kaj se je zgodilo? Med drugim tudi Krst pod Triglavom.

Dogodek, ki ga nihče ne zna postaviti na pravo mesto, ki vsakomur nekaj pomeni, a ga vsi, brez izjeme, samo uničujejo in žgejo ali pa hvalijo in častijo. V Sloveniji namreč še nikoli ni prišlo do tako nasilnega nadomestka za obdobje, ki se tu ni razvilo do take mere kot je bilo to možno na zahodu. Dogodek je treba postaviti v kontekst tega časa, ga spraviti v metaforičen predal in nato nanj pozabiti. V slovenski prostor je bilo torej treba vnesti prevlado medija in reklame; ves projekt je temeljil na tej osnovi: pripraviti javnost na dogodek, ki bo, in že s tem dejstvom, da bo, bo tudi kvaliteten ali vsaj zanimiv. Celoten retrogardizem temelji pač na medijski manipulaciji s publiko umetnosti postmodernističnega kova. Najbolj zanimivo pa je to, da se je o tem medijskem prodoru bolj govorilo po ulicah, kakšnega dejanskega efekta pa ni bilo; mediji so se širili kar ustno in sploh jih ni bilo čutiti, samo slišati o njih. To je zavestno uvajanje nečesa, kar bi ublažilo primanjkljaj fascinacije pri nas. Retrogardisti so si enostavno rekli, ne da bi videli količjak naprej in ne da bi v osnovi razumeli princip deovanja umetniških obdobj, da Slovencem manjkata spektakel in show. Če je tak show še zavrit v neko epohalno blefersko slovenskarsko mistiko – toliko boljše. Spuščati je treba samo parole, ki ne pomenijo ničesar, delovale bodo po načelu redundance, govoriti je treba, da je zgodovina harmonij že zapisana (čeprav ni jasno, kje, še bolj pa ni jasno, če retrogardisti te zapise poznajo), da so zgodbe junakov v Dogodku srhljivo resnične, določiti datum samouničenja in patati in patata; zgraditi je treba torej samo čvrst sistem, ki lahko deluje sam v sebi. Narediš se anonimnega, čeprav je dokazano, da umetnost od pamtiveka temelji na principu nadgradnje, anonimnost zaviješ v meglo (čeprav je to v Sloveniji še bolj absurdno kot kje drugje), izmisliš si termin »retro«, ki je znan iz sedemdesetih let po retro filmih in italijanski retroguardii (American Graffiti), deluješ na principu Derridajevih misli o parazitstvu dekonstrukcijskega branja in tu je slovenska varianta postmodernizma: kilava in sitna. In vendar: kako je mogoče, da se je kljub temu močnemu aparatu ponovila spet ista napaka, stoletna zgrešenost slovenske umetnosti? Ni čudno, da se zgodovina slovenske umetnosti z lahkoto tolmači kot zgodovina nesposobnosti. Tu je neka predstava, ki bi se morala zgoditi pred dvajsetimi leti in še takrat ne bi učinkovala! Nikakor niso na mestu tiste pripombe, ki trde, da je

prav, ker je prišlo do tega, da so Slovenci dobili svoj spektakel. In kaj naj zdaj z njim? Sploh ni res, da smo zdaj ujeli čas, ne, skrajni čas je že bil, da ga zamudimo. Krsta ni bilo težko ali naporno gledati, nihče ni umrl od dolgočasje, nekateri so se zabavali. Ven pa si prišel tak, kakršen si bil prej, zgodilo se ti ni nič. Če gledaš TV-kriminalko, si na koncu vsaj razbremenjen, če drugega ne, napetosti, ki jo je ustvaril scenarij. Seveda, seveda, Krst zavestno odklanja katarzo, a šel je mimo kot malce kičasta risanka. Vse deluje na čute in čutila, čustev pa ne pozna, ker ne pozna s t r a s t i. V Krstu naj bi bili verjetno prisotni razdraženost in fascinacija, celo bistveni naj bi bili, saj gre za slepo pristajanje na čas, ki se ga uvaja v nov prostor. Živel ratio! Kaj nam mar za čustva, če sploh ne vemo, kaj to je. Če natančno premislimo, vidimo, da v Krstu ni nobenega žara, nobenega veselja do teatra, nobenega veselja do umetnosti, so samo formule, principi, veselje do tega, da bi človek želel biti umetnik, a ne more. Tovrstna vseenost bi pred leti še imela možnost dražiti in fascinirati, a danes ne more več.

Wilsonov Einstein on the Beach je pred desetimi leti še lahko buril duhove, a zdaj verjetno ne bi mogel več do take mere. Toda takrat je in po tej logiki bi moral tudi Krst fascinirati gledalce v prostoru, ki še nikoli ni videl pravega spektakla. Toda tudi to se ne zgodi. Človek izstopi iz dogodka, kot da se ne zgodilo nič, kot da ga sploh ni bilo. Pripravljen je bil na nekaj, s čimer sploh ni mogoče imeti dialoga; ker tega ni. Stvar je zelo preprosta: Krst pod Trglavom ni umetnost, ker človeku ne strese življenja, ker mu ne napne živcev, ker ne doživlja ekstaz, kakršne doživlja pri Strehlerju, ko režira Mozarta, ali Wilsonu, ko režira Philipa Glassa. Bodimo že enkrat realni in si priznajmo nekaj stvari. Ko smo stopili iz dvorane preprosto nismo ničesar čutili, nismo bili polni doživetij in strasti in nismo se počutili izpraznjene. To ni vakuum, treba je čutiti to razliko, to ni eksistencialistični nihil absolutum: to je popoln udarec mimo človeka. Približno tako, kot da bi se dolgo časa ljubili z neko žensko in zgradili odnos poln simboličke, na koncu pa, ko bi je ne ljubili več, bi se spraševali, ali smo sploh kdaj bili z njo in na kraj pameti nam ne bi padlo, da bi odnos interpretirali ali vrednotili. Rekli bi si: to ni bil odnos, to je bil blef. In tako je s Krstom: to ni umetnost, ampak tudi blef ni, ker ni nič. Mislil sem namreč, da bo Krst vsaj fascinal v postmodernističnem smislu, pa sem videl, da ni, ker nisem bil razdražen in ničesar obscenega nisem videl. Treba si je priti na jasno, da to, kar počne slovenska retrogarda, niti postmodernizem ni. Postmodernizem ima neke praktične značilnosti, dogaja se skratka tudi v praksi, tudi če je ta praksa teorija v strogem smislu. Kajti o vsaki umetnosti je treba pisati, obstaja nuja po tem; to je človeško, umetnost je treba interpretirati, tako kot je treba klavirske partiture igrati na klavir, treba jih je interpretirati s pomočjo pianista. Tako je vloga esejista, ki piše o umetnosti. »Esej, tako kot recital, je priložnost, poustvarjalen (re-creative) in subjektiven. In esejisti se tako kot pianisti ukvarjajo z danim: s tistimi umetniškimi deli, ki so vedno znova vredna kritičnega in reflektiranega branja.« (Edward W. Said, *Remembrances of Things Played*, Harper's Magazine.) Če neko delo fascinira čute, udari po njih in jih strese, če seže globoko pod kožo, če si pribori človeško srce in se igra z njim, če nas prizadene, potem je umetnost. Lahko nam je všeč, lahko nam ni, a vedno v sebi čutimo potrebo po tem, da bi jo interpretirali ali verbalno uničili in dokazali njene slabosti. Krst je v tem pogledu izjema,

vsi sicer nekaj pišejo o njem, bentijo in se navdušujejo, a nihče ne ve, kaj naj bi pravzaprav povedal. A ni razlog v tem, da nihče ne bi vedel, kaj to je, ker bi to utegnilo biti nekaj novega. Ne, točno vemo, kaj je Krst: spodleteli poskus postmodernizma. Lahko si samo rečemo: »Too many cooks spoil the broth, but too many bad cooks do no broth at all.« Ali ni vse skupaj malce degenerirano?

Poskus uvedbe postmodernizma se je torej izjalovil in čisto osebno mislim, da je zgrešeno uvajati ga še naprej, predvsem pa ne v literaturo. Treba ga je poznati in tudi ukvarjati se je treba z njim, a pametno bi bilo, če bi Slovenci vsaj enkrat, vsaj enkrat pogledali malce naprej, se ozrli okrog sebe in ugotovili, da je medijska kultura, postindustrija, postmodernizem in vse skupaj tudi na zahodu že malce v zatonu in so ljudje siti take umetnosti. Želijo si spet deklariranih strasti. Če pri nas obscenost in njeni atributi ne pridejo do izraza, ampak se dogajajo drugje, bi bilo mogoče pametno to izkoristiti, izkoristiti prostor, ki je še nedolžen, ki nedolžnosti še ni izgubil ali pa tega vsaj ne čuti. Če mora zahod dobiti nedolžnost nazaj (in dobil jo bo, če ne drugače, umetno), je Slovencem ni treba, ker jo še imamo. Saj vendar nismo vsi skupaj otroci, da bi si morali želeli prav vse tisto, kar ima сосед, četudi je slabo. Terapija je delovala po Evropi, čeprav si jo je v veliki meri izmislila Amerika, ki z modernizmom nima prave zveze. V Sloveniji, tako kot ponavadi, ni prišla pravočasno, je zamudila kakih dvajset let. Ali je to razlog, da bi si je zdaj želeli, da bi si želeli obdobje, ki neposredno sploh ni kreativno? Razumem, da smo hoteli tudi mi imeti svoj modernizem in se je Šalamun na vse pretege trudil, da je napisal tisti Poker, čeprav prepozno, a je bil pristen, ker je bil tak tudi čas drugod. Ne razumem pa, kako je mogoče, da bi se zdaj uvajalo še to medobdobje (ki bi sicer moralo biti, a ga ne bo, ker je do take mere povezano s tehniko), ta postmodernizem, to fascinacijo, ta izmislek! Pri nas modernizem tako ali tako ni bil tako močan, da bi ga bilo treba blažiti. Za nekoliko drugačen razvoj gre, Slovenci so tako ali tako eklektičen narod (v tem imajo retrogardisti prav, a to eklektiko je zdaj legaliziral že ves svet, ne pa retrogarda) in so nekako postmodernistični, saj iščejo v vseh stvareh samo napake, minuse in ugotavljajo, kako bi bilo te minuse moč spremeniti v plus. Zdaj je ta minus, ta manko konca tisočletja res možno spremeniti v plus in se s tem znebiti eklekticizma, zaostajanja in statusa depandanse za vselej. Treba je biti zvit in premisliti, kakšne so možnosti, da se postizem v Sloveniji preskoči. To se sliši zelo deklarativno, ker postmodernizem z mediji vred sem ni prodril in si utegne kdo reči, o čem je sploh govora, saj vse te shizofrenije sploh ni čutiti. Ravno v tem je bistvo. Tega pri nas še ni in treba se je potruditi, da nikoli ne bo. Gre za velik intelektualni, kontradiktorni napor, ki pa ni v nasprotju z razvojem, je v skladu z njim in bi lahko obrodil sadove.

Biciklist z walkmanom se je utrudil

Seveda ni nobenega recepta, ki bi se ponujal. Samo za pristnost je treba vedeti, v človeku so večne vrednote, ki pogojujejo harmonijo. Ni na nas, da se ukvarjamo kot Leslie Fiedler z vplivom t. i. low literature na high literature. To je resnično problem tega časa, vendar je postal do zdaj dovolj jasen. Ne gre za nasprotje med tema dvema kulturama, subkulturo in visoko, akademsko umetnostjo. Guy

Scarpetta govori o njunem vzajemnem delovanju, ti dve kulturi sta se združili in formirali nek nov stil, ki pa je bolj življenjski kot pa umetniški. Postmodernizem je legaliziral tisto, kar prej ni bilo umetnost in temu dal poseben status. Celotno obdobje je nekakšen čuden zmazek, packa, v kateri je združeno vse. Tudi ta način življenja in čustvovanja se počasi akademizira in s tem postaja preteklost. To nas ne zanima več, zanima nas to, kar smo se iz tega lahko naučili. Neke stvari, neke vrednote so se pokazale in utrdile, ponovile, pokazalo se je tisto, čemur bi rekel črta sveta, tisto, kar je zvečine neizrekljivo in nejasno, vendar zelo čutno in človeško. Romani, ki jih piše tridesetletna francoska pisateljica Muriel Cerf, niso samo formalne farse. Ali ni v njenem zadnjem romanu *Une pâle beauté* (Bleda lepota) čutiti nov način čustvovanja, človeškega stremljenja po življenju, ali ni v literaturo s tem zopet uvedena psihologija, psihološki obrat v vsej svoji vsebini in sijaju? Spet je čutiti strast, željo po ljubezni, čutiti je pero, ki škrti in se ne igra več. »La femminità fatta donna,« pravi Cerfova, ženskost, prelita v žensko. Ženskost, ideja ženske, se je utelesila v konkretni ženski. To se postopoma dogaja tudi z umetnostjo, ki se iz množice idej o sebi preliva spet v dela. Umetnostnost postmodernizma postaja umetnost. Memory Lane, zadnji roman Patricia Modianoja, ustvarja atmosfero, ki je tako nostalgичna, da nam je že kar tuja in ji ne vemo imena. Junaki so se zlili z atmosfero. Ne vem, kaj je to in naj se ne sprašuje. Ni še čisto in vendar bo. V nas se selijo novi tresljaji in nobena komična estetika ni potrebna za izhod iz krize. Ali ne govori Italo Calvino o japonskem slikarju Arakawi, o njegovih delih kot o arhitekturi, stanju duše? Umetnost se nanovo staplja z dušo in jo išče, tiho in počasi kot hčerka nečesa večnega se prebija skozi čas. To moramo čutiti, si vzeti k srcu in videti naprej, tisto črto, ki sili iz vseh teh blodenj, zabrisano, a jasno. »Pokazano je bilo, da človeštvo dejansko ima naravo; so kulturne univerzalije. So pravila, ki jih je treba spoštovati, če naj svoboda – brezmejnost – privre na dan. In ta pravila ne vsebujejo le jezikovne slovnic, ampak tudi klasične zakone harmonije, melodije, barve, razmerja, ritma in umerjenosti. Modernisti so imeli te klasične kvalitete za arbitrarne in so jih hoteli ukiniti, s tem pa so oškodovali umetniške vrste, ki so jih lahko osvobodili, in jim vzeli občinstvo. Toda začenjamo odkrivati naravo človeštva kot tudi človeškost narave. Če rečemo aforistično: imamo naravo, ta narava je kulturna, ta kultura je klasična.« (Frederick Turner, *Escape from Modernism*.) Da bi ubežali modernizmu, ni potreben postmodernizem, ki je v bistvu samo njegova refleksija. Hudičevo prehoden je. In to drugo si tudi Turner predstavlja preveč formalno, kajti mora se pokazati nova vsebina, ki pa ne bo samo psihološka, ampak bo odražala stanja duha. Vsebina, kjer bo zgodba nevidno tekla skozi duha. Spet je na vrsti Evropa, da zdrži harmonije sveta. Minimalisti v glasbi dajejo možnost, tu je še najbolj jasna in najlažje razumljiva. Repetitivna glasba je optimalna sinteza človeške duše, je že izhod iz postmodernizma ravno zato, ker ni več samo eklektika, ampak prava sinteza, to, kar je bila umetnost od vekomaj. Ima publiko, a ljudem daje možnost estetike brez fascinacije. Larpurlartistična, esteticistična je, prav. Ni še ravno tisto, kar čakamo, vendar je v njej vse polno napora, da bi se začutil človek kot nedegenerirano bitje. Glassworks Philipa Glassa nosijo v sebi tisto noto, ki jo je treba poslušati, ki jo je nujno poslušati, v sebi nosi črto sveta: ni perverzno harmonična, kar kritiki oči-

tajo Glassu, čudovita je in še premalo harmonična! Je še vedno forma, a je v glasbi dovoljena, Mozartova formalna glasba je lahko absolutum. Psihologizirajmo, dajmo taki glasbi svojo dušo in dobili bomo literaturo. To je vse, kar je mogoče do zdaj reči, in zato mislim, da ima še največ prihodnosti opera, ki bo postopoma zamenjala video. Tudi Steve Reich posega daleč naprej. Ali ne čutimo, da tiisti njegov Octet nekaj je, in to nekaj novega, da se nekaj premika, ali se je res treba bati tega, da bo vse skupaj ostalo na mestu? Biciklist z walkmanom se je utrudil in naprej bo šel mogoče peš in si sam pel. Kaj vemo. Steve Reich je dejal, potem ko je napisal The Desert Music: »After The Desert Music I feel everything is possible.« Tako kot vedno, vse je možno. In ob tej izjavi je v intervjuju z Reichom izšla še ta pesem, ki mu je očitno posvečena:

Edmond Disch

TIME JUICES

Desert music, is it possible to reveal
the unknown secrets of a mystic drama,
of a multi-levelled structure
that is hidden by the door
and the music of Steve Reich,
that is trying to reach, to find
the infinite plasma, scrabbling jokes
and eatable mistakes.
Every drama has its faults,
to distinguish them and to renew
their purple, sticky lives.
Go on and do not try to rest
where the bursting Holy Land shows its pretty hands,
try music, find a way through cosmic lies,
find a way to the suburban heaven,
to the superb leaf that tingles in the dark.
We are time itself
and we enter monuments
as novels enter art to make a dizzying trash,
get away from time and leave its spirit,
liquor floating in the air,
try – only once but this time greatly –
to get closer to the eyes of timeless meaning,
the reflex of an interior success,
of a faith that means a text,
quite a century of amnesia
paranoia, hysteria:
now the rain has come with schyzophrenic plots,
recovering the world as an entire floating.

We know the time as well as birds
know how to entitle their nests,
making elements in art:
we will disguise the pursuit of a great dilemma
and accumulate our forces
to be even weaker but to win.

(Ni bilo še vse povedano,
še prebrano ni bilo.)

Denis Poniž

Neue slovenische Kunst?

Umetnost ob koncu tisočletja, umetnost v času tehnične reproduktibilnosti, umetnost in ready-made, umetnost in sintetična generacija (umetnosti) so samo nekatera vprašanja, ki se kar sama od sebe postavljajo tudi ob takem gledališko-scensko-glasbeno-medijsko-tehničnem »dogodku«, kot je predstava(?) **Krst pod Triglavom**, skupni projekt Laibach (Kunsta), Irwina in Gledališča Sester Scipion Nasice, ki se dogaja v ljubljanskem snežno belem Cankarjevem domu. Da so to stara vprašanja – glede na sodobno, avantgardno umetnost – bo pritrdil vsakdo, ki ima vsaj kanček zgodovinskega spomina; »retrogardistični« dogodek jih pač postavlja, z določenimi specifičnimi elementi in strukturami, samo na poseben način. To je seveda kar temeljno ali uvodno prizorišče, na katerem se lahko »retrogarda« in mišljenje srečata kot dve enakopravni analizi umetniškega sveta. Gledališče Sester Scipion Nasice ni izumilo nič »novega«, še manj pa kaj »starega«; repertoar, iz katerega so pobirali in nabirali svoje domislice, spodbude, repertoar, s katerim so bili v polemični opoziciji ali poziciji, repertoar, ki so ga asociirali in variirali, je pač znan: to je usoda evropske (s tem pa tudi slovenske) umetnosti v tem stoletju. Ta usoda, razpeta med dve skrajnosti vero – tradicijo, znano, preskušeno, stabilno, in strašno ne-vero v novo, neznano, neizrečeno, avantgardno, izzivalno, razbremenjeno tradicije, vrednot, domovine in doma – se ponavlja od prvih poskusov futuristov, kubofuturistov, dadaistov in vseh tistih imnih in brezimnih umetnikov in skupin, ki skušajo spregovoriti v svojem jeziku v času, ko umetnost za ideologijo nima več posebnega pomena. Pač, ali pa ga ima: narediti iz umetnosti propagandno industrijo, ki bo ideologijo do konca ideologizirala, toliko da se bo temeljni ideološki naboj skril in prikrl, utopil v umetniški snovi/obdelavi. Zato totalitarne umetniške dogodke, piše Karl Heinz Bohrer v svoji *Die Ästhetik des Schreckens*, družijo nekaj tipičnih značilnosti: človeška mera izgubi svoj temeljni pomen, poenotenje postane vrhovno načelo, tipičnost gibov, pomnoženih v perfektni množični »sliki« zamenja prejšnjo individualno ekspresijo besed in telesa, literatura se spremeni v zborni recitacijo/ritual, slikarstvo v plakat in stensko slikarstvo hiperdimenzioniranega prostora, če se le da z iluzijo realistične tridimenzionalnosti, glasba postane v vsakem primeru ritmizirana ali himnično vzhicena, teater gradi na »masovki«, poseben pomen dobijo film, fotografija, hiperdimenzionirana tipografija. Itd. Totalitarna umetnost je torej umetnost, ki je – zaradi njene proizvodnosti – ni moč konzumirati doma, v zasebnosti/intimi (deloma to omogoča Orwellov telekran/naša televizija; vendar so dimenzije TV ekrana premajhne, da bi pričarale resnične dimenzije umetniških dogodkov; zaenkrat TV sprejemnik tudi lahko ugasnemo, kadar se nam zahoče). Totalitarna umetnost torej zahteva varljivo socializacijo, a takó,

da se gledalec – kot zasebnik, kot misleče, neponovljivo bitje – izgubi v množici gledalcev z enakimi željami, pričakovanji, upi, zahtevami – svet je somerno razdeljen na izvajalce in uporabnike (kako lepo se prilegata pojma iz besednjaka »podružbljene kulture«), ki v vsakem trenutku vzdržujejo razmerje moči na ničelni točki. Zato je, kot ugotavlja Bohrer, totalitarna umetnost v resnici »sterilna umetnost, ki sama po sebi nima nobenega učinka; učinek dobi šele, ko se je polastijo drugi mišljenjski modeli z znanimi manipulativnimi, na psihologiji množic zgrajenimi triki in prijemi«. Zato totalitarna umetnost tudi ne more biti provokacija; vsaj gledalec je ne sme tako razumeti; njeno jedro je globoko konstitutivno: resda rabijo totalitarni umetniški dogodki za vzbujanje srda in besa (značilna je spet Orwellova literarna analiza tega pojava), a ta bes in srd se morata kumulirati za kakšno drugo akcijo.

Avantgardna umetnost pa je vedno individual(istič)na in naslovljena na nepredvidljivega/neznanega gledalca. Je vedno provokacija, saj že samo dejstvo, ki govori v prid »provokativnosti«, da se izmika kakršnikoli kolektivistični »duši«, to avantgardno umetnost dovolj dobro opisuje iz nje same. Pa vendar je za avantgarde vseeno pomembno še nekaj: če totalitarna umetnost teži k totalitarnosti v dobesednem pomenu besede (razen te ne dopušča nobene druge umetnosti, če se le-ta pojavi, jo je treba pokonzimirati ali pa uničiti – ni naključje, da je Hitlerju in Stalinu uspelo pobiti več umetnikov kot vsem evropskim tiranom do tedaj skupaj!), avantgardna umetnost dopušča poleg sebe vse drugo. Avantgardna umetnost namreč utemljuje svoj ontološki status prav na nenehnem opredeljevanju do drugih umetniških načinov (dadaistični manifesti so izjemen dokument tega procesa).

To so opredelitve, ki morda zavajajo, da se bo podpisani ob retrogardii odločil za eno ali drugo »možnost« in retrogardistom pripisal bodisi totalitaristične ali avantgardistične namere.

V predstavi Krst pod Triglavom (žal) ni ne enega ne drugega. Ni niti želje po totalni sintezi/obvladovanju/ekskluziviranju, še manj pa je volje za provokacijo-/razkritje/stik. Dvainšestdeset slik »gledališkega spektakla, ki ne temelji na dramskem tekstu temveč se izraža z govorico likovnih atrakcij« – oznaka v gledališkem listu – tako skuša najti novo in izvirno pot. Pot **od** ali pot **do** česa?

Na začetku smo navedli, »kje« vse je danes umetnost. Nismo pa navedli najbolj bistvenega, o čemer z enako kompetenco govorijo od Hegla dalje (do strukturalistov in poststrukturalistov): da namreč umetnost – s stališča civilizacijske in kulturne oz. socialno-kulturne izkušnje sodobnega sveta ni nič bistvenega. Brez umetnosti torej lahko povsem mirno in spokojno zaspimo, se zbudimo, delamo, se ljubimo, ribarimo in smučamo, operiramo, sestavljamo rakete in mikročipe in še in še. To seveda ne pomeni, da umetnosti ni, da se do nje vedemo odklonilno ali celo sovražno, da jo skušamo po platonistično izgnati iz Države, da jo skušamo celo anatomsko secirati. Vse to je stvar preteklih časov in preteklih mišljenj. Današnje mišljenje je naklonjeno blagi redukciji umetnosti (npr. v usmerjenem izobraževanju), njenemu pomasovljenju (umetnost v tipičnih, nevznemirljivih, hudo redundantnih oblikah, konzumentska umetnost). Nikakor pa si to mišljenje ne prizadeva, da bi umetnost uničilo ali da bi celo kazalo, kako jo želi uničiti. Interes je preprosto premaknjen z umetnosti na druga področja človekove dejav-

nosti. Tisto, kar z nezanesljivo besedo imenujemo »napredek«, se dogaja daleč stran od umetniških ateljejev. Seveda – za smer tega razmišljanja – ni pomembno kaj meni umetnost o taki vlogi, ki ji jo je namenilo racional(istič)no mišljenje. A vendar je danes »pogled« umetnosti usmerjen tudi proti tem vprašanjem; samo-refleksija umetnosti se dogaja tudi kot strah pred njenim izginotjem in njenim izbrisom.

Se gledališki dogodek – ki je hkrati tudi glasbeni in likovni – Krst pod Triglavom zaveda tako razdeljenega sveta? In kaj pomeni pojem retrogarde? Na ti vprašanji jih lahko navežemo še nekaj: zakaj nenadoma izstop iz hotene anonimnosti in posvečenosti v sredico slovenskega kulturnega sindroma? Kaj pomeni nenadoma priseganje na tehnični superperfekcionizem, ki ga omogoča velika dvorana cankarjanskega kulturnega kompleksa v srcu Ljubljane? In kaj pomeni citatologija samega dogodka?

Zdi se, da je treba začeti razmišljanje tam, kjer se je v večini prebranih kritičnih odmevov končalo. Nova interpretacija enega najbolj znanih (razvpih) slovenskih (literarnih) arhetipov je pristala na povsem enake zakonitosti, kot so vtakane v ta arhetip že od njegovega nastanka. Krst namreč govori o dveh nezdružljivih ravneh v človeku: telesni/čustveni in duhovni/racionalni. »Krst« je prehod in pristanek na ta prehod: kar sta telo in ču(s)t(ve)nost, je manj od duha/razuma. Krstiti se je treba – zlepa ali zgrda – da se šele ugledamo kot to, kar smo; krst pod triglavom ni Krst pod Triglavom, ampak krst, ki ga zahteva samo snovanje Gledališča Sester Scipion Nasice. Nekrščen med kršeni ali »nekrščen« med »krščenimi« si lahko le toliko časa, dokler pristajaš na svojo zasebnost in anonimnost, dokler se ne meniš za tisto, kar je skrito v varljivi besedi **uspeh**. Dokler si sam (svoj) si lahko nekrščen; nikogar ne vznemirjaš, nikomur nisi napoti. Si pač, kar si, a glede na »svet« nisi nič: to je tisti izvirni nihil, ki so ga znale prve definirati avantgarde (DADA ne pomeni nič), ko so se konstituirale kot avantgarde. »Zadovoljstvo« avantgarde je v njej sami; kar proizvaja kritične teorije, jo proizvaja bolj per negatione kot pa zaradi zunanje afirmacije. Avantgarde ne rabijo socializacije, ker so svojevrstna socializacija an sich (če si »noter«, si, če si zunaj, »te ni«). Slog avantgardne umetnosti raste iz spoznanja, da je sleherni slog avtomatično notranja redukcija (v prvotnem pomenu besede *reducere*); kdor noče biti reducirán, ta seveda ne pristaja na zakonitosti sloga, marveč nenehno spodkopava in načinja te zakonitosti; sleherna avantgarda konča kot samosesutje (avantgarde). Ali z drugimi besedami: nobena avantgarda se ne more izteči v nič drugega kot v nič: konec avantgarde šele naredi iz avantgarde to, kar je skušala biti.

To izkušnjo imajo – kot lahko odkrivamo na ohranjenem materialu – tudi slovenske zgodovinske in neoavantgarde. Blokiranost slovenske kulture in umetnosti, njena izvorna nesproščenost (sleherno umetniško delo mora biti dar na oltar domovine; očetnjava se tem darovom, pač skladno z njihovo »težo«, oddolži s posebne vrste posvečenjem: »to je naš umetnik, s slovensko dušo + njegova umetnost je narodnoohranitvena = večna«) seveda tudi reducirajo notranji potek, razvoj, vrhunec in samosesutje slovenskih avantgard. Klasičen primer je Podbevšek v Vidmarjevih krempljih zideologiziranega – se pravi primitivno zestetiziranega **Weltanschauunga**. Klasičen je tudi zavestni, racionalni Kosovelov konstruktivi-

stični avtodafe z Ocvirkovo odmrznitvijo. Klasičen primer je vidmarjansko-borovsko-akademičarski pamflet iz leta 1969 **Demokracija da! Razkroj ne!** In te klasike imamo še na kupe.

Ko se pojavijo Laibach (Kunst), Irwin in Gledališče Scipion Nasice, seveda večina ljudi sploh ne ve več ničesar o avantgardah in odpiranju slovenskega estetskega prostora, ki se od tedaj dalje ni več zaprl (čeprav so poskusi, kakršnega predstavlja Vidmar-Župančičeva odklonitev Grumove Goge, kar naprej na dnevnem redu slovenske kulturne scene). Ta svetovna nevednost, ki je danes objela Slovence, seveda na eni strani povzroča srh, na drugi pa omogoča povsem prazen sterilni prostor.

Natančno tisti prostor, ki ga vidimo v začetku Krsta pod Triglavom: Ta beli, prazni, v strašne daljave se razpirajoči **nihil** nam omogoča, da v sebi najdemo pogum za **nekaj**. Za ne-kaj, kar ima lahko videz akcije, eksodusa. Kajti v prostoru, ki je poln **spominov-na**, ki zahteva napor, ki zahteva kopanje v globino, preverjanje ipd., je apriorno manj možnosti za fascinacijo kot pa v praznem prostoru, kjer sem/smo prvi/edini. Stvarjenje sveta: zame/za nas.

To je seveda potegavščina. To je do absurda in tehnične popolnosti pripeljana potegavščina, ki si jo dovoljujejo z nami že nekaj desetletij. Potegavščina, da se je z nekom, ki je še med nami, ki potegavščino še naprej prolongira (pa ne v teatru!), začelo štetje tega sveta. Poteptajte ves zgodovinski spomin. Navrtajte v kronologijo umetnosti, kulture, civilizacije široke luknje. Brišite zemljevid sveta, naj se ne vidi ničesar. Kaj nam mar za Babilon. Kaj nam mar za antiko, srednji vek. Pravšnji prostor je prazen, bel prostor. Prostor, v katerem vse, kar je, vse, kar se pojavi, nekaj pomeni. Ekonomija semantike; ekonomija reducirane semantike krasnega novega sveta. Moja usoda ni več v mojih rokah; ne morem, kot na visoki azteški piramidi, položiti trepetajočega, krvavega srca v božje roke. Bog je skrit, piramida pozabljena, srce kompatibilno!

V Neue slovenische Kunst (tisti »w« pri slovenische in jugoslavische je Nemcem – in nam – podarila ena od naci-lingvističnih reform!) (Problemi 6-1985) lahko preberem smisel »retrogardizma«:

»Gledališče sester Scipion Nasice izganja Religijo in Ideologijo v zrcalno podobo Umetnosti ter ju tako ukinja.« Ni kaj reči: misel je v sebi gladka in človek bi jo v prvem hipu celo podpisal. Pa se zdi – če gledaš Krst pod Triglavom, da je »formula« ravno obrnjena. Kako bi zvenelo:

»Gledališče sester Scipion Nasice izganja Umetnost v zrcalno podobo Religije in Ideologije ter jo tako ukinja.«

To se seveda – v civiliziranem svetu – ne sme delati. Nič ni tako poljubno, da bi bilo poljubno zamenljivo. Pa vendar: ni prav temeljna **finta** Krsta pod Triglavom vsesplošna in v ničemer utemeljena zamenljivost. Prostora in časa, citata in dogodka, človeka in kulise, Delaka in De-laka, Smoleta in Črtomirja ... etc. ni moč poljubno zamenjavati in prirejati retrogardizmu. Kajti vse, kar je (bilo) prej, je seveda (bilo) prej tudi glede na vsakršno manipulacijo (zdaj ali pozneje). Ukinjanje časa in prostora, njuno premeščanje je mogoče – ker pač oder vse prenese – a samo za tistega in v imenu tistega, ki se je postavil na stališče, da je z njim in s praznim prostorom, v katerem je, začet svet. Kdor pa se spominja, svoj spomin seveda izroča **preteklosti** na čisto poseben način: izbira, a ne ukinja (z iz-

biro) kronologije.

Res je, tudi nemški (morda irski) menihi, ki so naše prednike začeli prekrščevati, so morali začenjati s točke nič, iz praznega prostora, iz leta 0, iz dneva 0 in ure 0; ampak ta čas in prostor sta se javno, jasno in glasno izrekla za prostor Religije in Ideologije (Religijeideologije) in tega nista skrivala. In tega ne skrivata še danes. Gledališče sester Scipion Nasice pa je javno izjavilo, da Religijo in Ideologijo **ukinja**. Ostaja samo Umetnost, po njih pisana z veliko začetnico (tu smo seveda hudo blizu vidmarjanskemu sindromu Arhimedove točke, ki jo lahko odkrije predvsem umetnost). Sam sem prepričan, da seveda ukinitve Religije in Ideologije (pa še Sociale, Zgodovine in marsičesa zraven) skozi instrumentarij umetnosti seveda nujno postavlja pod vprašaj samo Umetnost. Zakaj bi torej ostala tretja hegeljanska kategorija, skozi katero »svetli« svtovni duh, če pa smo dvema napovedali izginotje? Ni tu – v Umetnosti, pisano / razumljeni z veliko začetnico – skrita natančno tista narodotvorna preračunljivost, ki je seveda tudi Prešerna brala kot veliko Umetnost, za njim pa vse njegove tovariše po peresu? In pri tem, Prešernovo umetnost puščala ob strani, v senci, jo zamolčevala?

Zakaj je umetniškost umetnosti Franceta Prešerna klicala nadse take strašno slaboumne komentarje, ki jih je – tako smo takrat potihem upali – do kraja razgallala analiza avtorja Vprašanja o poeziji? Niso ideologi (žal jih ne znam drugače imenovati) Gledališča Sestre Scipion Nasice pristali na enako polarizacijo slovenskega sveta, kot jo poznamo od prvega poklicnega prešernovega razlagalca Josipa Stritarja dalje? In ali ni ta pristanek bolj rezultat zgodovinskega nepoznavanja dejstev, ki so pripeljala do točke, ko lahko v imenu narodnotvornosti razglasimo točko nič, prazen prostor, kot pa želje po medijskem prodoru, kolektivnem transu, tehnični in oblikovni perfektualizaciji in še, kar je bilo prebranega in izgovorjenega v dneh okoli premiere Krsta pod Triglavom?

Ko nam Gledališče Sester Scipion Nasice ponuja (skupaj z Laibachom in Irwinom) novo varianto, resda tehnično perfektno, neusmiljeno zdrilano (temu se seveda lahko čudijo samo tisti Slovenci, ki jih je balkanska šlamparija odvadila preciznega in evropocentričnega, descartovskega ukrepanja) dogajanje (seveda bolj zasluga vsega slovenskega naroda, ki je postavil, kot je rekel v svojem slavnostnem govoru ob Prešernovih idah kulturni minister, ta perfektni oder z lasersko tehniko, neslišnimi cugi, kvadrofonijo, pa peternim varnostnim sistemom, da lahko divji pesi po odru lajejo in živ ogenj po ku-kluks-klanovsko zagori!), ki ti kakšno uro ne pusti do sape, a potem je dolgčas nenadoma tako silovit in neusmiljen, da se takoj pokaže ta **finta**:

Prodajanje Ideologije pod plaščem Umetnosti oz. prodajanje Zideologizorane Umetnosti pod plaščem Umetnosti.

A vse to ne bi motilo. Moti nekaj drugega, a moti na poseben način. Če namreč naši **retrogardisti**, skladno z neizpovedano (estetsko) ideologijo ukinejo današnji čas in prostor in gredo nazaj, da bi se srečali s podobnim dogodkom, ko sta bila čas in prostor na točki 0, potem se moramo vprašati, zakaj jim je potrebna vsa ta tehnična virtuznost, to demonično paberkovanje in postmodernistično nabiranje drobcev tujih fint? Zakaj ta, nikakor ne vedno učinkovita totalitaristična monumentalnost, ki nam jo prinašajo (ali so prinašali) dokumentarci in filmski obzoriki iz Berlina, Rima, Nürnberga, Moskve, Pjong Pjanga, Pekinga . . . ? Zakaj to-

liko poudarka tehniki, če pa tehnika s tem praznim prostorom **retro** nima nobene zveze? Zakaj izstop iz anonimnosti in skok v sredo? Vsa ta vprašanja so seveda obrobna, publicistična, nepotrebna. Se samo izmikanje najpomembnejšemu, usodnemu: zakaj je treba izgnati besedo, če pa je beseda omogočila, da se nobeno prekrščevanje ni posrečilo (tudi »triglavsko« se ni, na srečo!). Je to izvor-na nemoč, ki jo je začutilo Gledališče Sester Scipion Nasice, ko se je spopadlo z vprašanji, ki vendarle presegajo skromnost medijskega biznisa in razkazovanja, kuloarskega drhtenja in prerivanja za karte napolskrivnostnih »pred-dogodkov? Spopad z besedo – prepričan sem, da bo naša civilizacija še dolgo časa utemeljena prav na njej – je seveda vse kaj drugega kot spopad z elektronsko upravljano tehniko, ki lahko odpove le zaradi banalnih napak, nikoli zaradi organskih. Če bi Gledališče Sester Scipion Nasice imelo (skupaj s Cankarjevim domom) dovolj denarja, potem bi to nalogo vsekakor stokrat bolj perfektno opravili roboti. Ne samo, da bi odpadla nujna različnost posameznih dogodkov, predstava bi bila, skozi programski zapis, shranjena za večnost. Lepota take popolnosti, ki je seveda z ljudmi, igralci, plesalci ipd. zastavljena predstava niti približno ne more uveljaviti, ker je bilo, v siceršni perfekciji veliko šlamparije, a to take, ki se je ne da odpraviti. Mene je, recimo, srašno motilo, da igralci in igralko niso bili povsem identični, eni so bili manjši, drugi večji, imeli so le približno podobne frizure, nog in rok niso dvigali kot eden; koliko lepši, popolnejši so bili mehanični jeleni, vsi enaki, vsi brez izjeme! Sicer me je pa tudi pri Jančarjevem Valčku močno jezilo, ko se je na koncu oglasila iz prasketajočih Draminih zvočnikov tista mila poljska glasba, ki je tudi ena od glavnih **fint** Valčkove predstave. Zato si Sester Scipiona Nasice ne predstavljam, recimo, v ljubljanski Drami: to bi bila taka polomija, da bi verjetno gledalci crkavali od smeha, ko bi cugi škripali gor in dol in bi verjetno ob tistih ognjenih simbolih vse zagorelo.

Ta kratki ekskurz je bil potreben zato, da je pojasnil eno od temeljnih značilnosti Krsta pod Triglavom: njegovo prikrito ideologizacijo, ki se dogaja kot izpostavljanje ali panegirik Umetnosti, pač skladno s slovenskimi predstavami o tem, kaj bodi umetnost in komu bodi poslušna. Pri tem so Laibach + Irwin + Nasice šli vendarle korak dlje in tu se spleča ustaviti.

Že dolgo nam je jasno, da tista famozna Borova pesnitev Šel je popotnik skozi atomski vek ne bo ustavila atomske vojne, če si jo bo kakšen blazen politik pač nekega lepega dne zaželel. Ampak med nami jih je nemalo, ki so prepričani, da Borova pesem vsaj Slovence resnično varuje bolje od atomskega zaklonišča. Tako smo seveda umetnosti zaupali, da namesto nas skrbi za vse tisto hudo in grozno, česar sami ne znamo odvrniti od sebe (morda bi morali Bora naprositi – in, seve, primerno nagraditi – da bi nam napisal poemo **Šel je Slovenec skozi stabilizacijo**). Ta poverilnica umetnosti, tako se zdi, kar velja in velja in velja in priznalo jo je tudi Gledališče Sester Scipion Nasice. Poslušal sem, kaj je govorila kulturna srenja **po** premieri: v 99 % so padale primerjave z različnimi slovenskimi miti, polmiti, četrtmiti in podobnimi reči iz slovenske literature; nihče si, recimo, ni drznil primerjati Krsta pod Triglavom s koncertnoma Iskra ali Gorenje ali s čim podobnim.

Sam trdim, da Krst pod Triglavom seveda s slovensko umetnostjo nima kaj pri-da opraviti; zgolj topološka podobnost, dogajanje v kulturnem centru, navaja na

misel o umetnosti. Trdim: Gledališče Sester Scipion Nasice ni nobena umetnost in nobena Umetnost in tudi nobena Umetnostumetnost ne.

To je seveda nevarna izjava, nevarna zato, ker si ne želim, da bi bila napak razlagana. Če namreč na Slovenskem nekaj razglašaj ali razglašiš za Neumetnost ali neumetnost ali neumetnostNeumetnost, potem si seveda **tistemu** že nadel zanko okoli vratu. Pri nas je namreč prostor odprt samo za umetnost. Samo umetnost je lahko, kot da bi bila umetnost. In vsi seveda vedo, kaj je umetnost.

Meni ni do tega, da bi Nasice izganjal iz templja umetnosti, ker pač preprosto ne verjamem vanj. In sicer v smislu uvodoma citiranih stavkov. Z umetnostjo namreč ni več kaj početi tako, kot bi z njo radi počeli Slovenci, ujeti v svoja narodotvorna določila. Model navidezne radikalnosti in totalitarnosti se v resnici izkaže za tipični slovenski arhetip, ki ne zna ničesar storiti zunaj določil umetnosti oz. ki vidi skozi optiko umetnosti tudi tisto, kar se je evropski umetnosti v resnici že pred časom »izmuznilo«. Umetnost danes ne ve več, kaj bo počela s svetom, in svet ne ve več, kaj bi počel z umetnostjo. Umetnost je tako nekaj drugega, razločenega od sveta; vsak poskus poenotenja in poistenja se lahko konča samo tako, kot se konča Krst pod Triglavom: s kvazi monumentalnostjo zažigavanja simbolov, s kvazi triumfom dveurnega iskanja odgovora tam, kjer je evidento, da ga ni več.

Ostaja pač samo še skelet, ogrodje, načrt: samovidenje in samorealizacija principov, ki nas mečejo v iluzijo, da se nekaj dogaja kot unija sveta/umetnosti. Tu seveda Gledališče Sester Scipion Nasice, Irwin in Laibach (Kunst) počnejo tisto, kar je bilo že dolgo pričakovati: da bo namreč obrtništvo zamenjal precizen, elektronski, v sebi sklenjen in smiseln sistem, da se tehnika (o kateri se je kritika toliko razpisala) ni odkrila, marveč se je v svoji popolnosti, enotnosti in celostnosti celo povsem skрила: vidimo in se čudimo in smo očarani in nas presenečajo samo njeni skrajni, končni, preračunani, matematizirani, precizni in enkratni učinki. Je samo še sistem, ki se odvrti sebi (in malo manj nam, gledalcem) v veselje, zabavo, morda celo kanček razmisleka.

In zato je treba ta Krst videti, zato ga je treba jemati v misel. Odklanjanje, črtanje, posmeh niso primerni. Resnica je sicer skrita in odsotna v tej skritosti, a o njej moramo spregovoriti. Molk je namreč za Slovence največja nesreča. Če so si ga dovolili na odru, v imenu »Umetnosti«, si ga ne smemo mi, v imenu naše miselne integritete. Kajti dogodek je bil in učinkuje; zakaj in kako pa ni samo vprašanje njegovih protagonistov, marveč tudi sveta, v katerem se rojevajo reči, ki hkrati demantirajo svet in same sebe, ki so samo še zadnji, neponovljivi in v tej neponovljivosti srhljivi učinek programa, ki naj se zvrsti nad nami, prost vsake ideologije, misli, čustva, čutosti ali česa drugega. Čist in gol, steril in brezmažen. Nekakšen. Nikakršen.

Tine Hribar

Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem (»nova slovenska umetnost«)

Premiera retrogardističnega dogodka Gledališča sester Scipion Nasice **Krst pod Triglavom** 6. februarja 1986 ob 21 uri v Kulturnem in kongresnem centru Cankarjev dom (Trg revolucije 24) nedvomno pomeni ustavno dejanje **nove slovenske umetnosti**; »nova slovenska umetnost«, rečeno nemško: »neue slowenische kunst«, je sicer sintagma, ki se je uveljavila v letu 1985 po izidu 6. številke Problemov, v kateri so nastopili skupaj, kakor je razvidno tudi iz grba na naslovnici, **Scipion Nasice, Laibachkunst** in **Irwin**, gledališka, multiartistična in likovna skupina.

Premisliti moramo dejstvo, da se ima **nova slovenska umetnost** kljub vsem omejitvam vendarle prav za 1. **umetnost**, ki je 2. **slovenska** in hoče biti 3. **nova**, to pa pod obnebjem 1. **starih** simbolov, 2. **nemško** oznako in 3. **čezumetniško** namero. Namera v **Krstu pod Triglavom** sicer ni bila očitna. To je bil izrazito umetniški dogodek. Vendar predstava tega dogodka nikakor ni bila umetniška predstava v tradicionalnem ali klasičnem pomenu. Segla ni samo čez aristotelovsko ali lessingovsko dramaturgijo, ampak tudi čez brechtovsko ali artaudovsko gledališče. Hkrati pa se, seveda prek skušnje Petra Brooka in Jerzya Grotowskega, Boba Wilsona in Pine Bausch vrača k Artaudu in še nazaj, do starodavnih liturgičnih postopkov.

Vendar je **Krst pod Triglavom** kulturni in ne kultni dogodek. Nekaj mu manjka celo do tega, da bi zadovoljil Artuadovo vizijo. Artuad terja predstavo kot totalno, magično doživetje, ki naj premaga razkol med igralcem in gledalcem ter v gledališki prostor vrne tisto identiteto, ki jo vzpostavljajo obredni dogodki. Tako kakor pri katoliški maši naj bi igralec in gledalec nastopala kot integralni del predstave, predstava naj bi torej vse sodelujoče posrkala vase, to pa naj bi dosegla s specifičnimi spektakularnimi sredstvi, ne več le s pomočjo dramatične, literarne besede. Spektakel **Krst pod Triglavom** izpolni skoraj vse te zahteve, razen ene: gledalca ohranja kot gledalca, mu ne dopusti, da bi se spremenil v sodelavca ali soigralca. Še več: namerno ga, vse do konca, do padca zavese, ohranja na distanci, mu dopoveduje, da je samo gledalec in nič drugega. Niti ploskati mu ne dovoli, saj

glasba vse do padca zavese preglša in nadglasi vse druge (možne) glasove. Gledalec je s tem prisiljen, daleč od tega, da ne bi bil soudeleženec, razločiti med svojimi čustvi in mislijo. Razmisliti mora, če se ali se ne identificira s tistim, kar je videl in slišal.

I.

Spektakel **Krst pod Triglavom** je imel v zasnutku naslov **Krst pri Savici**, torej naslov, ki je a priori razglašal identiteto s slovenskim nacionalnim mitom. Kmalu so ugotovili, namreč merodajni zastopniki družbe, da scenarij spektakla te identitete ne zagotavlja. Če pa je ne zagotavlja, obstaja kajpada velika nevarnost, da bo vsa zadeva razumljena ravno nasprotno, kot zanikanje, kot razgradnja identitetnostnega mita in s tem same identitete Slovencev. Spektakel bi se lahko sprevrgel v napad na to identiteto, česar se na velikem odru Cankarjevega doma kot slovenskega kulturnega doma, kot doma Kulture vseh Slovencev nikakor ni smelo in ne sme zgoditi. Rešitev iz te zagate je bila salomonska. S preimenovanjem, recimo kar s prekrstitvijo **Krsta pri Savici** v **Krst pod Triglavom** je bila neposredna zveza s Prešernovo pesnitvijo prekinjena, a ne docela, obenem pa je v naslov vstopil drug, morda še starejši slovenski mit, mit Triglava. Kajti Slovenci smo ljudstvo pod Triglavom. Triglav je tako rekoč simbol slovenstva. Prekrstitev, glede na tiste tri v sami predstavi **Krsta pod Triglavom** četrta, v resnici pa prva, predprva prekrstitev, je tako prinesla celo več pomenov, kot jih je pregnala. Pomenska nedoločенost spektakla se je povečala.

1.

Triglav v nov naslov ni prišel po naključju. Ima ga v sebi že grb na naslovnici navedene številke Problemov. Na vrhu grba je (namesto zvezde) trotrikotje, so trikotniki Gledališča sester Scipion Nasice. Spodaj se grb začne z jelenjimi rogov, levi rog se podaljša z robom zobčastega kolesja, desni pa z vejico trna. Sredi grba je velik, ves grb obvladujoči Malevičev križ, ki ima v sebi še en križ, v križ povezane obredne (paleolitične) sekire. Pod križem oziroma na vznožju grba se dvigajo tri plamenice, ki jih povezuje, vpet na kraka rogov, trak z napisi vseh treh sodelujočih skupin. Desna plamenica pravzaprav ni plamenica, saj ima nemesto plamena triglavsko znamenje, ki ga sestavljata dva manjša in srednji, večji vrh; na levi strani tega vrha je črka R, na desni črka G, dno »Triglava« pa je tako zaobljeno, da lahko razberemo črko O, torej nam vse tri črke dajo besedo ROG. Vemo, ne da bi natančno (lahko gre le za črki R in G) vedeli, kaj vse pomeni, kajti prav to je bistvo simbola, da je beseda ROG za Slovence danes sveta beseda. Če ime **Triglav** ni prišlo po naključju v naslov spektakla in zamenjalo ime **Savica**, potem se moramo zavedati, da tudi zamenjava črk OF in ROG ni naključje in da te zamenjave pri razčlenjevanju spektakla **Krst pod Triglavom** ne smemo zgubiti spred oči. Tudi tedaj ne, če gre samo za črki R(etro) in G(ardizem); v tem primeru imamo oprava z institucionalno zamenjavo, za reverz sakraliziranega mita. Toda bolje bo, če analitični pristop h **Krstu pod Triglavom** za nekaj časa opustimo;

in se prepustimo občutkom naivnega gledalca, gledalca, ki nič ali skoraj nič ne ve o elementih, iz katerih je bil zgrajen, je sestavljen spektakel. Čeprav noben gledalec ne kulturološko ne ideološko ni povsem nedolžen, doživljamo vsako predstavo najprej na čutno-čustveni ravni. S tega vidika je spektakel **Krst pod Triglavom** fascinanten. Tako v svoji glasbeni, s katero se najprej srečamo, kot v scensko likovni in igralsko baletni razsežnosti. Prevzeti smo, pogostoma očarani in presunjeni. Niti za trenutek mi ni bilo dolgčas; in nikoli tesno ali nerodno zaradi tega, ker bi se bal, če bo ta ali oni prizor sploh zdržal do svojega predvidenega konca. Zelo velikokrat se mi namreč zgodi, da mi med predstavo postane tesno/nerodno zaradi avtorja, zaradi igralcev, zaradi režiserja, se pravi zaradi predstave same. Med spektaklom **Krst pod Triglavom** se mi tak občutek ni vrnil niti enkrat. Spočetka nekoliko moti glasnost glasbe. Toda kmalu se pokaže razbremenjevalni učinek te glasnosti. Kadar sem na tradicionalnem koncertu, sem ves trd; ne upam se prav presesti, kaj šele zakašljati. Zato, se pravi tudi zaradi tega, kajti mimo navedenega me moti še pogled na posameznike iz orkestra, celo na dirigenta, raje poslušam glasbo s plošč, torej po zvočnikih. Faktično se to dogaja tudi v okviru **Krsta pod Triglavom**; zvok zvočnikov se je sprva zgrnil name, potem pa me je zaščitil in me sprostil.

Lahko sem nemoteno sledil porajajočim se prizorom, slikam. Na izhodiščni ravni so mi zadoščali prizori kot prizori, slike kot slike; tako kakor tedaj, ko ležim na jasi in gledam v nebo, oblaki pa prihajajo in odhajajo, taki in drugačni, vsak pa ima nekaj svojega, neko svojo obliko in podobo. Če za seboj v gozdu zaslišim kako ptico in doli na cesti kak traktor, se to zlije v poseben, samo temu popoldnevu lasten občutek.

Je to eklekticism? Če je, potem je od vseh stvari najbolj eklektična prav narava. In res je s tega vidika vsa tradicionalna teorija umetnosti oziroma estetika gledala na naravo zviška. Kot na nekaj, kar je pod ravniyo pravega, umetelnega reda. Za židovsko-krščansko civilizacijo je narava kot stvarstvo sicer božji umotvor, toda na najnižji ravni. Šele umetnost se lahko iz te nižine dvigne in se v okviru človekovih zmožnosti povzpne k Bogu, k božji umotvorni vsemogočnosti. Za Hegla je v skladu s to koncepcijo umetnina kot umotvor prva, čutna stopnja svetenja Ideje; a prav zato je umetnost neskončno dvignjena nad naravo, saj ni, kakor je bila za Platona, posnetek narave ali posnetek posnetka, posnetek rokodelskih izdelkov, marveč zavestno unavzočevanje Ideje. Ni posnemanje (mimesis), temveč proizvajanje (poiesis). Hegel potemtakem ne pomeni le dovršitve Platona, ampak je hkrati tudi njegovo skrajno nasprotje. Nasprotje je, kolikor umetnosti nima za posnemanje, marveč za proizvajanje, dovršitev pa je, kolikor je za Hegla prav tako kakor za Platona filozofija kot znanost, kot absolutno vedenje nad umetnostjo. Ideja, koncept je pred realizacijo in umetnostjo, ki je sredstvo realizacije. Vsebina konceptualizma je zato lahko zelo različna, vselej pa se izteče v zanikanje umetnosti, v smrt umetnosti kot umetnosti.

Hegel razvije svojo estetiko v dialogu in polemiki z romantiko, z njenim povečevanjem divje narave, notranje narave srca, čustev in lepe duše. Vendar tudi Baudelaire, ki ga imamo za začetnika moderne lirike in ki sicer izhaja, ko se usmerja proti njej, iz romantike, leta 1856 piše: »Pesnik je najvišja inteligenca in fantazija je najbolj znanstvena med vsemi sposobnostmi.« Fantazija ne izvira iz

srčnega opoja, zato se uveljavi premoč volje do oblikovanja nad voljo do samega izraza. Ritmizirana, artikulirana bolečina napolni duha z mirno radostjo. Umetniško, poetično izražene grozote se spremenijo v lepoto. Apollinaire lahko Baudelaireov **surnaturalisme** med prvo svetovno vojno transformira in perfekcionira v **surréalisme**; radikalna oblika nadnaravnega je nadstvarna.

Toda od kod grozote? Od kod mrak, brezno, strah, praznota, puščava, ječa, mraz, gniloba? Tem svojim ključnim besedam postavlja Baudelaire nasproti drugo vrsto ključnih besed: vzpon, azur, nebo, ideal, svetloba, čistost. A samo zato, da bi označil z njimi tisto, kar manjka. Kar je odsotno. Zaradi tega Nietzsche njegovo poezijo razglasi za dekadentno umetnost. Po Baudelairu fantazijka razstavlja vse stvarstvo; po zakonih, ki se porajajo v najgloblji notranjosti duše, zbira in razčlenja dele in ustvarja iz njih **nov svet**, samozadostni svet pesmi. Tudi ta samozadostnost je bila tista, ki je motila Nietzscheja. Nietzsche terja realni, ne poetični novi svet. Realnega in ne poetičnega novega človeka, se pravi nadčloveka. Narava je kaos, ki ga je treba z voljo do moči, se pravi v velikem stilu na novo urediti. Eden izmed vzorov velikega stila mu je bil red, kakršen vlada po Nietzschejevi domnevi v jezuitskem redu. Tega elementa v Nietzschejevem določanju umetnosti tisti (na primer Habermas), ki v njem vidijo očeta postmodernizma, ne bi smeli spregledati. Nietzschejevo razsrediščenje subjekta, izpostavljanje dionizne podlage umetnosti in postavljanje iluzije (videza) pred resnico ni cilj, marveč sredstvo velikega stila, forme volje do moči in reforme vrednot. Kolikor je nadčlovek svoja lastna realnost, ni samo nad običajnim (doslejšnjim) človekom, ampak tudi nad naravo in nad stvarnostjo sploh. Ni postmodernist, marveč radikalni modernist: nadrealist. Življenje hoče preoblikovati po svoji podobi.

Svet kot umetnina je obvladani kaos narave. Kolikor je kaos slej ko prej resnica, podlaga sveta, je umetnina kot umotvor seveda le videz (iluzija), toda videz, ki je – za človeka v postavi nadčloveka – več vreden kot resnica. Ko se s to nietzschejansko intenco v nadrealizmu (vidimo, da je to gibanje tipično eklektičen pojav) povežejo še bolj ali manj marksistične revolucionarne ideje, dobimo avantgarde 20. stoletja. Temeljna misel vseh teh gibanj je pač ta, da je treba izstopiti iz »slonokoščene stolpa« umetnosti in na umetniški način spremeniti sam svet, skratka umetniško zaživeti pod obnebjem tako ali drugače zamišljenega velikega stila. Stil postane življenjski stil. Od tu je še samo korak do mode.

V 20. stoletju, zlasti od prve svetovne vojne dalje, se zato ne soočamo samo s čedalje večjo babilonščino stilov (mod), ampak tudi z nenehnim avantgardističnim poseganjem v notranji razvoj umetnosti kot umetnosti, tj. v razvoj modernizma. To poseganje ni čisto parazitske narave. Avantgardistična naravnost, kolikor se hoče izkazati tudi na področju umetnosti v ožjem pomenu, seveda kot delčku veliko širšega življenjskega območja, sama proizvede nekatere modernistične učinke, kar pomeni, da spotoma tudi sama usmerja, sousmerja modernizem. Danes govorimo o součinkih zgodovinske avantgarde in paleomodernizma.

Rezultat tega součinkovanja je bil tudi ruski konstruktivizem. Z vidika modernizma v zvezi s Tatlinovim Spomenikom III. internacionali, ki ga v stilizirani konstrukciji zagledamo v prvem prizoru **Krsta pod Triglavom**, lahko govorimo o kinetični umetnosti kot obliki modernizma (glej knjigo Franka Popperja **Die Kinetische Kunst – Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion**, DuMont, Köln 1975). Obenem pa je bil Tatlinov projekt avantgardistično dejanje, utopična poteza zgodovinske avantgarde (glej knjigo Heinza Ohffa **Kunst ist Utopie**, Bertelsmann, Wien 1972): njegova utopičnost je bile potrjena že s tem, da je ostal ta sovjetski Babilonski stolp zgolj pri načrtu oziroma modelu (iz lesa in žice). Da ga oblast, se pravi realni politični svet sploh ni poskušal realizirati.

Vladimir Tatlin je izjavil (1921), da mu gre za združitev čisto umetniških form (slikarstvo, skulptura in arhitektura) v koristne namene, po načelu življenja za življenje. Ostanke Tatlinovega modela so razstavljeni v Ruskem muzeju v Leningradu. Če bi imel model že ob svojem nastanku galerijsko naravo, bi imel po kriterijih Petra Bürgerja neoavantgardistično oznako; neoavantgardni postopki in proizvodi so avantgardni, toda iz »življenja« že vnaprej umaknjeni na ožja ali omejena področja umetnosti ter njenih institucij. Seveda ne bi mogel nastati po drugi svetovni vojni, ki je pravi čas neoavantgard, saj je njegovo predvideno komandno in agitpropovsko vlogo (na oblačno nebo z žarometi projicirane revolucionarne parole) tačas prevzela televizija. Spektakelska postavitve Tatlinove skulpture v stilizirani obliki na oder, kjer se brez kakega koristnega namena vrti okoli samega sebe, ni ne avantgardna ne neoavantgardna. Marveč prav retrogardna. Toda s transavantgardnim učinkom.

Če je bil Tatlinov projekt leta 1919 utopičen, toda zamišljen kot uresničljiv, pomeni njegovo »citiranje« v letu 1986, ko vemo, da ni prišlo do njegove uresničitve, transutopično dejanje. Pomeni demitologizacijo projekta, vendar na tak način, ki tega projekta ne zniči, marveč pokaže na njegovo metahistorično, se pravi prav mitično, »babilonsko« vsebino. Na trajno vsebino mita o Babilonskem stolpu. Zato izjava, ki jo lahko preberemo v **Tribuni** (24. feb. 1986), da namreč **Krst pod Triglavom** izhaja v svojih simbolih iz germansko-slovanske tradicije in krščanstva, drži le, kolikor predpostavljamo, da je krščanstvo dedič predkrščanskih mitologij. Mit o Babilonskem stolpu, ki ga s paradoksnim odklonom (kopljemo Babilonski rov) v temelju zamaje šele Kafka, pravi, da so ljudje z njim hoteli doseči nebo, a je ostal nedokončan, ker je Bog med ljudi, s tem da jim je pomešal jezike, vnesel razdor. Človeška zamisel je torej propadla. O tem govori tudi stavek iz **Tribune**: »Spomenik Tretji internacionali je simbol propada revolucij, simbol neuresničene umetniške zamisli, pa tudi simbol cikličnosti, ponavljanja.« Tako sem prizor s stolpom kmalu po dvigu zavesa tudi sam zapopadel, kar pomeni, da simbolizira, se pravi reproducira (ponavlja) starodavni mit, in da kaka druga razlaga zato po bistvu ni mogoča.

Za Slovence v postrevolucionarnem obdobju, ko revolucija tem bolj, čim dalje traja, »propada«, ne more biti več skrivnost, da revolucija lahko uspe samo na babilonski način. Na začetku revolucije je fantazija. Brez te fantazije revolucija sploh ne bi uspela: kakor se brez takšne fantazije tudi Babilonski stolp sploh ne

bi začel graditi. A kolikor Revolucija ni samo fantazija, ampak tudi fantazma, fantazmagorična iluzija, se iz svoje imaginarnosti ne more izviti. Se lahko dovrši potemtatem le v sferi imaginarnega, nikakor pa ne v sferi realnega. In kolikor radikalnejša je v svoji imaginarni eshatologiji, toliko nasilnejša je. Toliko brezobzirnejša je do sveta, ki se ga je odločila spremeniti. Tudi do same sebe kot fantazije. Umori drugih in drugačnih pomenijo začetek njenega samomora. Kajti smrt kot tisto najrealnejše s fantazijo nima realne zveze; misel na smrt sicer poraja najrazličnejše fantazme, toda s smrtjo kot smrtjo je konec tudi teh fantazij.

V tem je že tudi odgovor na vprašanje, ki ga je v **Naših razgledih** (28. feb. 1986) zastavil Jure Mikuž: **Zakaj je pri nas avantgarda retrogarda?** Res je, da politična Avantgarda kot Subjekt Revolucije nikomur ne pusti, da bi hodil pred njo. S tem bi izgubila ne samo svojo vodilno, marveč tudi oblastniško vlogo. Brez monolitnosti ni monopolnosti. Hegemon je lahko samo Eden. Nova levica, ki je hotela igrati avantgardo avantgarde, biti bolj papeška od papeža, je bila zato, kolikor se ni izkazala za znotrajsistemske in se priključila partijski liniji, neogibno spodrezana. Novolevičarska užaljenost, češ, saj smo hoteli isto kakor vi, samo bolje, je zato povsem nereflektirana in depasirana. Res je torej, da Avantgarda nikomur ne pusti naprej; in da je v svojem zagonu zaradi tega nenehoma, kolikor se ne omeji na znotrajumetniško, znotrajtekstualno variiranje modernističnih stilov, blokirana tudi umetniška avantgarda. Ko se izkaže, da umetniška avantgarda lahko funkcionira le kot privesek politične avantgarde, pod obnebjem, ki ga načrtuje ta, postane nesmiselna. Saj po bistvu s svojimi eksperimenti le utrjuje obstoječe.

Vendar za zlom umetniške avantgarde in celo neoavantgarde ni odločilno njuno nezavedno utrjevanje obstoječega spreminjanja sveta. Odločilno je bilo razkritje notranje zastarelosti, metafizične strukture tako politične kot umetniške (neo)-avantgarde. V razgovoru, ki je potekal 3. feb. 1971 v beograjskem Mladinskem domu in ki je bil pod naslovom **Avantgardna umetnost in avantgardna kritika** objavljen v beograjskem **Delu** (št. 4), je Dušan Pirjevec na začetku dejal: »Pojem avantgarde same je očitno mogoč samo ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kakor so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko pristanemo na takšno pojmovanje, pristanemo tudi na teleološko razumevanje dogajanja in bivanja literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh.« (Str. 438) Avantgarda obstaja le, kolikor obstajajo smeri razvoja. Smeri razvoja pa obstajajo le znotraj teleološkega razumevanja zgodovine, se pravi znotraj onto-teološke, metafizične strukture.

Iz tega je razvidno, da tista umetniška gibanja, ki ne želijo biti podrejena smerem razvoja, teleološkemu pojmovanju zgodovine, ki nočejo brskati znotraj metafizične strukture sveta, ne morejo ostati zavezana avantgardni konceptiji umetnosti. Obrata k retrogardni ni mogoče reducirati niti na kujavo užaljenost niti na zaokret sicer blokiranega, konkurenčno onemogočanega gibanja. In kolikor se ozremo na temeljno nezadostnost vseh avantgardnih, se pravi metafizičnih projektov, potem zgrešimo bistveni premik, če skušamo retrogardo zapopasti kot specifično obliko avantgarde v naših pogojih. V pogojih Avantgarde na oblasti. Retrogardnost **Krsta pod Triglavom** ni avantgardna, marveč trans-avantgardna. Izraz »trans-avantgarda«, ki ga je vpeljal Achille Bonito Oliva (glej **The Italian Trans-avantgarde**, Giancarlo Politi, Milano 1980), sicer ni najbolj posrečen, saj ga lahko razumemo v dveh docela različnih pomenih. Na čisto besedni ravni je trans-avantgardno gibanje tisto gibanje, ki gre čez obstoječo avantgardo, torej nekakšna avant-avantgarda. V tem primeru ostajamo v istem, teleološkem okviru. Na pomenski ravni pa je trans-avantgardno gibanje tisto gibanje, ki preseže vsakršno avantgardo, ki je z vidika avantgarde torej antiavantgardno, se pravi retrogardno. V tem pa se kaže že tudi pomanjkljivost izraza »retrogarda«, ki je prav v tem, da izhaja iz protismeri. Da ima za podlago še vedno avantgardo. Da se torej nenehno ozira k njej. Se primerja z njo.

Izrazito trans-avantgardna, v obeh pravkar navedenih pomenih ali razsežnostih, je bila spočetka skupina **Laibach**; značilno je, da se je ta skupina še na pozivnici razstave v galeriji ŠKUC (21. aprila 1983) prezentirala kot retro-**avant**-garda, kot »monumentalna retroavantgarda«. To bi, vzeto dobesedno, seveda pomenilo, da stoji na mestu. In bi tudi ostala na mestu, če srednji **avant** ne bi odpadel, brž ko je ta **avant** odpadel, ne samo v označevalnem, temveč predvsem v duhovnem smislu, pa je jasno izstopil drugi, temeljni pomen transavantgardnosti. Pomen, ki transavantgardo kot retrogardo zbliža s postmodernizmom.

Zelo poudarjen avantgardistični element v retro-**avant**-gardnem projektu skupine **Laibach** je razviden iz celotnega zasnutka njihovega programa. Blok skupine **Laibach** je bil v **Novi reviji** (1983, št. 13–14) objavljen točno po navodilih, ki smo jih dobili od nje. V teh navodilih je že upoštevana razdelitev vsebine **Nove revije** po blokih in za svoj blok je **Laibach** zahteval naslov »totalitarizem«; predloženo gradivo pa je bilo zbrano pod naslovom »Akcija v imenu ideje«. Iz priložene **Sheme 1: Princip organizacije in delovanja** dovolj razločno seva kopiranje totalitarnih, partijskih ali cerkvenih organizacij. V to organizacijo spada, dokler ne pride na oblast, seveda tudi ilegalnost; ni čudno, da je bila zaradi svojega »ilegalnega« nastopanja (samo ime bržkone ni bil glavni razlog) kasneje skupina **Laibach** s strani oblasti dejansko proglašena za ilegalno, tj. za ilegitimno. Zaradi takšne eksplicitne naravnosti skupine, ki se je izražalo s citiranjem Hitlerja in Stalina, je tudi v uredništvu **Nove revije** bilo veliko zadržkov in omahovanja, tako da je sklep o objavi še potem, ko je po naročilu uredništva Taras Kermanner napisal komentar, komajda prodr. Gradivo smo objavili s predpostavko, da posnetek totalitarizma, ki nima realne družbene moči, totalitarizem lahko samo razkrinka, ne pa zares uveljavi. V temelju smo se držali Shakespearove misli, da

je umetnost zrcalo življenja in da je za življenje manj škodljivo, če uzre svoj pravi obraz, kakor pa če bi ta obraz ostal zakrit. Tako kakor je za delegatskim sistemom ostajal prikrit partijski hegemonizem. In kakor že od vsega začetka ostaja za demokratičnim centralizmom zakrita, se pravi na preži centralizirana demokracija, demokracija totalitarno nadzorovane in usmerjene družbe. To ni težko spoznati in prepoznati; če le zares vzamemo definicijo demokratičnega centralizma, njegovo lastno določilo, ki pravi, da je izraz in sredstvo diktature. Da gre skupini **Laibach** za ogledalo, v katerem se zrcali resnica, je (bilo) mogoče razbrati tudi iz tistih formulacij, ki jih je hotela imeti zapisane z večjimi in poudarjenimi črkami, poleg tega pa jih je postavila še v okvirček. Te formulacije zatrjujejo, da se umetnost in totalitarizem ne izključujeta in potem, ko je zapisana ugotovitev, da »totalitarni režimi« ukinjajo iluzijo revolucionarne individualne umetniške svobode (temu naj bi se bilo mogoče upreti le s konkurenčno organizacijo, ki prav tako terja zavestno odpoved osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju, torej »svobodno razosebljenje«, dobrovoljno prevzemanje vloge ideologije), pride sklep o **demaskiranu in rekapitulaciji »transavantgarde«, režimske transavantgarde**, transavantgarda je – že v originalu – postavljena v narekovaje torej prav zaradi tega, ker po mnenju skupine **Laibach** to ni resnična, protirežimska transavantgarda, marveč del režimske avantgarde.

Kaj je bila »režimska transavantgarda« na začetku osemdesetih let? To je bila umetnost tako imenovane »nove podobe«; da je (bila) zares režimska, potrjuje tudi njen predvideni uradni nastop na **beneškem bienalu 1986**. Ta umetnost, ki primarnost zamenjuje s primitivnostjo, seveda nima nobene zveze z zgodovinsko avantgardo, saj ostaja striktno znotraj umetnosti in njenih institucij. Je **retrogradna**; regresivna, ne da bi bila retrogradna.

Manj je razumljiva zamenjava (glej VIKS 1985, št. 3, str. 12 oz. Problemi 1985, št. 6, str. 23) oznake »transavantgarda« z oznako, spet v narekovajih, »postmodernizem«; razlaga je morda v dodatni formulaciji, ki se glasi: »Politika je najvišja in vseobsegajoča umetnost in mi, ki ustvarjamo sodobno slovensko umetnost, smatramo sebe za politike.« S tem smo spet pri retro-avant-gardi, se pravi pri transavantgardi v teleološkem okviru. Zavel je nietzschejanski duh velikega stila, umetnosti kot vrhovnega bivajočega, kot Umetnosti, toda ne te male, »običajne« umetnosti, umetnosti kot poezije, marveč umetnosti kot oblikovalke življenja, kot politike. Umetnost kot poezija je tu podrejena višjim ciljem.

4.

Vse kaže, da so **laibachovci** od leta 1983 dalje počasi začeli zgubljati svojo orientacijo in s tem identiteto. Na poezijo, kakršna nas je zadela s pesmijo **Smrt za smrt**, ne naletimo več. Razen v pesmi **Resnica sveta** pokojnega (8. 11. 1961–21. 12. 1982) Tomaža Hostnika, ki je objavljena na 3. strani že večkrat navedenih **Problemov**:

V svetu luči vse z dlanjo se zgodi.
Ob svodu noči spravljive oči,
odstopa, združitve ločiti ni.
V svetu izvir
resnica sveta,
resnica, ki čista prebada obod,
brezbolno, razsodno ureja prod.
V svetu izvir resnica sveta.

To je pesem o sveti igri sveta. O resnici sveta kot svetosti sveta. In to je »vzdušje«, ki je v temelju postmodernizma; kolikor seveda postmodernizma ne dojemamo v takem ali drugačnem (na primer v varianti Frederica Jamesona: **Post-modernism, of the Cultural Logic of Late Capitalism**, New Left Review 1984, št. 146) amerikanskem smislu, marveč kot znamenje nove duhovne dobe. Ali je postmodernistično Bernikovo slikarstvo, najvišji povojni likovno umetniški dosežek na Slovenskem, režimsko slikarstvo? So Grafenauerjeve elegije režimska poezija? Bržkone **laibachovci** Bernikove in Grafenauerjeve umetnosti ne bi vtaknili v »postmodenizem«; in če ne, potem bi morali biti v svojih izjavah natančnejši in jasnejši.

Zdi se, da je bila skupina **Laibach** sprva (kljub paroli, da umetnost, ki govori z jezikom politične manipulacije, ni podvržena tej isti manipulaciji, kar bi pomenilo, da le institucionalno izkušen manipulator lahko obvlada institucionalne manipulacije) izrazito antiinstitucionalno, ne pa antiorganizacijsko naravnana. Njena 5. teza iz ustavodajnega programa se glasi (**Nova revija**, str. 1460):

Notranja zgradba deluje na direktivnem principu in simbolizira odnos ideologije do posameznika. Ideja se koncentrira v eni (isti) osebi, ki ji je onemogočeno vsakršno odstopanje. Po istem ključu deluje četverni princip (EBER – SALIGER – KELLER – DACHAUER), ki – predstinitiran – skriva v sebi poljubno število sub-objektov (odvisno od potreb). Fleksibilnost in anonimnost članstva preprečuje eventualna individualna odstopanja in omogoča permanentno revitalizacijo notranjih življenjskih sokov. Subjekt, ki se lahko identificira z ekstremno pozicijo sodobne industrijske produkcije, avtomatično postane LAIBACH član (in je obenem obsojen za svojo objektivizacijo).

Ta koncept neposredno navezavo na režimske institucije izključuje. Toda v političnih sistemih, v katerih je na oblasti Avantgarda v imenu Diktature (proletariata), ni zunajrežimskih institucij. Nobene, na primer, revije ni, ki bi lahko izhajala zunaj sistema in ne glede na režimski blagoslov; v tem smislu smo vsi, vključno z **Novo revijo**, režimovci. In vstop v institucijo **Nove revije**, objava **Laibach** v njej je bilo s tega vidika ne le institucionalno, ampak tudi režimsko dejanje. Kajpada je razlika med režimskimi dejanji; kakor obstaja tudi razlika med režimovci in režimovci. Obstaja razlika med aktivnimi in pasivnimi režimovci, recimo trpnimi režimovci, ki režim prenašajo le zato, ker nič drugega ne morejo, če ne želijo postati »sovražniki ljudstva«; zares prenehajo podpirati ta režim samo tisti, ki se prav iz tega namena izselijo. Kajti druge oblike odpora, mimo pasivnega, pri nas, kakor vemo, ni. Dejanske ilegale v Sloveniji nimamo. Ilegala, ki se jo grejo do določene mere skupine, ki so sodelovale pri realizaciji **Krsta pod Triglavom**, je simulacijska ilegala: simulaker.

V kolikšni meri je skupina IRWIN (imena te skupine so znana) ne samo uporabila, ampak tudi izbrala **laibachovce**? Skupina IRWIN, takrat še R IRWIN S, je

nastopila 2. aprila 1984 v Galeriji SKUC s projektom **Back to the USA**; šlo je za rekonstrukcijo slik in instalacij ameriških umetnikov (N. Africano, J. Ahearn, J. Borofsky, R. Bosman, N. Jenney, R. Kuxshner, M. Mullican, C. Sherman), ki so jo realizirali M. Kovačević, D. Mandić, A. Savski, B. Štokelj, R. Uranjek in B. Vogelink. Eden izmed članov skupine IRWIN si je po skupnem sestanku z **laibachovci** zapisal (22. XI. 1984):

Po skupnem sestanku, kjer sem videl že nekaj dokončnih del, lahko napišem sledeče ugotovitve?

1. V slikah so vse značilnosti, ki kažejo na socrealistični izvor.
2. Moment slovenskega modernizma šestdesetih let.
3. Element kombiniranja različnih slikarskih tehnik.
4. Ikonografija je strogo slovenska, uporaba Laibacha.

Seveda že ves čas govorim o projektu IRWIN-LAIBACH.

(VIKS 1985, št. 3, str. 21)

Skupina LAIBACH se je vključila v projekt, ki ga ni več povsem nadzorovala. In ki je vseboval vrsto komponent, nasprotnih prvotnemu programu. Zadošča, da primerjamo ta program z naslednimi tezami: »IRWIN dialektično nadgrajuje zgodovinsko izkušnjo modernizma z uveljavitvijo nacionalne kulture, triumfa kolektivnega duha in s poveljevanjem tistih značilnosti likovne umetnosti, ki jo asimilira eklektična kultura, IRWIN vzpostavlja kontinuiteto slovenske preteklosti in njeno travmatično izkušnjo kot edini horizont prihodnosti. Umetnost predstavlja RETRO ritual v potrditvi eklektičnosti kot dinamičnega elementa znotraj kulture naroda. Končni smoter delovanja skupine IRWIN je reafirmacija slovenske kulture na monumentalen-spektakularen način.« (Prav tam, str. 25). Monumentalizem in spektakularnost ne moreta zaživeti, če za svoje faktično rojstvo ne najdeta institucije. Institucija pa, kakor smo videli, predpostavlja sistem in njegov režim. Program, kakršnega si je načrtovala skupina IRWIN, vnaprej izključuje vsakršno demaskiranje režima. Je že od vsega začetka vodil v Cankarjev dom.

Zato je, potem ko se je že predpostavljalo, da bo projekt **Slovenske Antene** skupine IRWIN realiziran ob predstavi **Krst pri Savici** skupine Sestre Scipion Nasice, izraz inercije, če sta M. Gržinič in B. Borčič v zapisu »Slikati eno, da bi se odslikalo drugo« še tožili: »Izraz alternativna likovna produkcija oz. likovna produkcija znotraj ljubljanske subkulturne scene označuje predvsem mehanizma nastajanja in delovanja te produkcije – njeno nemožnost in onemogočanje, da bi dejansko funkcioniralo kot likovna umetnost, kar je pogojeno z nemožnostjo vključevanja v osrednje kulturne institucije, ter prostorskimi in finančnimi pogoji – toda ne samo to, pač pa tudi **zavest** njenih akterjev o teh mehanizmih.« (Prav tam, str. 31) Najbrž pohod v Cankarjev dom ne bi uspel, če vodja gledališko-filmskega oddelka ne bi postal Goran Schmidt. Toda v pričujočem kontekstu je pomembnejša od realizacije intenca. Pomembnejši je končni cilj. Cilj, ki vzvratno določa smer poti.

Reafirmacija slovenske kulture na monumentalen in/ali spektakularen način je mogoča le v – vsaj približno – monumentalnem Cankarjevem domu. Lahko bi celo rekli, da je Cankarjev dom nastal prav na podlagi miselnosti in želja, kakršne reprezentira navedeni program skupine IRWIN. Ta program od vsega začetka sovпада tudi s programom Gledališča sester Scipion Nasice. Skupaj, v istih prostorih sta obe skupini že nastopili 21. aprila 1984 v galeriji Janez Repan-

šek v Rudniku pri Radomljah. Ponovitev razstave iz galerije ŠKUC je bila tedaj najavljena kot »retrogardistična manifestacija retroslikarskega programa Back to USA«, v enem izmed prvih (marca 1984) proglasov skupine IRWIN (glej tudi **Probleme**, str. 51), naslovljenem z **Princip manipulacije z memorijo vidnega – potencirani eklektizem – platforma nacionalne avtetičnosti**, je retro princip podrobneje razčlenjen. Naveden je tudi avtor njegove utemeljitve in razčlenitve. Gre za ameriškega kubista Josepha Schillingerja, ki je v dvajsetih letih napisal knjigo **Matematična osnova umetnosti** (The Mathematical Basis of Art). V tej knjigi evolucijo umetnosti razdeli na pet etap oziroma plasti: 1. **predestetska** (biološka stanja mimikrije), 2. **tradicionalno estetska** (magijska in racionalno religijska umetnost), 3. **emocionalno estetska** (umetniško izražanje umetnosti, samoizražanje, umetnost zaradi umetnosti), 4. **racionalno estetska** (empirizem, eksperimentalna umetnost, nova umetnost) in 5. **postestetska** (zlitje umetniških form in materiala, razpadanje in konec umetnosti, prevlada znanosti) etapa. Nato nastopi 6. etapa, etapa retro principa, ki povzame vse poprejšnje; zaradi tega je vse-estetska, a tudi potencirano eklektična.

Cilj je zgraditi celovito zavest o dialektiki razvoja zahodne umetnosti in integritati oziroma unavzočiti vso dosedanjo umetnost. »Umetniški interes zapusti polje formalnega v korist vsebine, sledeč diktat motiva. Model kreativnega oblikovanja ni več narava, le-to zamenja kultura, kot poustvarjena narava (je mimezis mimezisa). Središčni interes zaobjema uzaveščanje razvoja kulture skozi zgodovino (dialektika) od nižjih do višjih oblik (struktura).« Ker 6. etapa kot heglovski krog krogov ne obstaja na stilski način ali način umetniških smeri, temveč počiva kot miselni princip, kot način obnašanja in delovanja, na reinterpretaciji in poustvarjanju modelov preteklosti, se poslužuje različnih že obstoječih jezikovnih modelov umetnosti, prehaja z enega likovnega izraza na drugega. Ne zavrača niti dosežkov modernizma, marveč jih integrira, tj. asimilira. »Je izraz lardelartističnega (l'art de l'art, umetnost iz umetnosti) in elitističnega odnosa do umetnosti in družbe. Uporabljene tipske enačbe ne določajo duhovnega kroga slike. Lastni likovni jezik se zanika, teži se k neosebneemu, izrabljajoč polje že obstoječih osebnih izrazov oz. tipskih (stilskih) enačb. »Tradicija je potemtakem pritegnjena tako posredno kot neposredno, s citatom v originalni čistosti. Identiteta se odkriva **skozi način reinterpretacije** zgodovinskih dejstev in motiv postane komponenta, ki določa **način** izdelave (stilskosti).« Zgodovinski asociativni pomen, ki jih imajo v kolektivni zavesti posamezne vizualne forme, zgoščajo medijsko memorijo kot apriorno citiranje in kot mobilno raziskavo predhodnih lingvističnih modelov.« Zgodovinska dejstva se preobrazijo v vsakodnevno prakso.

Schillingerjeva retroteorija, opirajoča se na kolektivno zavest in vselejšnjo, čeprav nezavedno navzočnost retro principa, nedvomno izhaja iz Heglove teleološke koncepcije zgodovine, objektivnega duha. Tudi Hegel, ko v **Predavanjih o estetiki** govori o koncu umetnosti, ne misli na faktično smrt umetnosti. Izrecno poudari, da bodo umetniki še naprej proizvajali svoje umetnine; ljudje se bodo še naprej zanimali zanje, toda umetnost v času osvobodjene absolutne vednosti ne more biti več najvišja potreba duha. Najvišji umotvor duha ni umetnost, marveč znanost. Zato konec umetnosti pomeni tudi konec filo-zofije kot rado-vednosti; preostane čista vednost. Vednost kot spominjanje vsega vidnega, torej sedaj – v

samoogledovanju, samozrcaljenju absolutne zavesti – povsem razvidnega. Empirična zavest, tudi empirična kolektivna zavest seveda ni absolutna zavest. Zato je rezultat Schillingerjeve empirične reintegracije zgodovine umetnosti drugačen od Heglove absolutne, metaempirične reintegracije. Lahko bi rekli, da se je od Heglove koncepcije realiziralo pač tisto, kar se v realnosti empiričnega sveta, vsakodnevne prakse mora in zmore realizirati. In da se je na višji, pravzaprav le obsežnejši in razvitejši ravni ponovilo tisto, kar poznamo že iz renesanse.

5.

Neposreden povod današnjega »eklekticizma« so (bili) muzeji in galerije. Če abstrahiramo takšne »žive« primerke, kakršen so Benetke, potem muzeji porajajo eklekticizem na časovno vertikalni, galerije na prostorsko horizontalni ravni. Tako v muzejih kot galerijah sicer hodimo iz enega razstavnega prostora do drugega, iz ene dobe oz. dežele v drugo, toda končni učinek, ko stavbo zapustimo, sta sonavzočnost in prepletenost vsega vidnega. S televizijsko razširjeno reprodukcijo se ta doživljaj še intenzivira. Televizija je ena sama podoba podob, ena sama slika iz slik. In najbolj vsakdanja, hkrati seveda vsakodnevna mimezis mimezisa. Ob čemer ne smemo pozabiti, da je tudi mimezis svojevrstna poiesis. Video-produkcija sicer ni niti ustvarjanje iz nič niti oblikovanje snovi, kljub temu pa pomeni formiranje nečesa novega, na nov način bivajočega. Rezultat je vsekakor (nova) in-formacija.

Video-produkcija ni niti čista kreacija niti gola reprodukcija. To velja tudi za umetniško produkcijo pod obnebjem retro principa. Temeljni občutek ali temeljna skušnja je, da se na svetu ne more zgoditi ničesar več dejansko originalnega. Vzporedna je težnja po asimiliranju tega, kar vsenaokrog že je. Originalnost ni več originalna. V znanosti imamo sicer nenehoma opravlja z invencijo, v tehnologiji z inovacijami, toda za duha to ni nič novega. Tako invencija kot inovacija sta postali nekaj običajnega, sestavini funkcioniranja permanentne znanstveno-tehnološke revolucije. Obenem sta tako socialna kot tehnična revolucija razkrili svojo destruktivno plat. Spreminjanje sveta, ki izhaja iz brezobzirnega rušenja starega sveta, se izkazuje kot uničevanje vsakršnega sveta; krasni novi svet se iz veselega oznanila sprevrča ne samo v farso, ampak čedalje hitreje v tragedijo. Ker se na ta način avantgardni pohod na svet končuje v slepi ulici, prva potreba duha danes ni več niti osvojitev niti sprememba, niti transparenca niti transgresija sveta; marveč refleksija tega, kar se je zgodilo. Kaj nas je pripeljalo ali prignalo na rob prepada? Smo morda že sredi katastrofe in le korak od kataklizme? Vsak korak naprej po dosedanji poti že lahko pomeni samouničenje. Četudi nam preti nevarnost, da postanemo solnat steber, zato ni drugega izhoda, kakor da se ozremo nazaj. Toda ali ozrtje nazaj predpostavlja že tudi retrogardno podjetje?

Čeprav je refleksija zgodovine danes prva potreba duha, do nje ne moremo priti po rakovi poti. Retrogardizem, vračanje na štartno izhodišče ni primerna orientacija. Poleg tega **prva** potreba še ni **najvišja** potreba duha. Najvišja potreba duha – po smrti Boga in Človeka – je prepoznati svetost sveta kot sveta. Se prepoznati v sveti igri sveta.

Konec prihodnjic

Esej

Aleš Debeljak

Prolegomena za teorijo poslušanja

Poslušaj, mi je s pritajenim glasom rekla. Poslušaj svet. Preveč bereš. Navadil si se opazovati svet kot tekst. Zaprt si v knjigo, iz katere je svet izginil. Ali ga v njej nikoli ni bilo, kar je isto. Nenehno iščeš okrog sebe alegorije, simbole in metafore za nekaj drugega od samih stvari. Nočeš več govoriti, a tudi molčiš ne. Ne znaš poslušati, ker ti ni mar za stvari, hočeš le njihove pomene. Stvari, ki skrivajo svoj pomen. Besede, za katerimi so druge besede. Kakor da bi bil svet narejen iz besed. Zadržal sem dihanje.

Besede niso najvažnejše. Če dobro premisliš, boš videl, da so blede nadomestki. Videl boš, da lahko zaupaš samo zvokom, šumenju, glasbi, hrupu. Tudi tišini, če zmoreš. To je najtežje. Za tišino ni nadomestka, zato jo je najtežje slišati. Moraš se vaditi v popolnosti poslušanja. Svet zahteva umetnost poslušanja, ne pa ponavljanja besed, razpršenost govorice. Tam, kjer govorijo vsi isto, tam ne govori nihče. Tam, kjer nihče ne govori, nihče nikogar ne posluša. Če ne poslušas drugega, ne moreš poslušati sveta. Poslušaj moje dihanje, mi pravi.

Nauči se poslušati pretakanje peska v peščeni uri, zvezde nad nami, neskončno pokrajino v poeziji Jureta Potokarja, porjavelo listje v Centralnem parku, ptičji let v snu, prašno površino šipe, mrak, preden zaspiš, šelestenje papirja, smrt. Če boš znal poslušati, boš znal razumeti. Lahko boš ločil pot od cilja.

Ali naj ji verjamem?

* * *

Sprašujem se, če ni morda problem v tem, da se ne moremo sprijazniti z nemo smrtjo. Življenje je glasno, smrt je nema. Preprosto, mar ne? Ampak: kako sploh lahko poslušamo hrup življenja, če nočemo slišati kriterija zanj? Kriterij zvoka pa je tišina sama. Kriterij življenja mora najbrž biti smrt. Družba, ki odklanja arheologijo poslušanja tišine, ne bo nikoli zares živela: ker iz svojega obzorja izrine razliko smrti, se bo v življenju prisiljena nenehno ponavljati. Retoriko tišine in neme smrti bo zato nadomestila rutina industrijske govorice, s katero večno vračanje istega postane neovrgljivi zakon slabega ponavljanja. Družba, ki ne pozna ekonomije razlike, ne more poslušati sveta, ker ne ločuje med tišino in zvokom, med življenjem in smrtjo. Pluralizem zvokov temelji v tovrstni družbeni patologiji istovetnosti na *zatoru* tišine same.

Morda bi moral biti bolj jasen. Poskusil bom še enkrat. V družbi, ki je zavrгла poslušanje tišine in zavest o smrti, se ne more zgoditi ničesar več, ker je že vse minilo. Kriterij dogajanja je namreč izginil v avtomatizmu govorjenja, v katerem se tisti, ki govorijo, nikoli ne srečajo. Žrtvena smrt kot *genesis* sleherne razlike ni le pozabljena, marveč je prepovedana. Kolikor umetnost in poezija razvijata evokativno moč žrtvene smrti, jo razvijata na način ohranitve praznega prostora, kjer je mogoče biti nekdo drug, ne da bi ob tem nehal biti jaz sam. Topografija praznega prostora je zato od *poètes maudits* naprej predmet družbenega sovraštva, saj ohranja strah pred popolnim poistovetenjem, strah pred izbrisom razlikovanja, strah pred pogubo individualizma: kolikor družba ne prizna več žrtvene smrti kot zamenjave za absolutno pravilo nasilja, se neizogibno izteče v mehanizem absolutne istovetnosti, ki je sam v sebi osnovna struktura nasilja. Poezija torej najavlja spremembo, obrat in odklon v simbolnem redu govorice, ker zavrača ponujeno spravo z istovetnostjo uniforme. To ni tako zelo malo.

* * *

Mislim, da me v poeziji Jureta Potokarja vznemirja prav način, s katerim povzema v svojo teksturo umetnost poslušanja. Umetnost poslušanja, ki vzdržuje razliko med zvoki in med govoricami. Hočem reči, serijskemu ponavljanju med seboj zamenljivih obrazcev se postavlja po robu z neko imenitno taktiko, ki ni brez zveze s sodobno postmodernistično literaturo: uveljavlja tišino, ki je prevratniška, ker noče izreči stvari same; ker ji ni mogoče zaupati; ker je nepredvidljiva. Če ni v nekem jeziku mogoče reči več ničesar, ne da bi se ob tem strahovito ponavljali, lahko pride le do upora ali padca v krožnico večnega vračanja istega. Potokarjeva poezija izrisuje melanholični odgovor na to alternativo. Sposoja si drug medij.

* * *

Včasih obstaja spomin pred dogodkom.

Spomin nato ustvarja stanja, ki bi utegnila ustrezati dogodku in osrečuje človeka, ki se spominja. V brezkončni imaginaciji spomina se privid neločljivo ugreza v stvarnost dogodka. Hmm.

Nisem prepričan, da to drži, vsekakor pa se spominjam nekega mrzlega februar-skega popoldneva, ko sva sedela v njegovem avtu in počasi kadila. Trava je bila nenavadno suha in je v ustih puščala rezek, pekoč okus. Nisva mnogo govorila. Ko mi je podajal že napol dogoreli joint, je rekel: Nikoli ne bojo vedeli, da brez glasbe naša generacija ne bi napisala svoje poezije. To je vse, česar se spomnim. Lahko, da je bil moj sokadilec Jure Potokar.

* * *

Glasba je za Potokarja verodostojna metafora stvarnosti, ker je v njej implicite prisotna igra ogledal, ki daje bogato vizijo nepričakovanega in preroškega, vrto-glavico praznine in nemoči.

Prav skozi igro ogledal se registrirajo, dešifrirajo, oblikujejo in razpadajo eksisten-

cialna stanja človeka, ki doživlja lastno odsotnost na mestu, na katerem ga pričakujejo in se sam podaja na odisejavo tavanja. Zdi se mi, da naslov njegove prve knjige pesmi **Aiton** (1980) pomeni prav to: Odisej.

Glasbena dialektika zvoka in tišine je brez dvoma neka nematerialna površina, na katero se vpisujejo razpršena, fluidna človeška stanja, ki predstavljajo polje možnosti, v katerem zgolj in samo glasba omogoča, da tisto, kar je treba poslušati, nekoč postane tudi razumljivo. Popolni polom komunikacije v Potokarjevi poeziji ni košček negativne utopije, marveč izhodišče. Ne govori o modnih trendih odtujenosti, marveč je sama odtujena od »principa upanja«, za katerega so mislili, da lahko z njim upravičijo sleherni barbarizem: to je tista praznina, tista metafora, ki za pravega pesnika ni le stilistična figura, ampak podoba, ki jo ima v resnici pred očmi namesto ideje, kakor v **Rojstvu tragedije iz duha glasbe** pripominja Nietzsche.

* * *

Pozorno poslušajte! V bogatih družbah je bila glasba vselej že metafora oblasti in njena demonstracija. Kitajski glasbeni kod nas usmerja v pet toposov: palačo, odločitev, trobento, manifestacijo, krila. Ni težko uganiti, da orkester glasbenikov v vselejšnji politični ekonomiji zastopa ideologijo oblasti. Potokarjeva poezija se temu zastopstvu odreka, ker lahko le tako pretendira na *principium individuati-onis*. Zanima jo osamljeni posameznik, ki niti ne simulira več slike orkestralnega zvoka niti ni nekakšen jazzovski solist, ki se po dolgih improvizacijskih pasažah vrne v varno zatočišče skupinske partiture. Zanima jo glasbena imaginacija praznega prostora, kakršno razvija v svojih ambientalnih projektih angleški glasbenik Brian Peter George St. John Le Baptiste De La Salle Eno.

* * *

Eno iz naslova nekega pesemskega ciklusa torej za Potokarja ni ezoterično-mistično eno, marveč ime. **Brian Eno**. Ambienti zvočnih pokrajin. S tem je povedano že skoraj vse. Prostor in zvok. Enovi projekti izrisujejo anatomijo prostora, ki ne omejuje. Skušnja prostorsko zasnovane glasbe ni skušnja dezorientiranosti, ki bi jo bilo mogoče preseči z mnogimi pazljivimi poslušanjem: umetnost poslušanja se v njegovi imaginativni projekciji ne pusti zreducirati na teleološko instrumentalnost, odreka se pravici do *cilja*, popolnoma je potopljena v metonimični in hkrati vase spodviti *proces* zvokovnega gibanja, ki pušča brezmejne možnosti tistemu, ki posluša. Ne gre za linearno napredovanje, marveč za spiralno arhitekturo zvoka, v kateri se inspirira nenehna produkcija razlik, interpretacij in tišine. Če glasbo z njegovih zadnjih albumov **The Pearle, On Land in Music for Airports** lahko prepišete v klasično notno črtovje, pojdite takoj tja, kjer bodo znali vašo genialnost ceniti. Storili ste nemogoče.

John Cage pušča občinstvo, da ustvarja hrup štiri minute in triintrideset sekund, ker ji ponuja tišino, kakršne od odprtega prostora ogroženi poslušalci v koncertni dvorani nočejo sprejeti. Brian Eno pa ustvarja neomejeni prostor svoje glasbe tako, da jo prilagaja ambientu, v katerem je »umetnost povsod in na vsakem mestu, saj predstavlja večino v srži stvarnosti.« (Jean Baudrillard) Pomislite, koliko glasbenih izrazov uporablja pesnik in videli boste, da ne gre za naključje, marveč za metodično poetiko, ki sugerira skušnjo prostora brez omejitev, brez horizonta. Akustične lastnosti stekla in porcelana reflektirajo v tem kontekstu tišino kot metafizično podlago prostora brez omejitev, kot njegov drugi pol. Tišina je namreč osvobajajoči potencial v mehanizmih zvoka, saj pelje k novim tehnikam poslušanja in naredi človeka odprtega za vse, kar se dogaja v tem prostoru. Prah besed se lahko učinkovito filtrira samo skozi tišino, ki demistificira načelno laž t.i. komunikacijskih kanalov kot medijev natančnega in razločnega sporočanja. Jezik poezije, ki upošteva to dejstvo, je osamljen, omejevan, ignoriran, nasilno dušen, izpostavljen, cenzuriran, izgnan. Na to se lahko zanesete.

* * *

Ali veš, kako zveni tišina?, me je vprašala in prislonila svoje ustnice tesno k mojemu ušesu.

* * *

Umetnost, ki hoče reči vse, mora nujno molčati. Neizrekljivost vsega ne pomeni, da ne obstaja ustrezna beseda, marveč da so vse ustrezne besede premalo za neizrekljivo. Vsega ni mogoče reči, vedno zmanjka besed, pravi nekje Lacan in ni razloga, da mu ne bi verjeli. Paradoks literature tišine pa je v tem, da mora s pomočjo mreže besed ustvariti stanje, v katerem so vse besede že pomanjkljive. Univerzum tišine je univerzum vsega. Zato si je že Novalis v svojih zapiskih postavil nalogo, da mora v knjigi odkriti univerzum. *Ars combinatoria* sodobne postmodernistične literature bržkone kaže nekaj tiste senzibilnosti, ki v skrajnih primerih melanholičnega pisanja teži k temu, da bi, če že mora ostati v ozvezdju Guntenbergove galaksije, postala *liber mutus*, nema knjiga. Prva *liber mutus* je bila tiskana leta 1677 v La Rochelle in se, kot najbrž veš tudi ti, ukvarja z alkimistično in hermetično tradicijo. Polivalenca alkemističnih spojin namreč korespondira s polivalenco literature tako, da *liber mutus* ni eshatološki cilj literature, v kateri je tišina edina vizija sveta, marveč se mora artikulirati kot medij eksistencialne skušnje same, ki preprosto ni izrazljiva. Vprašanje, na katerega ni mogoče odgovoriti, nas s tem zavezuje še toliko bolj.

* * *

Uhuru pomeni v afriškem jeziku svahili svobodo. Mislite, da Potokar posluša glasbo skupine *Black Uhuru* samo zato, ker je nerazložljivo dinamična? Mislite, da ima samo zato v svoji diskoteki vse njihove plošče? Ugibajte!

* * *

Mi lahko s temi pesmimi sanjamo, nimamo pa več moči, da bi dojeli obup tistega, kar nam skušajo povedati. Svoboda neskončnega in neomejenega prostora, ki se pomnožuje v ogledalih – pesnik sploh ne skriva svojega branja Borgesove literature, v kateri se ogledala pojavljajo takorekoč neprestano – in vodnih površinah, je namreč tesnobna svoboda. Za to, da ugledamo tesnobno svobodo tega prostora, evokativno povzetega v metaforičnih figurah *prostranstva vode*, *jezikov zemlje vsevdilj*, *drugega meridiana*, *polnočne praznine*, *puste pokrajine* itd., ni potrebna de Quinceyeva narkotična ekstaza. Zdaj je to, kar je bilo v tradicionalni poeziji onstran pojavne razsežnosti, stopilo v čisto prezenco, ki je preveč silovita za solze. Zato se Potokarjeva poezija oddaljuje od patetične intonacije, čeprav se ne more otresti svojega abstraktnega in včasih anemičnega slovarja. Vendar na gladki površini puste ravnice groza, strah, obup in izgubljenost izstopijo toliko bolj očitno prav iz razloga, v katerem pesnik resignirani optiki ne daje emocionalnega naboja, marveč vzdržuje raven gole konstatacije, opisa, ugotovitve. Tekstura teh pesmi se je odpovedala modernističnemu gozdu metafor in posega za abstraktnimi strokovnimi izrazi, tujkami in neobičajnimi besedami, ki izdajajo avtorjevo skrito naklonjenost Baudelairovemu običaju branja enciklopedij, za katerega je kasneje nek argentinski pisatelj potrdil, da zmore zagotoviti povsem legitimen estetski užitek.

Kaj praviš o vplivu skoposti enciklopedičnih gesel na melanholični asketizem Potokarjevih pesmi?

* * *

V prejšnji verziji sem hotel pokazati človeka, ki utrujeno in brezciljno stopa po uličnem prahu, za katerega bi takoj pomislili, da sem ga prepisal iz enega od tistih nesmrtnih ameriških westernov, ki jih vsi poznamo. Nato pa se postopoma, v upočasnjem ritmu pripovedovanja izkaže, da od mesta, ki osmišljuje ulice in prah, ni ostalo nič, da človek stopa po prahu prostora, ki ga ne omejuje nika-kršna naselbina, železnica, reka. Razumeš, popolna vseprisotnost praznine, v kateri je vseeno, ali sploh kaj rečeš ali ne. Zato je ta človek vsi ljudje, ta brezosebni mi, ki se s trpko vztrajnostjo vrača vselej na isto mesto v Potokarjevih pesmih. Potem sem to zamisel zavrgel. Prehitel me je Wendersov film **Paris, Texas**. Wenders, ta tvoj film mi zadošča, da te nenehno omenjam. Maham ti z roko. Pozdravljam te.

Občutek imam, da Potokarjeva pesniška pisava tega prostora po definiciji enostavno ne more izreči, saj se nenavadno ostro ločuje od literature, ki si sposoja voyeuristično občutljivost fotografskega aparata. Skuša namreč, vsemu navkljub, vztrajati na deskriptijski formi, s katero minimalizira imaginacijsko prodornost pogleda in se mnogo raje odloča za intimnejše čutne instrumente, za vonj, sluh, tip, za *tactus eruditus*, skozi katerega še lahko zazna praznino prostora brez obzorja, ne da bi ob tem moral pristati na mimetično teorijo umetnosti. Izogiba se *uporabi* predmetov, ki jih noče sploščiti na raven objektov transcendentalne alegorije, marveč jih *upoštev*a; zato jih selekcionira. Sleherni predmet je pazljivo izbran. Malo jih je. Običajno so iz krhkih materialov. Vendar zaradi svoje občutljivosti za zvočne vibracije še zdaleč niso klasificirani po namenu: ta poezija jih navzlic svojemu abstraktnem slogu noče subordinirati, marveč jih, kar ni tako zelo lahko, koordinira. Ne razmešča jih po vrednostni lestvici, pač pa jih razpostavlja po logiki dramaturgije, ki vzbuja vtis drsenja, prelivanja, pretakanja, prehajanja... ki pa ne jemlje predmetom njihovih karakterističnih lastnosti. Stvari zato lahko obstajajo druga ob drugi, poomenijo le same sebe, navzoče so s svojo lastno prostornino. V tem tipu stanja stvari ne more biti drugače, kakor da je sleherna ideja o globini slikovnega polja, za katero se ženejo najpoprej vizualne umetnosti, obsojena na umik. Prazen prostor stvari kot stvari v tej poeziji ima velike ambicije: skuša se namreč izmakniti krščansko-židovski iznajdbi, po kateri sleherni tostran na nek način vodi v onstran, sleherni spredaj je odsev tistega zadaj, zemlja se zrcali v nebesih. Kadar najbolj preseneti, ji skorajda uspe. Kdo ve, morda so zato te pesmi tako neustavljivo podobne negibnim kristalom ledu, z neskončno prostornino ogledalne igre v njihovih ploskvah?

* * *

Brian Eno v intervjuju za **Down Beat**: Rad bi delal stvari, ki ti dovolijo, da greš vanje, kolikor daleč lahko pomisliš.

* * *

Ne zanima če, če Potokar pozna ta intervju. Ni izključeno, da ga, vendar to ni važno. Važno je, da sluti ves nemir, vse želje in dvoumnosti, ki se sprožajo ob prostorih, v katere greš lahko kolikor daleč pomisliš.

Rad bi povedal, da se mi zdi skušnja njegovih pesmi pravzaprav – v nekem naklonjenem branju – skušnja tovrstnih prostorov. Nemoč, o kateri tako pogosto govori, visoka frekvenca pojavljanja besedice *poraz* skupaj z njenimi sinonimi, to ni le nemoč pisave, da bi dosegla stanje popolnega praznega prostora, glasbe in tišine, marveč najpoprej nemoč pisca samega, da bi zgostil svet v eno točko, v točko cilja, v točko središča. Eshatološka perspektiva, ki je bila navsezadnje na delu tudi še v Minotavrovem labirintu, saj je predpostavljala Ariadnino nit, se v

literaturi s konca tisočletja razsipa v drobce. Zato se v subtilnih in zaprepaščujoče vrtoglavih različicah uveljavlja neka nova topologija labirinta, ki je sam prostor brez meja. Ta ni nekaj samo ob sebi ogrožajočega, srhljivega, nevarnega, ampak preprosto je. Ne vabi, je nevtralen in hladen in pust. Srhljiva so le prizadevanja govorečih bitij, da bi ga napolnila s smislom. Da bi jim vrnil odmev. Mislim, da odmev klika po sporazumevanju še zdaj potuje. Nikoli se ne bo vrnil. Potokar, mi daš prav?

* * *

Da, Minotavrov labirint: ali nima v središču beline, magičnega belega kroga, ki vabi k temu, da bi ga napolnili? Belina središča, za katerega smo lahko prepričani, da obstaja, ker je nekdo, neko zaljubljeno plemenito dekle že našlo pot na labirintični rob, ven, ta belina središča sploh ne skriva skrivnosti: ravno nasprotno. Zapeljuje k vnašanju skrivnosti od zunaj. Filozofija središča v Minotavrovem labirintu izhaja iz konvencije krožnega zasledovanja, v katerem so presečnečenja le stopnje na dolgem in mučnem, ne pa tudi neskočnem potovanju k zrelosti. Inicijacija skrivnosti v središče torej dopušča eksegezo, ker temelji na minimalnem sporazumu o logiki praznega in polnega. Kar je prazno, bo nekoč, ko pride čas, tudi polno. Stiska bo slejkoprej razrešena, tisto, kar smo se navadili imenovati eksistencialno skustvo, bo ohranjeno. Odločitve za pot so v tovrstnem labirintu nedvomno prepojene z nekakšno ideologijo gotovosti, s pomočjo katere se še lahko vzdržujejo etični elementi. Tukaj se kajpak lahko zastavlja kategorični imperativ, ker obstajajo možnosti, da človek oceni svoja dejanja. Odmev se vselej vrne, četudi nemara traja nekaj časa, da prispe skoz vse hodnike. Fenomenologijo tovrstnega labirinta je še vedno mogoče zasnovati na človeških merah: labirint je sicer razsežen, ogromen prostor, ni pa neomejen. Vnaprejšnje zatrjevanje gotovosti v njem nam priskrbi nekaj tiste samozavesti, s katero se maskirajo razpoke v govorjenju. Demistificirani Minotavrov labirint pa se preoblikuje, kot nam nakazuje najbrž od Kafke naprej tudi literatura, v prostor, ki je povsem brez atributov: nima središča in obrobja, ne pozna slepih ulic in pravih poti, marveč se med seboj sleherna pot povezuje z vsemi ostalimi, razvejuje se v potencialno vseh smereh in ne ponuja več izolirane beline in rituala skrivnosti. Deleuze in Guattari sta to strukturo imenovala *rizome*. Ampak pazimo: naj ne pride do nesporazuma, da se v tem labirintičnem brez kraju odpre brezno groze zaradi odsotnosti središča, zaradi dejstva, da sploh ni nič takega kot možnost skrivnosti. To bi bilo preveč preprosto in, zakaj bi se sprenevedali?, še vedno razmeroma ugodno. Hočem reči, *rizome* ni zrcalna obrnitev Minotavrovega »zanesljivega« labirinta, marveč je ukinitiv labirinta kot prostora poti sploh. Gospostvo praznine, ki nima več opravlja s centripetalnim zakonom tendiranja k središču, se izoblikuje natančno na preseganju enostavne negacije, na nekem *Aufhebung*, mar ne, heglovci? *Rizome* razkroji upanje, da z osredotočenjem na samega sebe in temo v domišljiji pridemo do svetlobe: napačno, napačno. *Rizome* ni narejen po merah tradicionalnega humanizma, saj predstavlja geometrično progresivnost množenja prostorov, ki so vsi en prostor brez meja. Zato

rizome ne more biti zaprt prostor obvezujočih zgodovinskih mitologij, ki dajejo odgovore, marveč neskončno polje možnosti in tavanja, sanjarjenja in zastavljanja vprašanj, na katera ne bo nikoli odgovora, izmišljanja in fantaziranja v območju monadne *osebne* mitologije. V njej sicer odmevajo vzorci vseh minulih zgodovin, kakor na primer v Potokarjevi poeziji včasih razločno spregovori Kavafijev, Beckettov, Borgesov, Pessoin glas, vendar ti vzorci nimajo zakonodajne moči.

Ampak etika, kaj pa etika razpolaganja z zgodovino? Ne vem, včasih se mi zdi, da je naše vse, kar je napisano. Tudi to je že napisal Eliot.

* * *

Potokar bi morda rekel: »Če že govoriš o Minotavrovem labirintu, bi lahko vedel, da simbolizira kozmično formo, da je kljub vsemu le oblika harmonije, kakor mandala, če hočeš. To, ta *rizome* pa po mojem nima nobene karakteristike več, zato se mi ne zdi slab izraz za svet. Ta svet. Simetrični tloris pesmi (si opazil, da gre vseskozi za isto verzno formo treh kitic po štiri stihe in deseti samostojni?) omejuje praznino ambientov, o katerih govorijo. Prav, naj gre za protislovje. Drugače sploh ne bi mogel nič napisati. Mogoče bi enostavno umolknil. Entropična oblika pesmi o entropičnem svetu? Lepo te prosim! To je razpad literature, ali ne? Ja, samo s tem protislovjem v tekstu sploh lahko še pišem.«

* * *

No exit, man!

* * *

Torej, neskončna pokrajina. Torej, glasba praznega prostora. Torej, tišina. Pesem kot *mimikrija molka*, kakor pravi prva pesem ciklusa Eno. To je zanesljiva nezaupnica govornici, sporazumevanju, občevaranju. Vem, da James George Frazer v svoji znameniti **Zlati veji** govori o mitičnih razsežnostih samotne, izsušene, neme in razpokane pustinje, ki uteleša prvinski gon tišine, gnanost k atmosferi pred verbalno komunikacijo. Ne morem si predstavljati bolj zgoščene kriterija za ponavljajoče se poizkuse Potokarjeve pesniške pisave, da bi izrazila prazen prostor gole površine kot vrhunsko obliko neskončnega labirinta. In tišino v njem. Tišino pustinje, v kateri se obraz posameznika izbriše in izgubi v brezoblični, brezbarvni množici obrazov, v neprosojnem **mi** te poezije. Zato ne bo preveč tvegano reči, da je njena pogosta poetska sugestija artikulirana kot ravnodušnost, topo zrenje, nerazburljiva trpnost, razočaranje, lebdenje veselja iz *sladu, slutnje, praznine* (peta pesem iz ciklusa Eno). Baudelairovski *flâneur*, za katerega so bile ulice, prehodi, arkade in aleje v velemestni samoti še vedno

avtentični prostor osebne identitete, se konec tisočletja, s prihodom ploske površine labirinta, razumljenega kot brezmejna pustinja, definitivno umakne v ilegalo muzejev devetnajstega stoletja. Pokrajine praznine nenadoma dajejo preveč izbire, zapeljujejo z množico poti, ki se simultano razpršujejo v vse smeri, ukinjajoč fetiš Poti. Melanholična umetnost mirovanja se tam, kjer je Potokar najprepričljivejši, prižene do svojega pojma, kar vsekakor ni slabo. Sploh ni slabo. Mirovanje, ki je ena od možnih oblik tavanja v epohi praznega prostora: bi to šlo?

* * *

Zdi se, da že od nekdaj stoji na tisti vzpetini. Jaz stojim nekje drugje. Ne vidiva se.

* * *

Kaj je telo? Ali ta poezija ne kopiči pretiranih odvisniških zvez in genitivnih metafor?

Morda to drži, vendar gre tukaj za drugo vprašanje, za vprašanje možnosti integralnega telesa, ki je prvič vdrlo v literaturo, ko so se Odisejevi mornarji izpostavili nevarnosti, da bi lahko uživali v petju siren. Poslej glasba v literaturi vselej korespondira z nomenklaturto teles. Obrat se zgodi s *fin de sieclom*, s katerim vstopijo v literarni tekst psovke, kriki, provokacije in telesne bolečine, razkosano telo samo: Potokarjeva poezija ne taji, da mnogo dolguje navzkrižnemu branju svetovne literature, zato je podedovala razcefranost telesa, o katerem govori. Telo, atomizirano na pet čutov, pa ni več konkretno in otipljivo telo: gre le še za posamezne instrumente percepcije, ki so jim posvečene posamezne pesmi. Simultanega dožemanja sveta sploh ni nikjer več. Erotični temperament se je prisiljen skriti na eno od čutil. Potokarjev izbor je jasen: Uho. »Kdor pozorno posluša, ne vidi«, pravi nekje Walter Benjamin in pojasnjuje ekskomunikacijo pogleda v Potokarjevi poeziji. Individualizem med seboj ločenih čutov ostaja torej osnovna konfiguracija teh pesmi. Hoj, kako trpkih pesmi.

* * *

Neskončna pokrajina teh pesmi izhaja iz horizonta njegove prejšnje knjige z naslovom **Pokrajina se tu nagiba proti jugu** (1982). Iz iluzije o obstoju vetrovnice neba, ki temelji na štirih osnovnih vrednostih, v deziluzijo praznine, ki ne pozna nobene vrednosti. Od upanja do resignacije.

Mar ni tiha predpostavka ugodja v poslušanju glasbe tudi njena smrtonosnost? Mar zvok ne poškoduje možganskih impulzov, če preseže frekvenco 20000 hercov in jakost prebije mejo 80 decibelov?

Ampak s tišino ne prideš nikamor, sem ugovarjal.
Saj hočem priti nikamor, je rekla.

Esej se sklicuje na Potokarjeve objave v Novi reviji (1984; 1985) in Problemih (1984; 1985) in predstavlja spremno študijo v knjigi **Ambienti zvočnih pokrajin**, ki izide pri MK.

Prevod

J. K. Huysmans Narobe (A rebours)

VIII. poglavje

Vedno je bil nor na rože, toda ta strast, ki se je med njegovim bivanjem v Jutignyju naslajala nad rožami ne glede na vrsto ali rod, se je nazadnje očistila, se osredotočila na en sam razred.

Od nekdanj že je preziral nizkotno rastlino, ki cveti na stojnicah pariških trgov, v vlažnih lončkih, pod zelenimi plahtami ali rdečkastimi parazoli.

Ob istem času, ko se je iztanjšal njegov literarni okus, njegova skrb za umetnost, ukvarjajoča se samo z deli, posejanimi, precejenimi skozi trpeče in občutljive možgane; ob istem času tudi, ko se je utrdila njegova naveličanost splošno priznanih resnic, se je njegovo nagnjenje do rož sprostilo vseh primesi, zbistrilo se je, v nekem smislu prečistilo.

Rad je primerjal prodajalne gojiteljev raslin z mikrokozmosom, v katerem so predstavljeni vsi razredi družbe: bedne in prostaške rože, rože iz beznic, ki se počutijo v svojem pravem okolju samo na policah mansard, s koreninami, stlačeni-mi v posode za mleko in stare lonce, levkoja na primer; domišljave, izumetničene, neumne rože, katerih mesto je samo v posodah iz porcelana, ki jih barvajo mlada dekleta, takšne kot vrtnice; končno rože visokega rodu, takšne kot orhideje, rahločutne in očarljive, trepetajoče in občutljive; eksotične rože v Parizu, skrite, na toplem, v steklenih palačah; princeze rastlinskega kraljestva, ki živijo odmaknjeno in nimajo ničesar skupnega z rastlinami s ceste in meščanskimi cve-ticami.

Nekakšno zanimanje, nekakšno sočutje je čutil do prostaških rož iz revnih četrti, izčrpanih od zadahov greznic in kanalov; vendar je raje izdeloval šopke v stilu zlatih in kremastih salonov novih hiš; nazadnje je prihranil, za popolno radost svojih oči, izbrane rastline, od daleč, vzgajane skrbno v sapicah lažnih ekvator-jev, ki so jih ustvarjale peči.

Toda to izbiro, izključno osredotočeno na rože iz rastlinjakov, je spremenil pod vplivom svojih splošnih idej in nagnjenj, ki so se zdaj ukvarjala z vsako rečjo.

Včasih, v Parizu, ga je njegovo naravno nagnjenje do umetnega pripeljalo do tega, da je zamenjal pravo rožo za njeno podobo, zvesto posneto s pomočjo kav-

čuka in žice, parkalina in tafta, papirja in žameta.

V lasti je imel čudovito zbirko rastlin iz tropov, ki so jih izdelale roke pravih umetnikov, sledeč korak za korakom naravi, da bi jo na novo ustvarile. Izbrale so si rožo ob njenem rojstvu, jo vodile do zrelosti; si jo izmišljale v njenem zato-nu; uspeli so zaznamovati najbolj neznatne odtenke, najbolj bežne poteze njene-ga prebujanja in njenega počitka; opazile so držo njenih cvetnih listov, upognje-nih v vetru ali zgubljenih v dežju; potresle so po njenih jutranjih cvetnih vencih kaplje gumijaste rose; jo upodobile v polnem razcvetu, ko se veje sločijo pod težo rastlinskih sokov; ali pa so podale njeno suho steblo, njeno otrdelo kupico, ko se cvetne čaše osujejo in ko listje odpada.

Ta občudovanja vredna umetnost ga je za dolgo očarala; toda sedaj je sanjal o se-stavi drugačne cvetlice.

Namesto umetnih rož, ki so posnemale resnične rože, je hotel naravne rože, ki bi posnemale neprave rože.

Svoje misli je naravnal v to smer; ni mu bilo treba dolgo iskati, ker je njegova hiša ležala v sami sredi pokrajine velikih gojiteljev rastlin. Brez kakšnih poseb-nih namer je obiskal rastlinjake iz Châtillonskega drevoreda in Aunayške doline, vrnil pa se je izčrpan, s prazno mošnjo, očaran nad norostmi vegetacije, ki jih je videl, samo še z mislijo na vrste, ki jih je kupil; brez miru, obseden s spomini na čudovite in bizarne košare.

Dva dni zatem so pripeljali vozove.

S seznamom v rokah je des Esseintes klical, preverjal svoje pridobitve eno za drugo.

Vrtnarji so raztovorili iz svojih vozov rod kaladijev, ki so na nabrekla, kosmata stebila naslanjali ogromne liste v obliki srca; kljub temu da so dajali videz isto-rodnosti, se niti en primerek ni ponovil dvakrat.

Bilo jih je nenavadnih, rožnatih, kakršen je bil virginalij, ki se je zdel izrezan iz lakiranega platna, iz lepilnega obliža; čisto belih, kakršen je bil alban, ki je izgle-dal ukrojen iz prozrone volvske poprsnice, iz prosojnega prašičjega mehurja; nekateri, predvsem madame Mame, so posnemali cink, parodirali koščke gravi-rane kovine, pobarvani s cesarjevo zeleno, zamazani s kapljami oljne barve, z madeži svinčenega rdečila in svinčenega belila; ti tukaj kakor Bosphor, so dajali podobo poškrabljenega katuna, posutega s škrlatno rdečo in mirtino zeleno; oni tam, kot severni sij, so razširjali listje v barvi surovega mesa, nabrazdano s škr-latnimi rebri, z vijoličastimi vlakenci, otečeno listje, ki je potilo modro vino in kri.

Z albanom je severni sij predstavljal dve skrajni potezi temperamenta te vrste, apopleksijo in klorozo.

Vrtnarji so prinesli še nove sorte; tokrat so ustvarjale podobo umetne kože, pre-predene z umetnimi žilami; in večina je, kot razžrta od sifilisa in gobavosti, po-nujala mrtvaško blede meso, ki je bilo zaradi koz podobno marmorju in zaradi lišajev damastu; nekatere so imele živ rožnat odtенок brazgotin, ki se celijo, ali rjavo barvo krast, ki nastajajo; druge so bile scvrte s kirurškimi žgalniki, napih-njene zaradi oteklin; druge spet so kazale kosmate pokožnice, navrtane od ulje-sov in udrte od rakastih tvorov; nekaj jih je bilo videti pokritih z obvezami, oblo-ženih s srčno mastjo iz živega srebra, z zelenimi mažami iz volčje češnje, prebo-

denih z zrni pepela, z rumeno sljudo in jodoformovim prahom.

Združene med seboj so te rože zablestele pred des Esseintesom, bolj pošastne kot takrat, ko jih je presenetil, tako kot v bolnišnici pomešane z drugimi, v zastekljenih dvoranih rastlinjakov.

»Pri hudiču,« je dejal prevzet.

Nova rastlina, podobna kaju, *Alocasia Metallica*, ga je razvnela. Ta je bila prevlečena s plastjo zelene bronze, po kateri so drsli srebrni odsevi; bila je mojstrovina umetnega, dejal bi, iz kosa cevi dimnika, ki ga je pečar izrezal v kopije.

Možje so nato raztovorili šope listja rombastih oblik stekleničino zelene barve; v sredini se je vzdigovala tanka palica, na vrhu katere je migotal velik srčni as, tako bleščeč kot jamajski poper; kot v zasmeh vsem znanim podobam rastlin je iz sredine tega asa živo rdeče barve štrlel kvišku mesnat rep, puhast, bel in rumen, pokončen pri enih, kot prašičji rep spiralasto zviti, čisto na vrhu srca pri drugih.

To je bil *Anthurium* iz rodu aracej, pred kratkim uvožen iz Francoske Kolumbije; bil je del tiste družine, h kateri je pripadal tudi *Amorphophallus*, rastlina iz Južnega Vietnama, z listi izrezanimi kot noži za ribe, z dolgimi črnimi stebli, brazgotinastimi od zarez, podobnimi poškodovanim udom črncev.

Des Esseintes je bil vznemirjen.

Iz kočij so prinesli novo družino pošasti; *Echinopsis*, rože, ki so izstopale iz vatenih obkladkov, rožnate kot ogabni ostanki odrezanih udov, *Nidulariji*, odpirajoči v rezu britev odrte in zevajoče zadnjice; *Tillandsia Lindeni*, ki so kazale skrha na strgala v barvi sadjevca; *Cypripediji* nepovezanih, zamotanih obrisov, ki jih je zasnoval blazni izumitelj. Bile so podobne kopitu, šatulji, nad katero se je vihal človeški jezik z napeto podjezično kožico, takšen kot ga vidimo upodobljene na bakrorezih del, ki obravnavajo infekcijo grla in ustne votline; dve majhni lopatici, rdeči kot žižulek; ki sta se zdeli izposojeni iz otroškega mlinčka, sta s svetlečim žepkom, čigar podloga je izločala sluzasto lepilo, dopolnjevali to baročno kombinacijo spodnje strani jezika v barvi vinske usedline in skrila.

Ni mogel odtegniti oči od te neverjetne orhideje, ki je izvirala iz Indije; vrtnarji, ki jih je počasnost njihovega opravila dolgočasila, so tudi sami začeli glasno prebirati tablice z napisanimi imeni, zataknjene v lončke, ki so jih prinašali.

Des Esseintes je strmel, ves iz sebe, medtem ko je poslušal, kako zvenijo odurna imena zelenih rastlin: *Encephalartos Horridus*, orjaška artičoka iz železa, vsa rjasta, takšna kot jih postavljajo ob vratih gradov, da bi ubranili naskoke; *Cocos Micania*, neke vrste palma, načipkana in tanka, obdana z vseh strani z velikimi listi, podobnimi malim in velikim veslom; *Zamia Lehmanni*, ogromen ananas, čudovit chesterski kruh posajen v mahovino in na vrhu naježen z ostro zašiljenimi kopji in divjimi strelkami; *Cibotium Spectabile*, ki je ponujal še več kot njemu sorodne rastline v norosti svoje strukture, izzivajoč sanje, tako da je molel, iz listja, povezanega s plavalno kožico, ogromen rep orangutana, kosmat in rjav rep, na koncu ukrivljen kot škofovska palica.

Vendar jih je komaj zaznal, da nestrpnostjo je pričakoval vrsto ratslin, ki so ga med vsemi najbolj zapeljevale, rastlinske vampirke, mesojede rože, muholovko z Antilov, z žametnim limbom, izločujočim prebavno tekočino, opremljenim z upognjenimi trni, ki se prepletajo eden z drugim, tako da tvorijo rešetko

nad insektom, ki je zaprt; Drosera iz šotišč, obložena z žlezasto žimo; Saracena, Cephalotus, odpirajoče lakotna usta, ki so zmožna prebavljati, presnavljati pravo meso; končno Nepenthes, čigar fantazija presega znane meje ekscentričnih oblik.

Ni mogel prenehati, znova in znova je obračal v rokah lonček, kjer se je zibala ta skrajna ekstravaganca flore. Posnemala je kavčuk, iz katerega je bil njen podolgovati list, kovinsko zelen in zamolkel, toda od vršička lista je visela zelena vrstica, spuščala se je popokovina, ki je podpirala zelenkasto žaro, marmorirano z vijoličasto, neke vrste nemško pipo iz porcelana, nenavadno ptičje gnezdo, ki se je mirno zibalo in kazalo notranjost, poraslo z dlakami.

»Ta gre res daleč,« je zamrmral des Essaintes.

Moral se je iztrgati iz svojega veselja, kajti vrtnarji, ki se jim je mudilo, so praznili dna svojih vozov, v neredu so postavljali gomoljaste begonije in črne krotone iz pločevine, ošpricane s saturnovo rdečo.

Tedaj je opazil, da je na njegovem seznamu ostalo še eno ime, katleja iz Nove Grenade; pokazali so mu krilasto zvončnico, blede lilasto, ugaslo vijoličasto; približal se je, jo povohal in se nenadoma umaknil; od sebe je dajala vonj po lakirani smrekovini, po skrinji za igrače, klicala je v spomin grozo nekega dneva v letu.

Pomislil je, da bi se je bilo dobro varovati, skoraj je obžaloval, da je sprejel med nedišeče rastline, ki jih je imel v lasti, to orhidejo, ki je z vonjem obujala najbolj neprijetne spomine.

Ko je bil končno sam, je pogledal to množino rastlin, ki je valovala v njegovi veži; prepletale so se med seboj, križale svoje meče, svoje sulice, svoje malajske nože; videti so bile kot množica zelenega orožja, nad katero so plavali barbarski prapori rož v trdih in slepečih tonih.

Zrak v sobi se je razredčil; kmalu se je, iz mraka nekega kota, od parketa, priplazila svetloba, bela in nežna.

Prišel je do nje in ugotovil, da so Rhizomorphi, ki se v dihanju bleščijo kot nočne lučke.

»Te rastline so kljub vsemu omamne,« si je dejal; potem se je odmaknil in z enim pogledom objel vse; njegov cilj je bil dosežen; nobena ni bila videti resnična; bilo je videti, kot da je človek posodil naravi tkanine, papir, porcelan, kovine, da bi lahko ustvarila te pošasti. Ko ni mogla posnemati človeškega dela, se je zadovoljilo s posnemanjem notranjih membran živali, s prevzemanjem živih barv njihovega mesa v razkroju, veličastnih ostudnosti njihovega odmrlega tkiva.

»Vse je samo sifilis,« je pomislil des Esseintes, z očesom pritegnjenim, prikovanim na grozljive lise kaladijev, ki jih je objemal žarek dnevne svetlobe. In prikazala se mu je nenadna vizija človeštva, ki ga že od davnih dob virus neprestano obdeluje. Od začetka sveta, od očeta na sina, so prenašala vsa bitja neuničljivo dediščino, večno bolezen, ki je zavrtala do kosti starih fosilov, sedaj izkopanih!

Divjala je skozi stoletja, ne da bi se kdaj utrudila; še danes razsaja, prikriva se z zahrbtnimi bolečinami, skriva se pod simpotmi migren in bronhitisov, hlapov in srag; od časa do časa pripleza na površje in se zagriže v ljudi, najraje slabo negovane, slabo hranjene, bruhajoč zlatnike, polaga kot v zasmeh na čela ubogih vragov okrasje cekinov egiptovskih plesalk, vtiska jim v kožo, kot višek nesreče,

podobo bogastva in blagostanja!

In pogledajte jo, ki se je zopet pojavila, v svojem prvotnem blišču, na barvastem listju rastlin!

»Res je,« je nadaljeval des Esseintes, in se povrnil k izhodiščni točki svojega razmišljanja, »res je, da skoraj vedno narava sama v sebi ni sposobna zaploditi tako amorálnih in perverznh vrst; ona nudi surovine, kal in zemljo, maternico, ki daje hrano in prvine, ki jih človek potem zasnuje, obarva, izdelá po svoji volji.« Kolikor je že bila svojeglava, nejasna, omejena, se je končno podredila in njene-mu gospodarju je uspelo s pomočjo kemičnih reakcij spremeniti sestavo zemeljske snovi, izrabiti dolgo zoreče kombinacije, počasi pripravljena križanja, uporabiti skrbno gojene sadike, načrtovane cepiče, in sedaj ji je omogočil, da na isti veji lahko poganjajo cvetovi različnih barv, zanjo si izmišlja nove barvne odtenke, po svoji pameti spreminja stoletno obiko njenih rastlin, zglajuje celoto, končuje zasnutke, jih zaznamuje s svojim rezilom, jim vtiska svoj umetniški pečat.

»Ni kaj reči,« je dejal, povzemajoč svoja razmišljanja, »človek lahko v nekaj letih napravi izbor, ki ga lena narava lahko izvrši šele v stoletjih; zagotovo so v teh časih gojitelji rastlin edini pravi umetniki.«

Bil je rahlo utrujen in težko je dihal v tem okolju zaprtih rastlin; nakupovanje, ki je trajalo že nekaj dni, ga je zlomilo; prehod med svežim zrakom in toploto stanovanja, med negibnostjo odmaknjenega življenja in razgibanostjo osvobojene eksistence, je bil prenagel; zapustil je vežo in se zleknil na svojo posteljo; toda prevzet od izjemnega predmeta, je duh, čeprav je zaspal, kot poživljen z energijo, naprej odvijal svojo verigo in kmalu se je zvijal v mračnih norostih more.

Bil je sredi neke poti, v notranjosti gozda, ob mraku; hodil je ob neki ženski, ki je ni nikdar poznal, nikdar videl; bila je izmозgana, z lasmi kot slama, z obrazom buldoga, s pegastimi lici, z zobmi navzkriž, ki so pod stlačenim nosom štrleli naprej. Nosila je bel predpasnik, kot ga imajo služkinje, dolgo razvlečeno ovratno ruto iz bivoljega usnja na prsih, polškornje pruskega vojaka, črno čepico, okrašeno z okrasnimi trakovi in obloženo z zeljem.

Dajala je videz sejmarke, podobo sejmarskega burkeža.

Spraševal se je, kdo je ta ženska, ki jo je čutil vstopiti, vrasla že od nekdaj v njegovo intimnost, v njegovo življenje; zaman je iskal njen izvor, njeno ime, njeno funkcijo, njen pomen; noben spomin na to nerazložljivo, a kljub temu gotovo zvezo, se mu ni prebudil.

Še je preiskoval svoj spomin, ko se je nenadoma čudna pojava prikazala pred njima, na konju, v koraku jezdila trenutek in se obrnila v sedlu.

Takrat mu je kri zastala in od groze je ostal prikovan na mestu. Ta dvomna pojava brez spola je bila zelena in je pod vijoličastimi vekami odkrivala svoje oči, svetlo modre, hladne, grozljive; mozolji so obraščali njena usta, roke neverjetno koščene, roke skleta, gole do komolcev, so štrlele iz razcapanih rokavov, trepetale so od vročice in shujšana stegna so drgetala v sodih za vretje, preširokih.

Pošasten pogled se je priklenil na des Esseintesa, ga prebadal, da mu je oledenel mozeg; še bolj prestrašena se je ženska buldog stisnila k njemu in na smrt tulila, z glavo nagnjeno nazaj na odrevenelem vratu.

In takrat je razumel smisel strašne vizije. Pred svojimi očmi je imel stvaritev Blede Treponeme.

Gnan od strahu, ves iz sebe, se je pognal povprek čez polje, z vso hitrostjo dosegel paviljon, ki se je dvigal nad umetnimi ebenovci, na levi; tam se je sesedel na stol v nekem hodniku.

Čez nekaj trenutkov, ko je spet prišel do sape, ga je ihtenje prisililo, da je dvignil glavo; ženska buldog je bila pred njim; bedna in groteskna je točila vroče solze rekoč, da je med begom izgubila svoje zobe. Iz predpasnika je vlekla lončene pipe, jih razbijala in si zadirala koščke belih cevi v luknje v dlesnih.

»Kaj takega; saj je nora,« si je dejal des Esseintes: »Te cevi se nikdar ne bodo obdržale,« in v resnici so vse izpadle iz čeljusti, ena za drugo.

V tistem trenutku se je v galopu približal konj. Des Esseintesa je zagrabila divja groza; noge so mu odpovedale; galop je postajal hitrejši; kot pod udarcem biča se je dvignil njegov obup; vrgel se je na žensko, ki je teptala glave pip, jo rotill, naj utihne, da ju ne bi izdala s hrupom svojih škornjev. Otepala se je, on jo je odvelkel na konec hodnika in jo davil, da bi preprečil njeno kričanje; je nenadoma opazil vrata pivnice, brez kljuke, z žaluzijami, pobarvanimi v zeleno, odrinil jih je, vzel zalet in se ustavil.

Pred njim, sredi velike jase, so beli in veliki pieroti izvajali zajčje skoke, v luninih žarkih.

Solze malodušja so mu stopile v oči, ne, nikdar ne bo mogel prestopiti praga vrat. »Uničen bom,« je pomislil in kot da bi hotela potrditi njegovo bojazen, se je skupina ogromnih pierotov pomnožila; njihovi skoki so sedaj napolnjevali vse obzorje, vse nebo, ob katerega so udarjali zdaj z glavo, zdaj z nogami.

Takrat se je konjev dir ustavil. Bil je tam, za okroglim strešnim okencem, na hodniku; bolj mrtev kot živ se je des Esseintes obrnil, zagledal skozi okno pokončna ušesa, rumene zobe, nosnice puhajoče curke pare, ki je zaudarjala po fenolu. Sesedel se je, se odpovedal boju in begu; zaprl je oči, da ne bi opazil groznega pogleda Sifilisa, ki je težil na njem, skozi zid, ki ga je kljub vsemu prestregel pod zaprtimi vekami; ki ga je čutil drseti po svoji vlažni hrbenici, po svojem telesu, čigar dlake so se ježile v mlakah mrzlega potu. Pričakoval je vsega, upal celo, na smrt; stoletje, ki je brez dvoma trajalo trenutek, se je izteklo; trepetajoč je odprl oči. Vse je izginilo; brez prehoda, tako kot se zamenja prizor v gledališču. Okrutna, kamnita pokrajina se je kazala v daljavi, bleda, pusta, razorana, mrtva pokrajina; svetloba je razsvetljevala ta opustošen kraj, mirna, bela svetloba, ki je spominjala na bleščanje fosforja, raztopljenega v olju.

Na tleh se je premaknilo nekaj, kar je postalo ženska, zelo bleda, gola, z nogami podvitimi v nogavice iz zelene svile.

Zvedavo jo je opazoval; podobni žimi, naviti s prevročim železom, so se njeni lasje kodrali in se od vrha drobili; Nepenthesove žare so visele z njenih ušes; odtenki pečene govedine so se svetili v njenih napol odprtih nosnicah. Z medlečimi očmi ga je čisto tiho poklicala. Ni imel časa odgovoriti, kajti že se je ženska spremenila; ognjene barve so prešinile v njenih zenicah; njene ustnice so se pobarvale z rdečo Anthurijev; bradavici na njenih prsih sta zableščali, svetleči se kot dva stroka rdeče paprike.

Nenadno spoznanje ga je obšlo: »To je roža,« si je dejal; in njegova obsedenost je vztrajala v mori, tako kot podnevi je prešla iz rastlinstva na Virus.

Potem je opazoval grozljivo razdraženost prsi in ustnic, na koži telesa je odkril

črne in usnjate lise, odmaknil se je kot blazen, toda ženskino oko ga je uročilo in počasi se ji je približeval, pete je zarival v zemljo, da se ne bi premikal, padal je, se kljub vsemu dvignil, da bi prišel do nje; skoraj se je dotaknil, ko so črni *Amorphophallus* brizgnili od vseh strani proti trebuhu, ki se je dvigal in spuščal kot morje. Odmikal jih je, potiskal nazaj, občutil je brezmejen stud, ko je videl gomazeti med svojimi prsti ta topla in čvrsta stebila; potem so odvratne rastline nenadoma izginile in dve roki sta ga poskušali oviti; divja groza mu je pospešila udarce srca, kajti oči, strašne ženske oči so postale svetlo modre, hladne, grozljive. Z nadčloveškim naporom se je poskušal odtrgati iz njenih objemov, toda z neustavljivo kretnjo ga je zadržala, ga zgrabila in zbežan je zagledal, kako se med vzdignjenimi stegni razcveta divji, strašen *Nidularium*, ki je krvaveč zeval v rezu britve.

S telesom se je bežno dotaknil odvratne rastlinine rane; mislil je, da umira, zbudil se je nenadoma, zadihan, oledenel, nor od strahu, vzdihujoč: »Saj so, hvala bogu, le sanje.«

Prevedla: Pina Widmark

Joris-Karl Huysmans (1848–1907) je s svojim romanom *Narobe* iz leta 1884 (A rebours bi lahko prevedli tudi V nasprotnem smislu, kar morda bolj ustreza esejističnim potezam dela, vendar smo obdržali do sedaj ustaljeno rabo naslova) ustvaril enega najbolj reprezentativnih tekstov dekadenco simbolistične proze 19. stoletja, glavni junak des Esseintes pa je postal že skoraj utelešenje pojma dekadence. V svojih razmišljanjih, ki predstavljajo glavno vsebino romana, v izredno izpopolnjenem slogu, ki v nekaterih odlomkih prehaja že skoraj v poezijo v prozi, junak razpravlja o različnih področjih umetnosti. Njegov bizaren način življenja, njegova do skrajnosti razdražena, že skoraj perverzna živčnost, ga silijo v najbolj nenavadne izkušnje umetnosti in umetnega. Saj je umetnost edino področje, kjer je mogoča uresničitev idealov in lepote, in kamor se lahko zateče občutljiva eksistenca pred grobo in grdo stvarnostjo. Tako nam roman, če povzamemo besede junaka samega, »pripoveduje o neznani vročici, o neutешenem idealu, o potrebi, da bi ušel grozljivi realnosti bivanja, da bi prešel mejnike mišljenja, da bi tipal, ne da bi kdajkoli dosegel gotovost, v meglah onstranstev umetnosti.«

P. W.

Šola kreativnega pisanja

John Gardner Običajne napake

Posvetimo se trem slabostim, ki so mnogo resnejše od preproste nespretnosti – to niso slabosti tehnike, temveč slabosti duše: sentimentalnost, frigidnost in manirizem. Slabosti duše, sem rekel; vendar teh besed ne razumem kakor kalvinist. Slabosti duše je mogoče popraviti, tako kot slabosti v tehniki. Pravzaprav je največja naloga učitelja pisanja, in tudi največja naloga za samega pisca, da povzroči spremembo v piščevem značaju, da mu pomaga postati tisti „pravi Pesnik“, kakor je rekel Milton, brez katerega ne more biti prave Pesmi. Sentimentalnost v vseh svojih oblikah je poizkus, da bi dosegli nek učinek brez zagotovitve ustreznega vzroka. (Prepričan sem, da bralec pozna razliko med **sentimentom** v leposlovju, torej čustvom ali občutjem, in **sentimentalnostjo**, neiskreno zvanečim čustvom ali občutjem, ki ponavadi nastane zaradi goljufanja ali pretiravanja. Brez sentimenta je leposlovje brezvredno. Po drugi plati pa lahko sentimentalnost iz najboljših oseb, dejanj in zamisli naredi sladkobnost ali jokavost.) Teorija o leposlovju kot o živih, nemotenih sanjah v bralčevi domišljiji seveda zahteva takšen postopek, kakršnega dopušča ena sama vrsta leposlovja: dramatika; to je oseba pri dejanju. Ko se dramaturško uveljavi oseba, ki zasluži naše simpatije in ljubezen, ima pripovednik vso pravico (in celo dolžnost, bi lahko rekli), da se osredotoči na našo žalost ob nezgodah te osebe s pomočjo močne in ustrezne retorike. (Če je čustvenost dobro upravičena, so lahko učinkoviti tudi prosti stavki. Spomnite se Čehova.) Rezultat je močan sentiment, ne sentimentalnost. Če pa nas pripovednik skuša pripraviti, da bi bruhnili v jok ob nezgodah junaka, ki ga komaj poznamo; če hoče zaigrati na preizkušene karte (na našo ljubezen do Boga ali domovine, usmiljenje do zatiranih, predvidljiva topla čustva, ki jih vsi spodobni ljudje gojijo do otrok ali malih živali), če nas poizkuša spraviti v jok s ceneno melodramo in nam pripoveduje, da je žrtve, ki jo komajda poznamo, sama nedolžnost in dobrot, njenega mučitelja pa sama nizkotna trdosrčnost; ali če nas poizkuša premagati, ne z nadrobnimi in avtentičnimi pričevanji o nesreči, temveč z retoričnimi klišeji, s stavki, ki nimajo sape, ali pa z superdramatičnimi odstavki z enim samim stavkom (»Nato je zagledala pištolo«) – stavkom, kakršni

so priljubljeni pri piscih pornografije in grozljivk, in v zadnjem času vse bolj tudi pri avtorjih, ki jih imamo za resne – je efekt sentimentalnost, in noben izmed bralcev, ki so okusili moč pravega leposlovja, z njim ne bo zadovoljen.

V velikem leposlovju nas gane tisto, kar se zgodi, ne pa cmeravost ali kričavost avtorjeve predstavitve tistega, kar se dogaja. Torej nas v velikem leposlovju ganejo osebe in dogodki, ne pa čustva osebe, ki pripoveduje zgodbo. Včasih, naprimer pri Tolstoju in Čehovu – in človek bi lahko omenil še dosti drugih – je pripovednikov glas namerno hladen in brez strasti, da se čustvo, ki izhaja iz izmišljenih dogodkov, pokaže neobarvano od predstavitve; a takšna zadržanost ni estetska potreba. Živobarven slog, kakor pri najboljših Faulknerjevih delih, je lahko prav tako uspešen. Gre preprosto za to, da mora slog služiti materialu, ne pa ekshibicijam pisatelja. Ko so zamisli, osebe in dejanja postavljeni na trdna tla, lahko slog Thomasa Wolfeja ali Williama Faulknerja ustrezno izrazi čustvene sestavine zgodbe. Kakor formalne žalostinke grških zborov lahko tudi veliki valovi retorike v nas vzpodbudijo ali žalost do globokega čustva, ki presega zemeljsko in prehaja v bogastvo in univerzalnost ritualnega. Z drugimi besedami, kar se pričenja v realnosti, lahko slog privzdigne v nekaj, kar prepoznavamo, že med branjem, in nenadoma se realnost preliva v večno resnico. Tako odlomek o smrti Joa Christmase v **Svetlobi v avgustu** pritegne bralca kot hkratna realnost in izmislek, dejstvo in himna. Poetična proza ob vsej svoji samozavesti, svoji prostodušni privzdignjenosti nad jezik, ki ga govorijo navadni ljudje, v nas povzroči, da začutimo odmev smrti in vse njene pomene. Vendar je to mogoče, ker je bila predstavljena potrebna drama – ker so bili v zgodbi pripravljeni življenjski povodi – ker retorika učinkuje. Kadar sta Wolfe ali Faulkner manj pazljiva, kot se jima včasih zgodi, in poizkusita z zaklinjanjem nadomestiti osebo pri dejanju, je bralec v zadregi. Prav tako smo lahko v zadregi, je bilo velikokrat rečeno, kadar se srečamo z drugo skrajnostjo maniristične sentimentalnosti, z javkanjem, kakršnega včasih zasledimo pri Hemingwayu, kjer podcenjevanje postane nekakšno samopomilovanje.

Slabost, ki jo Longinus imenuje »frigidnost«, se v leposlovju pojavi, kadar avtor ob kaki zmoti ali vrunku samozavesti razkrije, da ga njegove osebe ne vznemirjajo v tolikšni meri, v kakršni bi ga morale – se pravi, da ga vznemirjajo manj, kakor bi vsakega spodobnega človeka, ki bi opazoval položaj. Recimo, da pisec pripoveduje o krvavem pretepu med starcem in njegovim sinom, in recimo, da je prej v zgodbi pokazal, kako srčno starič ljubi svojega sina, čeprav tega nikdar ne zna pokazati na pravi način, tako da sin še sedaj, v srednjih letih, trpi zaradi prepričanja, da ga oče ne mara, in si želi, da bi ga lahko kako pripravil, da ga vzljubi. Recimo nato, da je pisec to zgodbo nesporazumov zasnoval dovolj prepričljivo, da tedaj, ko se pretep prične – stari udari sina po obrazu, sin presenečen dvigne roke v obrambo, stari udari drugič, tokrat v nos, tako da sin v bolečini in jezi udari starega na uho – reagiramo na prebrano z grozo in potrtostjo. Sklonimo se nad knjigo, očarani in prestrašeni, in pisec nadaljuje: »Zdaj je stari jokal kot otrok in besno opletal z rokami – zdaj, ko je bil ranjen, čisto nemočno – opletal in jokal, zardel, podoben otroku, ki je napolnil plenice.« »Joj!« rečemo in vržemo knjigo v ogenj. Zgodilo se je seveda to, da je pisec pozabil, da se njegovi osebi nahajata v resnem položaju; sledil je svoji lastni predstavi brez prave

tenkočutnosti in dovolil, da ga je zapeljala otroška podoba, in za hip je pozabil na **resnično** zanimivost tega prizora – na dejstvo, da patetičen nesporazum lahko pripelje do česa takega – oprime se nadrobnosti trivialnega interesa, polnih pleníc. Pisec pač nima tiste strasti, ki jo imajo vsi pravi umetniki. Manjka mu plemenitosti duha, ki pravemu pisatelju omogoča, da se poglobi v čustva izmišljenih oseb (kakor se poglobi tudi v čustva živih ljudi). Z eno besedo, avtor je frigiden.

Točno rečeno, frigidnost zaznamuje pisatelja, ki predstavi resno snov, nato pa mu je ne uspe speljati – ne uspe mu, da bi z njo ravnal s takšno pozornostjo in resnobo, kakršno snov zasluži. Pojem bi razširil še na splošno trdosrčnost, na piševo nesposobnost, da bi razpoznal resnobo položaja, na pisca, ki se obrača proč od resničnih občutkov, ali pa vidi le površino v spopadih volje, ali ne ve nič več o ljubezni, lepoti ali žalosti, kot se je mogoče naučiti iz abecednjaka. S tako razširjenim pomenom se frigidnost zdi ena najopaznejših slabosti sodobne književnosti in umetnosti. Včasih frigidnost zapelje pisce v bolj in bolj obsedeno brkljanje s formo; taka frigidnost vodi kritike h kritičnim šolam, ki se vse manj zanimajo za osebo, dejanje in eksplicitno idejo zgodbe. Morda frigidnost celo pelje pisca sentimentalnosti naproti, k ponaredkom čustev, ki jih pisatelj ne čuti iskreno. Frigidnost je, skratka, ena najhujših možnih slabosti v literaturi, in pogosto osnova drugih slabosti. Ko amaterski pisec dopusti, da končna verzija vsebuje kak slab stavek, čeprav se zaveda, da je slab, se greh imenuje frigidnost: ni še spoznal pomembnosti svoje umetnosti, edine umetnosti ali znanosti na svetu, ki se ukvarja z nadrobnostmi pri vzrokih, naravi in učinkih vsakdanjih in nevsakdanjih človeških čustev. Kadar več pisatelj napiše plitvo, cinično, zgolj zabavno knjigo o izvenzakonskih zvezah, je zataval – z dosti bolj škodljivim učinkom – v isto neokusno brozgo.

Maniristično pisanje je včasih zvrst frigidnosti (najslabše pri Hemingwayu), drugič pa zvrst sentimentalnosti (najslabše pri Faulknerju), a z njim je najbolje ravnati kakor s posebno slabostjo, kajti ni potrebno, da je manirističen pisec frigiden ali sentimental, lahko je zgolj manirističen. Maniristično pisanje je pisanje, ki nas neprenehoma odvrča od podoživljanja s stilističnimi izbruhi, ki jih med branjem naravnost moramo povezovati z avtorjevo željo, da bi se vsiljeval, da bi se izkazal drugačen od vseh drugih avtorjev. Manirističnih izbruhov ne smemo pomešati s stilističnimi sredstvi, ki služijo samemu predmetu (osebi in dejanju) ali so ustvarjena zato, da izrazijo kako novo gledišče (posebnih učinkov nekaterih težavnih, vendar povsem opravičljivih slogov se moramo pač privaditi, kakor naredimo s slogom Gertrude Steinove, Virginie Woolf, ali v zadnjem času Petra Matthiessa v **Daljni Tortugi**.) Ne smemo pomešati izbruhov manirističnega pisanja s tistimi čudaštví, ki jih povezujemo s prirojeno okornostjo ali živčnostjo, kakršno je moč primerjati z živčnostjo amaterskega govornika, ki svoje stavke oblikuje previdno in nekoliko okorno, podobno skrbnemu, včasih šklopotajočemu slogu Sherwooda Andersona. Oglejmo si kot primer prva dva odstavka njegove »Smrti v gozdu«.

Bila je starka in živela je na kmetiji blizu mesta, v katerem sem živel jaz. Vsi podeželani in ljudje iz majhnih mest so videli takšne ženske, vendar o njih nihče ne ve veliko. Takšna ženska pride v mesto z izmučenim konjem ali peš, noseč košaro. Morda ima nekaj kokoši in jajca naprodaj. Prinese jih v košari in jih nese trgovcu. Tam jih

zabaranta. Dobi nekaj slanine in nekaj fižola. Nato dobi pol kile ali kilo sladkorja in nekaj moke.

Kasneje gre k mesarju in prosi za nekaj mesa za psa. Morda porabi deset ali petnajst centov, a ko to naredi, prosi za kaj. V mojem času so mesarji dajali jetrca vsakomur, ki jih je hotel odnesti. Pri nas doma smo jih vselej jedli. Nekoč je eden mojih bratov dobil jetra cele krave v klavnici pri sejmišču. Jedli smo jih, dokler nam ni postalo slabo.

Niti centa ni stalo. Od tedaj sem sovražil celo misliti nanje.

Težko je verjeti, da Anderson misli, da tako govorijo podeželani, in pomisel, da oponaša način pisanja nekoga, ki ni književnik, je premalo spodbudna, da bi jo razvijali naprej. In vendar ob branju Andersonovega skrbno okornega dela nikoli ne dobimo občutka, da tako piše zato, da bi zbudil pozornost. Ali **ne more** pisati bolj gladko (vendar nekaj njegove literature to zanika) ali pa piše na takšen podeželanski način, ker slog izraža namen njegove literature: jemlje nam pogum pri iskanju površinske lepote, ugajane zabave, in nas spodbuja, da ga beremo s trezno pametjo, z nekakšno podeželansko iskrenostjo, ki ustreza jasnemu, resnicoljubnemu pripovedovalcu in njegovi zgodbi. Slog nam ne kaže piščeve bistrournosti in še manj njegovega ega, temveč ton in namen njegovega pisanja.

Ob izbruhih manirističnega pisanja pa po drugi strani zaznavamo avtorjeve skrite namere, namere, ki se jih morda ne zavedamo, vendar jih slutimo in v nas zbujaajo pozornost. Pomislite na najbolj domišljavega Johna Dos Passosa, ali pa na Georga Bernarda Shawa, kadar se visoko nosi. Kjer frigidni pisec prezre krepka čustva in se jim sentimentalni pisec nekritično prepušča, tam maniristični pisec misli bolj na svojo osebnost in zamisli – na svoj ego, ki nam ga predstavlja s svojim slogom – kakor na svoje osebe – pravzaprav bolj kakor na vse preostalo človeštvo.

Torej maniristično pisanje – prav kakor sentimentalnost in frigidnost – izvira iz slabega značaja. Kritični krogi menijo, da je napačno povezovati literarne napake s slabim značajem, a učitelj pisanja ne more spregledati takšnih povezav, zato jih ne more prezreti. Če učenec pisanja moškega spola napade vso žensko raso v spisu, ki spravi ves razred v zadrego, naredi učitelj manj, kot zahteva njegova služba, če svojo kritiko omeji na opombe k avtorjevi pretirani uporabi 'gotskih detajlov', razčustvujočih teženj stavčnih ritmov ali motečih učinkov težavne skatološke dikcije. Največ, kar lahko doseže takšna plašna kritika, je popravljen spis, ki ne bo imel tehničnih slabosti, vendar nas ne bo nič manj spravljal v zadrego. Da bi pomagal piscu, kajti to je njegovo delo, mora učitelj omogočiti piscu, da spregleda – delno tako, da mu pokaže, kako leposlovje izdaja njegovo spačeno optiko (in skrbno prebrano leposlovje jo bo vselej izdajalo) – da nekaj manjka njegovemu značaju.

Nekateri učitelji pisanja to neradi počno, in ljudje, ki niso umetniki – ljudje, ki se niso z vsem srcem zapisali pisanju ali ki ne cenijo poti do gole resnice – so nagnjeni k sočutju. Velikodušno menijo, da ni nihče popoln. A resnični umetnik za takšno mišljenje nima posluha. Cirkuški metalci nožev vedo, da je mogoče biti popoln, in da je najboljši, če to tudi si. Popolnost pomeni zadeti natanko tisto, kar nameravaš, in tistega, česar ne nameravaš, niti ne oplaziti. Za pisca ni smiselno, da se spominja, da 'se tudi Homer moti'.¹ Homer se ne moti, razen na

¹ Idiom, ki preprosto pomeni, da ni nihče nezmotljiv. (op. prev.)

najbolj trivialne načine; v svojih številnih dolgih opisih bitk na primer brezbrizno dvakrat ubije istega vojaka. Chaucer se v svojih najboljših pesnitvah zelo približa popolnosti. Racine v **Fedri**. Shakespeare v **Macbethu**. Resni kritiki se včasih prepirajo, češ da so kriteriji v umetnosti vselej relativni, a vse umetniške mojstrovine jih postavljajo na laž. V največjih umetninah – spomnite se zadnjih del Cézanna ali Beethovna – ni napak. Zaradi tega (in ne zaradi snobizma ali slabih imen) je potrebno paziti na napake ne ravno prvovrstnih piscev, posebno tistih, ki so blizu našemu času, tistih, katerih genij nas skorajda prepriča, da morajo biti njihove slabosti pravzaprav vrline.

Če si ogledamo pisce zadnje generacije – ne da bi rekli kaj o najbolj znanih piscih, kar jih je zdaj med nami – ni nobena slabost bolj opazna od manirizma. William Faulkner, čeprav je eden naših najboljših in pogosto briljanten pisec, je bil zelo manirističen. Še ena 'apoteoza', se zdi bralcu, in prisiljen bo razstreliti kako cerkev. V poznih delih bralec znova in znova začuti, da si Faulkner poizkuša znova pridobiti stare uspehe z vozlanjem retorike, ki si jo je izmislil, da bi z njo izražal znane ideje in čustva, ki pa se sedaj samo napihuje, buči in žvenketa kakor tovorni vlak brez tovora. Hemingway je bil tudi tako slab, čeprav je njegova maniristična proza povsem nasprotna Faulknerjevi. (Če kdorkoli dvomi, da je Hemingwayev slog prekomerno manirističen in ne le lepo izdelan, kakor v Snegu na Kilimandžaru in vseh najboljših kratkih zgodbah, naj zapovrstjo prebere deset ali petnajst zgodb.) James Joyce je bil drug prekomeren prestopnik, in s tem se je tudi uveljavil. Njegovih liričnih ponavljanj ključnih simboličnih fraz, še posebno v **Uliksešu**, nikoli ne moremo razložiti le z estetsko funkcijo; s sabo vselej prinašajo še namige na Joyceovo dandyjevstvo, na njegovo nevoljnost iz srednjega obdobja, da bi se umaknil iz umetnosti – in sam je povedal svetu, da bi to moral narediti – in njegovo nevoljnost, da bi kot umetnik posnemal Boga, sede »zunaj, brezbrizno, in si pilil nohte«. Kasneje je Joyce neznosno trpel in se frustriral, kajti mislil je, da se je njegova kariera po **Dublinčanih** in **Portretu** obrnila v napačno smer. Najboljša kratka zgodba vseh časov, je trdil, je Tolstojeva pozna, preprosta zgodbica Koliko zemlje potrebuje človek? Tega mnenja, kot sploh zadnjih Joycejevih mnenj, ne jemljejo preveč resno. Bil je bolan, alkoholik, poln sovraštva do samega sebe; ustvaril je – in še zmeraj predeloval – eno velikih del človeškega razuma in duha, **Finneganovo bdenje**.

A čeprav imamo prav, če Joyceovo nezadovoljstvo s **Finneganovim bdenjem** jemljemo z rezervo, moramo pripomniti, da je pač povedal tisto, kar je mislil. Povsem resno je pokazal na reči, ki so se mu zdele napačne v tem obdobju – ne le v njegovem delu, temveč v vsakogaršnjem. Ko se je ponosno oziral na svoje zgodnje, v glavnem nemaniristično pisanje, in je za preizkusni kamen imel nemaniristično, preprosto zgodbo, je Joyce obnavljal načela, ki jih je priznaval od samega začetka, čeprav se je v praksi od njih včasih odmaknil. Pred davnim časom je dejal, da bi se vse leposlovje moralo začenjati z besedami »pred davnim časom«² in **Umetnikov mladostni portret** je genialno začel s tem obrazcem. Še dolgo zatem je ponujal svojo znamenito metaforo o skromnem umetniku, ki posnema Boga. Skratka, kazal je na pomembno resnico, ki so jo njegovi učenci v

² *Once upon a time*, pravični obrazec, ki ga slovenski prevod *Umetnika* pač tako prevaja. (op. prev.)

vseh dobah, od Faulknerja in Dos Passosa dalje, prepogosto preslišali. Ni pa vse originalno ali opazno individualno pisanje maniristično. Nobenega sloga ni lažje prepoznati kot sloga Čehova, a težko si je domisliti manj manirističnega pisca. Jasno nam mora biti tudi, da je lahko avtor boleče manirističen na enem mestu, ne pa tudi na drugih. Nikjer v Joyceovem najboljšem delu – v »Smrti«, na primer – ne najdemo avtorjeve osebnosti, ki bi brez vzroka motila zgodbo. Nikjer v Melvillovih najboljših odlomkih, predvsem pa ne v **Benitu Cerenu** ali **Bartlebyju** se Melvillov glas ne pridvigne v (kakor je rekel Lawrence) »trobljenje«. V teh delih in v drugih, njim podobnih, so poetični učinki subtilni in nemoteči. Nihče ne more spregledati poetične lepote zadnjih Joyceovih vrstic v **Smrti**, a ta poetičnost prihaja iz ritma stavkov (tako tenkočutnega ritma, kakršnega je moč doseči le pri prozi), iz precizno osvetljenih podob (podobe padajočega snega, s krogi vsenaokoli, dokler ne izpolni vsega veselja), in odmevov zadnjih vrstic – pravih šepetanj – prejšnjih pasusov. Ni nujno, da poetični učinek naredi zgodbo maniristično. William Gass v svojem najboljšem delu – **V osrčju osrčja dežele** naprimer – kaže, da je lahko celo zelo spektakularna izumetničenost trdno umeščena v leposlovje in da ne gre za sugestivni vdor avtorja.

Kaj naj naredi začetnik, ko je videti, da se njegovo pisanje približuje manirizmu? Krepmo naj premisli vsako inovacijo, ki jo je vključil v svoje delo, in prepriča naj se, iz vseh praktičnih vzrokov, da njegov izdelek ni enak, kakor bi bil, če bi ga naredil na običajnejši način. Če naprimer zamenjuje pike v večjem delu zgodbe z vejicami, da bi dosegel kak nov ritmični učinek, ki se mu zdi ustrezen za to pripoved, naj bistvene odlomke poizkusi pretipkati še enkrat z običajno interpunkcijo, nato pa naj večkrat prebere obe verziji in se prepriča, da novi način res prinese več, kakor odvzame. (Odvzame v takem smislu, da bralcu odvzame pozornost, dokler se ne navadi – kakor se pač navadimo na najboljše inovativne pisave.)

Če je pisec uporabljal razkošne poetične učinke – naprimer opazno rimo – naj ponovno prebere, kar je napisal, nato pa napisano za krajši čas odloži in dovoli, da se ohladi, nato pa naj bere znova in pazljivo analizira svoje občutke ob branju in pri tem poizkuša ugotoviti, ali novo sredstvo učinkuje, ker je gradivu dalo nove zanimivosti in življenja, ali pa morda slabi, postaja nekoliko neprebavljivo. Ni potrebno poudarjati, da odločitev pri takšnih rečeh ne smemo opirati na strahopetnost. Vsakdo lahko popravlja, dokler nič tvegano ne izstopa, in vse je varno – in mrtvo. Na tak ali drugačen način vsako veliko pisanje pripelje do zadovoljstva. Vsa spretnost je v takem pisanju, da je zadovoljstvo v delu samem, in kakorkoli že je predstavitev snovi zagnana, prihaja zadovoljstvo iz harmonije ali nerazdružljivosti med predstavitvijo in predstavljenim.

prevedel A. B.

Odlomek iz poglavja **Common Errors** knjige **The Art of Fiction** (Notes on Craft for Young Writers) ameriškega pisatelja in predavatelja kreativnega pisanja Johna Gardnerja. Knjiga je izšla pri A. A. Knopf v New Yorku 1984.

Front-line

Tone Peršak Sledi

Prešernova družba, Ljubljana 1985

Nastanek novega mita: partizanka ubije svojega nekdanjega soborca, ker misli, da je po vojni izdal ideale revolucije, in se v zaporu obesil. V njeni vasi o dogodku spesniyo pesem, ki naj bi jo v seminarski nalogi obdelal študent etnologije Andrej. Zaplet omogoči kajpada Andrejeva optika: pesem hoče brati kot realnost in ne kot mit, saj jo le tako lahko vključi v svoje interesno polje, katerega slepa pega je njegov neobstoječi odnos do revolucije. Realistični pripovedni poklic, kakršnega določa forma povesti – in za nekakšno sodobno povest tu vendarle gre – dopušča seveda samo 'možni' in zato predvidljivi tok zgodbe. Naloga bo torej morala biti predelana, odnos pa nič jasnejši. Ni kaj, orožje razberljive retorike je prejkone stereotip. In **Sledi** so najbolj uspele tam, kjer tak stereotip položijo v usta nastopajočim in mu tako podelijo status realnosti. Takšna sta na primer prizora s partizani in Italijani, ki v zavetju pred nevihto skupaj pokadijo cigareto, ali z glembajevskim likom gospe Melanije. Kadar pa iz obrazcev realnosti **Sledi** poskušajo narediti fikcijo, je rezultat jasen: šablona. Škoda, še posebno, ker so **Sledi** napisane na dovolj visoki ravni pisateljske obrti, česar na primer za povesti, ki jih PD objavlja v zbirki **Vrba**, ni mogoče trditi. Liki, pa tudi sami dogodki so v povest uvrščeni razsodno in funkcionalno, čeprav je zaradi prostorske omejitve potrebno marsikaj izreči deklarativno, v obliki monologa in dialoga, drugod pa, najbrž zaradi razpoznavnosti tipik okolja, ki omogoča bralsko istovetenje, se zapletemo v nepotrebne deskriptivnosti. Res pa je: knjiga, ki si želi pridobiti bralca brez pretiranih bralnih ambicij in navad (na kar sama po sebi navaja naklada 24.000 izvodov), mora biti jasno razvidna, značaji tipološki, jezikovnih stilizmov čim manj. To je Peršaku uspelo. Soliden izdelek svoje vrste...

Andrej Blatnik

Jernej Vilfan

Strupena nevesta

Znamenja 85 Založba Obzorja 1985

Poznam na stotine ljudi, ki prezirljivo zamahnejo z roko, kadar bi bilo treba poslušati glas otroka iz Cesarjevih novih oblačil, ker to pač ni pristojna strokovna analiza, marveč kritika na ravni vtisa. Ne vidim pravega razloga, zakaj ne bi včasih upoštevali tudi metodologije zbrkljanih, nesistematičnih, in – kar je presenetljivo! – razmeroma natančnih ugotovitev: tovrstno metodologijo uporablja Vilfan v svoji zadnji knjigi. Vladajoča govorica strokovnega načina obravnave se pod pisateljevim prostodušnim, neobremenjenim slogom sesuje v prvine, saj ne uporablja filozofskega slovarja, marveč zapisuje svoje meditacije o **res publica** na sproščeni način – tvegajmo! – svete jeze spričo slovenske zavrtosti. To mu prinese nekaj naskoka pred strokovno ekspertizo, kajti njegove observacije so sicer res presojne, zato pa nič manj radikalne. Ne pozabimo tudi njegovega gneva in elemente njegove pisateljske »naive« imamo kot na dlani. Tisto, kar z besno in nepopustljivo vztrajnostjo razkriva Vilfan, sicer res pravzaprav že vsi vemo, vendar si zatiskamo oči. V razhajanju med ostrino znanstveno-strokovne eksegeze in molkom vznika entuziastični jezik Strupene neveste. To je dobro, zelo dobro, saj si bo le tako priskrbela zagotovilo, da kategorični imperativ nenehnega govorjenja o stvareh, ki bolijo pisca, ne bo mutiral v pozo. Občutek, da Slovenci vselej zamujamo za Evropo, da smo nacionalno blokirani in torej brez samozvesti in suverene nacionalne države, občutek, da nismo zmožni delovati kot osvobojen narod: to so tarče, kamor naperja pisatelj svoje, včasih tudi pretirano karikaturnistično pero. Suverenost, avtentičnost in doživetost so lastnosti, ki jih ima pisatelj najbolj v čislih in jih razvije tudi ob slikarskem opusu Gabrijela Stupica. Zanimivo, ni dvoma. Seveda polemični in provokativni naboj teh esejev terja dialog. Navsezadnje je dialog temelj demokratičnega občestva in za njim se žene Vilfanova nevesta.

Aleš Debeljak

Incarnaf Kinčirogaz Mezilihin ej mezinamuh.

Znamenja 84, Založba Obzorja 1985

Franci Zagoričnik se je moral res dodobra nabrskati po svoji miznici; dvomim, da je v njej še kaj ostalo. Vsaj slabega ne: Nihilizem je humanizem (postmodernistični zasuk?) je namreč tako strahovito slabo delo, da bi bilo bolj prav, če bi nosilo naslov *The Worst of . . .* Prva, čisto praktična pomanjkljivost je ta, da nas je Zagoričnik prikrajšal za skoraj vse podatke, kdaj, kje in zakaj ali s čim v zvezi je to in ono bilo objavljeno. Zato se nam marsikatera zadeva, ki jo je stlačil v ta cvetnik esejev, kritik, pisem, polemik in še česa, zdi še bolj marginalna, privatna v svoji prepirljivosti in nepomembna, kot v resnici že tako ali tako je. »Nihilizem . . .« je skrajno konfuzen pêle-mêle: neselektiven, nekoherenten, dolgočasen in prepotenten. Zgrešeno je že to, da Zagoričnik konkretistično prakso sploh poskuša utemeljiti. Trud za to bi si vsekakor lahko prihranil, saj je konkretizem brez temeljev, ki konstituirajo siceršnjo umetnost: to je obenem njegov edini »temelj«. Zato se še najbolj temi primerno pisanje zdi pasaža, kot na primer Traktat o levi copati ali Poročilo iz Andov – to so vsaj ljubeznive prismođarije, ki ne motijo, čeprav seveda niso (več) zanimive. Dolgčas je tudi opisovanje konkretističnih izdelkov in akcij, ki so tako obrobni, da je prav neverjetno, kaj počno v Znamenjih. Zagoričnik nas hoče po vsej sili prepričati, da je vse okoli konkretizma ne vem kako pomembno in veličastno, pri tem pa zapada v pravcate nesmisle; recimo, da je to (krajšam) »edino področje, ki sprejema pobude v smeri človekovega situiranja znotraj predmetnosti stehnaziranega sveta«. Na našo srečo – in tudi na njegovo! – seveda ni tako: konkretizma se ne da utemeljiti z ničimer drugim razen s popolno avtorjevo muhavostjo ali samovoljo. Prav, toda Zagoričnik je očitno imel slabo vest in je sklenil sestaviti knjigo, ki pa je bila že vnaprej obsojena na propad. Nemogoč stil, slaboumnosti – verjetno hotene, hvala bogu! – in hajdegerjansko-slovenski esperanto so le še pika na i. Tour de force ničevega branja.

Marko Crnkovič

Milan Jesih

Usta

Mladinska knjiga, Ljubljana 1985

Pomisli, koliko majhnih pesmi!

Pomisli, koliko zabavnih pesmi!

Jesih si ne pusti vzeti zadovoljstva, ki izvira iz odpravljanja lastnih mitov. Ko je že kazalo, da **Kobalt** in **Volfram** sestavljata neko zaprto galaksijo emocij, ki nujno potrebujejo dolg verz in tako rekoč epsko širino, se je Jesih elegantno izmuznil nevarnosti, da bi njegova poglavarstva perjanica obledela pod vztrajnostjo večnega vračanja istega. Upri se je imperativu forme in zaigral na karto minimalistične literature. In ta premik mu je šel gladko od rok, to je treba reči. **Usta** so nadaljevanje sentimenta, emocij in ublažene ironije **Volframa** z drugimi sredstvi: hkrati pa so, v tem je nemara tudi njihova propedeutična vrednost, izvrstna lekcija tistim slovenskim pesnikom, ki jih vzhodnjaška modrost muči v ponarejeni obliki haikuja. Gre namreč za to, da Jesih v svojih liričnih miniaturah odločno odklanja možnost, da bi šlo za eno izmed nešteti brezbarvni različni slovenskega haikuja – kakor da bi po Volaričevem: »Slovenski jezik /ni za haiku/, pa da ga jebeš« kaj takega sploh lahko še obstajalo – marveč ga zanima skopost pesniških sredstev zgolj za dosežek sugestije, namiga, zamolka. Skratka, nobenih lažnih globin meditirajoče misli, marveč sproščeno bogastvo aluzivne moči, ki izrisuje drobne vtise iz vsakdanjega življenja na izvrstno paradoksalni način. Na način nonsens poezije, na način liričnega rebusa, na način aforistične duhovitosti in neskončnega ugodja v izraznih registrih jezika, preigravajoč ljudske modrosti in ulično kulturo, visoko književnost in sentimentalna pisma. **Usta** torej ne zavračajo pesnikove lastne mitologije, marveč le mit o njegovi nespremenljivosti in predvidljivih rešitvah. Če obstajajo mojstri, ki do osupljivih in zabavnih skrajnosti obvladajo **metier** pesniškega posla, potem je eden od njih gotovo Jesih.

Aleš Debeljak

Paul Celan

Lirika

Prevedel, opombe in spremno študijo napisal Niko Grafenauer, Mladinska knjiga, Ljubljana 1985

Tisti, ki se na vse spoznajo, ga gotovo ne bodo brali. Nič za to. Vsi ostali, večna manjšina, pa ne bojo mogli mimo ene najpomembnejših pesniških osebnosti tega stoletja, ki prav nič ne dá na skrivnost in enigmatična vprašanja, kakršna zastavlja svinga poezije. Ubogo dvajseto stoletje. Paul Celan je dobro vedel, da to še kako drži. Navsezadnje, ali ima človek, ki se rodi kot romunski Žid, ki sredi pariškega brbotanja vseskozi piše v nemščini, sploh kakšno drugo možnost, kakor da piše o ubožnem času? Stavil bi, da druge poti sploh ni ali pa pelje v tišino, kar je isto. Celanova lirika! Da, lirika, ki se mnogo bolj natančno prilega njegovim besedilom kakor obči pojem poezije: gre namreč za to, da neznansko naporno prodiranje skozi nakopičene sloje židovskega, nemškega, francoskega – ali naj rečem še srednjeevropskega? – izročila deluje izjemno senzibilno. Senzibilnost je stvar jezika, ki se razvija onstran praktičnega instrumentalizma, zato njegova lirika nadvse ceni tisto tradicijo, ki izvira iz pojmovanja teksta kot eksistencialne skrivnosti in misterija. Najboljša tehnika nadaljevanja te tradicije se pri Celanu oblikuje tako, da je preizprašana v luči simbolne evokacije smrti. Občutje nenehne preganjanosti in brezdomovinskosti je tako rekoč **trade mark**, naj se še tako grobo sliši, njegove lirične pisave, v kateri je upesnjena eksistencialna breztemeljnost, ki se navezuje na skustvo razpršene osebnostne identitete. Njegov samomor leta 1970, ko je namesto nadaljevanja poezije izbral Seno, je na tej ravni pač radikalizacija te breztemeljnosti, o kateri lirika lahko metonimično govori, ne more pa je izreči. Izreče jo lahko skok v Seno.

Aleš Debeljak

Jernej Vilfan

Strupena nevesta.

Znamenja 83, Založba Obzorja 1985, 174 strani.

Kakšna provokacija! S kakšno odkritosrčno silovitostjo napisana knjiga! Pravi strup! In to za vse: za slikarje, za umetnostne zgodovinarje, zlasti in predvsem pa za Slovence nasploh. Za tiste, ki vse preveč radi ližejo »sladke bombončke«, da bi se jim na preobčutljivem slovenskem želoččku ne naredil čir, in ki imajo prav zaradi tega piškave zobe in tako ne morejo v nič pošteno, moško ugrizniti. O takih brezjajčnih prežvekovalcih – da, Slovenec, po Vilfanu, ima »mentaliteto krave« – govori Strupena nevesta: pravzaprav nekaj zbornik dvanajstih dolgih in kratkih (pogojno vzeto) umetnostnozgodovinskih esejev, ki pa so napisani dovolj nekomplikirano, skorajda že poljudno, in uspešno prebijajo bariero bralčevega nepoznavanja stroke. To je seveda logično, saj je v bistvu vse, o čemer Vilfan piše (razen morda Razmišljanja o popolnoma beli sliki, ki pa ponuja nekatere prispevke k reševanju problemov postmodernizma), samo bolj ali manj očitna pretveza za razmišljanje o slovenstvu. Tako je tudi boljše, saj je jasno, da je Vilfanov donesek kljub določenim demistifikacijam v območju slovenske povojne likovne zgodovine vendarle večji tam, kjer gre za vprašanje naroda. Prva dva eseja (Strupene neveste G. Stupice in Prazna trdnjava ali kaj ti je, slikar – skoraj dve tretjini knjige) sta resničen šok: sijajna in brezkompromisna razčlenitev slovenskega značaja, napisana z brutalno energijo »bika« – kakšen kompliment! – ob tem pa vseeno deluje kot balzam. Vilfan nam meče v obraz vse »inhibicijo, kričavost, bombastičnost, pozo, shizofrenijo, strah pred življenjem, plehkost...« Strašno in obenem krasno... eksorcizem na nivoju. In ne le to: Vilfan nam obenem ponuja tudi rešitve, ki so – seveda so – popolnoma realne in vredne vsega upoštevanja. Škoda le, da zanos knjige proti koncu začne malo upadati, čeprav je še zmeraj pisana docela iskreno in zavzeto. Toda takšne slabosti lahko avtorju mirno odpustimo; prva dva eseja sta v naši »prazni trdnjavi« zaklad, ki odtehta vse drugo. Res, to je knjiga, ki ima jajca!

Marko Crnkovič

Ivan Volarič-Feo

Oj božime tele dolince

Zbirka Rob, Lipa, Koper 1985

Pred leti je Ivan Volarič-Feo napisal enega najboljših slovenskih haiku verzov, ki se glasi takole:

Slovenski jezik
ni dober za haiku
pa da ga jebeš

Sedaj je izdal novo pesniško zbirko z naslovom Oj božime tele dolince, v kateri pa bi njegovo poezijo spet v grobem lahko razdelili v tri dele. Prvi naj bi bili klasični verzi, drugi vizualna poezija in tretji – Feov haiku. Da, Feov haiku, saj navkljub zgornjemu verz do sedaj (kolikor je meni znano) Feovih kratkih verzov še nihče ni poimenoval s kakšnim posebnim imenom. Avtor nas je torej že pred leti postavil v nezavidljiv položaj, saj se hudičevo dobro zavedamo, da je pesnik vse to, kar naj bi zdaj storil podpisani, že opravil v treh iskrenih vrsticah.

Pa vendar, kje so tisti vzroki, da Volariču vsakič znova prisluhnemo v njegovi poeziji in se nad njo neprikrito tudi navdušujemo. Čas ga ne povozi. Nekoč je bil pesnik beatniške generacije, danes je pesnik punka. Značilnosti teh obdobij so bili ravno živi nastopi in na njih je Feo sploh prepričljiv. Odzivnost njegove poezije si lahko razlagamo tudi s tem, da Feo pač ne goljufa. Moč njegovega pesništva je v iskrenosti, poštenosti in nepokvarjenosti.

Poleg tega ga je nemogoče »uokviriti«, kajti če ga poimenujemo samo pesnik, se nam na drugi strani pojavi kot showman ali pa kot poseben likovnik, ki v galerijah na primer razstavlja etnografite, pesmi in vizualne stvaritve.

Feovih etnografitov (kot posebne oblike njegovega delovanja) v najnovejši zbirki seveda ne bomo našli, ostajajo kot neko posebno narodno izročilo. In tudi to ga skupaj z njegovim živim koncertiranjem in pesnikovanjem postavlja na tisti prestol, kamor se lahko povzpnejo le ljudski pesniki.

Marko Jenšterle

Blaž Ogorevc

Poklon za Rastafari

Makkonen Haile Selasie

Yaha

Zbirka Rob, Lipa, Koper 1985

Blaž Ogorevc in Ivan Volarič-Feo imata nekaj skupnih stvari. Oba sta leta 1975 pri Škucu izdala prvi pesniški zbirki. Tega leta pa je izšla tudi prva plošča rockovske skupine Buldožer (Pljuni istini u oči), na kateri se posredno pojavljata tudi Ogorevc in Volarič. Že tu je opazno, kdo bo za slovensko poezijo produktivnejši. Volarič namreč na ovitku plošče objavlja obširno 136. nadaljevanje Ljubezenske zgodbe, Ogorevčevo ime pa se pojavlja le na zadnji strani v Buldožerskem vzkliku: zarolaj ga Blaž!!

Avtor Prisilno zrelega paradižnika je zdaj končno izdal novo pesniško zbirko z naslovom Poklon za Rastafari Makkonen Haile Selasie Yaha. Naslov seveda bralca zavaja, saj gre samo za navaden Blažev poklon, v katerem pa ni prav nič rastafarijanskega. Zato pa so tu Ogorevčevi otroško-odrasli ogledi na svet okoli njega. Prepletata se proza in poezija, prepletata se Ogorevc-otrok in Ogorevc-odrasel človek. To je pesnik, ki je videl in skusil hudiča, z njegovo materjo pa so se v njegovi družini sploh dobro poznali. »Upal bi si celo trditi, da je bila nekakšna družinska prijateljica,« zapiše nekje.

Omeniti je treba zanimiv podganje-mišji cikel (morda osrednji del knjižice), pri katerem pa bi bilo primerno navesti otroško razmišljanje o tem, kaj bi bilo, če bi v Škofjo Loko prišel Tito in bi padel čez kapucinski most, pa bi ne znal plavati in bi ga otroci rešili, pa bi potem rekel, da vsakemu izpolni tri želje... Morda bi tu imeli več sreče z Ras Tafarijem?

Svet otrok je napolnjen z domišljijo, takšen je tudi današnji svet Blaža Ogorevca, ki sicer ureja kulturno rubriko v Mladini, a mu ta dolžnost nikoli ni tako sveta in obvezujoča, da bi te delovne obveznosti postavil pred svoje obveznosti do poezije in kulta Ras Tafarija. Toda pri pesniku je žal še vedno več samoreklamiranja in manj ustvarjalnosti, zato smo tokratne knjižice toliko bolj veseli. V tem pogledu ga kolega Feo s svojo akcijo pač prekaša. Toda Blaž je vendarle nesmrten in kot tak ima torej obilico časa, da bo, ko se mu to zljubi, rojeval še več poezije in proze. Do tedaj pa ga pozdravimo z naslednjim verzom: Igziabeher let Blaž be praised!

Marko Jenšterle

Zlatko Zajc

Irska

Zbirka Rob, ipa, Koper 1985

Potem se seveda nujno pojavi vprašanje: ali sploh lahko ločimo pesem od njenega mitološkega ozadja? Odgovor na zastavljeno vprašanje ni niti najmanj preprost, kajti gre (recimo temu tako) za določene špekulacije o temeljnih razsežnostih slehernega pisanja. Mislim, leposlovnega.

Tako pa je to vprašanje (čisto vulgarno in popreproščeno) zastavljeno v preprostih in v tej njim-lastni-preproščini manirističnih pesmih. Tovrstne pesmi so izpraznjene in nabite obenem – z revnimi metaforami. Pesnikov, ki so se z velikim navdušenjem lotevali prav takšnih revnih metafor (gre seveda za semantično polnost metafore) – je dosti preveč. Namreč, tovrstni pesniki prav hitro odkrijejo odgovor na prej zastavljeno vprašanje, in sicer: pesem, ki sem jo napisal, ima mitološko ozadje. Ali pa ga nima! Pesem je treba nujno skržiti zgolj na verz, ki ni del pomenskih sklopov cele pesmi – ampak je del igre dinamike te-iste pesmi. Ali pa ne. Vmesnih, torej subpozicij (v tem primeru seveda interpozicij) ni in jih ne more biti.

Takšen odgovor daje tudi Zlatko Zajc. Berljive in »z mitološkim ozadjem« znane pesmi so to. Klasična liturgika (v svoji klasičnosti – maniristična), elementi zaklinjevalnih pesmi, kvazi-eruditski domisleki – sicer ustvarjajo zanimivo in, še enkrat, izredno berljivo zmes realnosti (sicer že zaradi lastne realnosti tudi travmatizirane) in nadrealnosti, ki pa ostaja vedno znova zavezana obrazcem manirističnega miselnega kroga. Vse je preveč jasno – in prav zaradi tega zanimivo. Namreč, Zajc svojo maniristično poezijo preseže z védenjem o svoji poeziji. In to razkrinkanje-samega-sebe mu podeli odvezo. Gre, skratka, za lep primer žanrske poezije. Žanr teh pesmi – naj se to še tako obsceno sliši – pa je radikalni manirizem.

Tadej Zupančič

Aldo Žerjal

Obrobljena noč

Zbirka Rob, Lipa, Koper 1985

Noč predstavlja Žerjalu tisti kognitivni modus, ki se vedno znova kaže kot pomen »brez podob«. Tako se zajetost v tipološke in strukturalne obrate njegovega pesnjenja spremeni v evokacijo poželenja po »dviganju zelenih lic k Bogu«. Gre za Dogodek – namreč, pri Žerjalu gre za problem upesnjenja Dogodka kot vrhunškega estetskega in etičnega imperativa. Dogodek lahko človeku dá (po Žerjalu) tisti določen moment ne-zamrzlosti, celo sreče in veselja, ki premaga vse mogoče **Schlimme Liebschaften** v življenju. In kaj je torej Dogodek?

Dogodek je nujno zanikanje laži. Gre, preprosto rečeno, za resnico. Namreč, eni lažejo tedaj, kadar si obetajo kakšno korist od te laži, drugi govorijo resnico, da bi ujeli kakšen dobiček od nje in napravili dobro kupčijo. Gre, torej, za eno in isto. Na tem mestu, ampak točno na tem mestu, je Žerjalu uspelo tisto, česar nihče v času zgolj ponarejene poezije niti ni pričakoval: Žerjal pripoveduje (torej upesnjuje) resnico – ne da bi se zavedal kakšne morebitne koristi od tega podjetja; laži pa, preprosto rečeno, ne prizna. Zanj laži ni. Tako so te pesmi polne prečudnih (izprijenemu sodobnemu človeku skoraj neznanih) strasti in poželenj, polne odličnih metafor (ki prehajajo ena iz druge, od prvega do zadnjega verza) in, denimo, silnih, pa obenem zamolklih odsekov »studa lesenih lutk«. Vse pa se dogaja ponoči, vsi Dogodki se vrtijo na blaznem vrtljaku spominov in refleksij in vrteli se bodo tako dolgo, dokler bo ne bo laž – –

Tadej Zupančič

Veno Taufer

Tercine za obtolčeno trobento

Mladinska knjiga, Ljubljana 1985

Pri Tauferjevih pesmih gre predvsem za dve komponenti fenomenološke shematike. Dejansko – do brezupa prignan esteticizem in žalobno-trpki promotivni sistem – za to gre. Namreč, »polno blata« (usoda) je paradoks, ki ga nujno zaznamuje »Temna luč« (sinonim za poželenje po življenju). Tako se Tauferju življenje ne kaže zgolj kot tragična sprava s tem-istim življenjem, ampak, podobno kot Philipu Larkinu, predvsem kot subjektivno trpljenje (gre za Larkinovo pesem Going, ki se konča z verzi What is under my hands, /That I cannot feel?/ /What loads my hands down? – tej pesmi lahko potegnemo paralelo s Tauferjevo Angel je).

Oziroma, privoščimo si dobro špekulacijo: praznino med znakovnimi elementi lahko zapolni njihova simbolnost – ki pa je, kot je znano, del polja estetike. Gre, namreč, za strukturo pesmi. In Taufer ve, kako se ta praznina zapolni: z melodijo (skoraj petjem) in prisluškovanjem (torej morebitnim védenjem o prihajajočih »zakonih«) – melodiji in prisluškovanju pa je pridružena še pesniška matrica, ki je odvezana od poetskih sugestij (gre za razum!) in je torej nabita z izredno teznostjo. Kakorkoli se pogleda, pesmi so sematično pojasnjene s prvo (gotovo izjemno) pesmijo v ciklu Male vesele fuge o smrti, pesmijo Med brazdo in kamnom, ki se konča z verzoma /klica se odpira/pot tal se vzdiguje/. Semantično pojasnjene – s tipično hofstadterijansko vehemenco – in s tem izpraznjene konflikta in konfrontacije. To pa je značilnost modernističnih pesmi – in zato je ta zbirka pesmi zbirka izrazitih in odličnih – modernističnih pesmi.

Tadej Zupančič

Marki de Sade

Juliette

Justine

Zbirka Dotik, prevedla in spremno besedo napisala Zoja Skušek-Močnik.
Izdala Državna založba Slovenije, 1986.

Lahko bi se reklo: Končno! In točno za to tudi gre. Na Slovenskem smo dosti predolgo (skoraj dvesto let) čakali na kakšen (in to celo prvi) integralni prevod katerega izmed de Sadovih del. In zdaj?

Dejstvo je, da je tudi sam de Sade moral čakati (kar se kritiškega vrednotenja tiče) vse do zmagovitega obdobja francoske strukturalistične »nove kritike«, da je dočakal tisto reputacijo, ki mu nujno pripada – ne samo kot odličnemu pisatelju, ampak tudi kot mislecu. Do tega obdobja pa so se (z izjemo v času literarnega nadrealizma) celo popolnoma ugledni ljudje ukvarjali predvsem s pomeni pridevnika, ki so ga izpeljali iz markijevega priimka. Vse skupaj se je grozljivo razraslo v tisti **vox populi**, ki določenega človeka (skoraj) nepreklicno zaznamuje z avro prekletstva. Do kdaj?

Vse dotlej, dokler se v literarnem opusu (v tem primeru markija de Sada) ne odkrijejo vse tri temeljne plasti, ki so značilne za literarno umetnino. In zdi se, da so se do-strukturalistični kritiki ukvarjali zgolj s kognitivno in, seveda, z etično plastjo de Sadovega pripovedništva – ki pa so jo imeli seveda nujno takoj popljuvati, saj vendar ne gre, da bi se lahko sploh še kdo celo načelno strinjal s tem prekletim pisateljem. Pozabili pa so na estetsko plast, plast, v kateri se odvija »sadorska reprezentacija sveta« (Blanchot), ki je nujno vizija »totalnega ugodja« (Barthes) – in kjer gre za zločin. De Sade se ukvarja z zločinom kot modusom izpraznjene znakovne simbolike – ki je tako nujno del estetske plasti njegove umetniške produkcije. Gre za revolt proti lažnim strastem in ponarejenim odnosom med ljudmi.

Tadej Zupančič

Pisma bralcev

Franček Rudolf

Slowenische umetnost

Wenn ich schreibe in meiner eigenen slowenischen Sprache so wie Goethe, Prešeren, Hegel, Marx, Hitler und besonders Gajšek, schreibe ich so als ich denke. Ich kann nicht anders denken als SLOWENISCH! Warum diese Touristen mit A und D Automobilen sprechen so als ich denke? Ist das nicht UNMORALISCH? EINE FREMDE SPRACHE ZU EXPLOATIREN?

SLOWENISCHE SPRACHE MUSS NUR FÜR UNS RESERVIERT SEIN!
Die andere können für sich eine neue Sprache erfinden!*

EIN KLEINES DEUTSCHES LIED (MALA NEMŠKA PESEM)

Kadar slišim za svobodo,
pobesnim,
za revolucijo, ko slišim,
izpuščaj dobim!

Če bi našel domovino,
prec bi jo izdal!
Kot že svoje sužnje, Laibach,
Turkom sem prodal!

Vem, da mora vsak imeti
svojega boga,
ker drugač mu ni živeti,
ko je pes od psa!

Partija me vedno vodi,
mi ob strani stoj!
Vedno tebe bom poslušal,
Gajšek, Führer moj!

* Ko pišem v svojem slovenskem jeziku, tako kot Goethe, Prešeren, Hegel, Marx, Hitler in predvsem Gajšek, pišem tako, kot mislim. Ne morem misliti drugače kot slovensko! Zakaj govorijo ti turisti z avtomobili A in D tako, kot mislim jaz? Kaj ni to nemoralno? Izkoriščati tuj jezik? Slovenski jezik mora biti rezerviran samo za nas! Drugi si lahko izmislijo nov jezik! (opomba J. V.)

Himna

Kršćanstvo, rešeno spon
kulture,

podobno svinjanju
pofukanih sužnjev,
pogreznjeno v morje
izbranega kretenizma,
marksizma-leninizma,

v daljavi gleda
svoj vzor in izvor:
luč nacizma!

Tovariš Adolf! Zdravo! Zdravo!

Vorwärts, junge Partisanen! Na juriš!

Sužnji samoupravljanja, natakariji prihodnosti! Prinašalci
deviz, prodajalci naravnih lepot!

Sistem nas je usposobil v blage
pozabljivce zgodovine,
šola nas je naučila

pomivati kozarce in kupovati licence,

največje sranje vseh sranj
pa slovenski pesniki! ušive riti,

ki razen lastne veličine
ne zmorejo

opevati ničesar več, niti
hlapčevanja, sladkega, omamnega.

Narod, ko se razsujesh

na sipinah časa,

spominjaš me na lubenico,

ki je padla iz petnajstega nadstropja.

Pozdrav zastavi

Sonce iz-nad
krtače gor
hrupno vžiga
svoj motor!

Dan je nor!
Leze navzgor!
Sonce miga,
državljanom vzor!

Kolonade dežja, fasade srca, mlaka obupa, mleko strupa!
Človek ekonomist, človek upravljalec, človek izumitelj sistemov,
človek kreditno sposoben, izposojevalec in posojevalec, izvoznik-uvoznik!

Sončni žarki
na šalterju v banki
plešejo kankan!
Spet je nov dan!

Zastava rdeča plapola,
zapičena na sredi črne reke zla,
konec komunizma,
konec samoupravljanja,
konec stalinizma,
konec Laibacha,
in fašizma
in karnizma!
Zastava rdeča plapola,
Gajška za predsednika!

Alpska poskočnica

Ušive svinje iz ŠKUCa,
ko jim ščijem v gobec,
trzajo kot muca
zavita v moker robec!

Buzeriram lajbahovce
kakor ovce!
Brez osebnosti in jaje
so živi aids!

Čez mesto avion leti,
iz riti nitke mu visijo,
na nitkah se napis blešči:
ukinite Novo revijo!

Komunisti in fašisti,
vsi ste isti, vsi na listi
drage udbe, finalisti,
rasisti in nacionalisti.

Kdaj bo brez škode
napočil dan svobode,
ko rdeči Kmer
Slovenijo, to zemljo zmote,
si bo na kurc nabodel
in v prah jo zmlel?

Polnočnica

PONOSNO USODI NASTAVITI RIT!

Naj fukajo nas humanisti!
Napočil bo dan, ko obvisel bo Štih
in Taras in vsi komunisti!

Kar bo ostalo, verjelo bo v moč
kladiva, ki po nakovalu,
trešči mogočno, ko bije polnoč,
krik množic v milijonskem navalu!

Ne, ni nas strah, ne bojimo se nič,
po Titovi tečemo cesti!
Ko avtobus prepoln izgine nam v noč, vemo!
Viator ima nas na vesti!

Kaj pride peš se do Fužin?!
Peš v Šiško in peš v Moste?!
Ni strah bencinskih hlapov nas in temin!
Ne sovražnikov trume goste!

Kritika ali deplasma?

V zadnji številki Problemov-Literatura (1986/1) je bila objavljena kritika pesniške zbirke Ivana Črniča »Tihota brezdanjosti« (Obzorja 1985), kritika z naslovom »Črnič, eden izmed mnogih«, ki jo je napisal Luka Novak. Ko sem prebral naslov, sem naivno najprej pomislil na tisti stavek iz indijskih Upanišad: »Na čelu mnogih hodim, hodim sredi med mnogimi; kakšno bo delo Smrti, ki mora biti danes storjeno skozme!« Črničeva poezija namreč evocira takšno občutje, njegova glavna pesniška preokupacija je smrt, tišina brezdanjosti, ki se skuša upesniti v »grozdih besed«. Vendar mi tukaj ne gre za to, da bi napisal novo, drugačno kritiko oz. literarno oznako Ivana Črniča. Rad bi zapisal le nekaj besed, ki se jih čutim dolžan napisati kot član sveta revije Problemi o takšnem tipu kritike, kakršnega si je izbral Luka Novak, da je z njim »obdeloval« Črničovo poezijo, jo proglasil za »jalovo početje«. Sprašujem se: zakaj, zakaj je to sploh potrebno? Poglejmo si prvi in zadnji odstavek Novakove kritike, tj. mesti, ki sta v tovrstnih tekstih običajno najbolj izpostavljeni. V prvem Novak najprej citira Lermontova: »Ta dolgčas, ta žalost!«, misleč pri tem seveda na Črničovo poezijo, pozabljajoč pa na Lermontovo nadaljevanje: »... a ni ga, da bi segel v dlan, ko dušo potrtost spreleta...« itd. Novak nadaljuje: »Ta dolgčas, ta žalost! To je prva (in morda najbolj relativna) opazka ob Črničevi poeziji, ki sicer ni katastrofalno slaba, vendar je izrazito dolgočasna in žalostna, toda ne v smislu lepe in konstruktivne žalosti.« Zadnji odstavek kritike pa se začne z: »Ko sem bral Tihoto brezdanjosti, sem se v bistvu silil k početju, ki se mi je upiralo, in na žalost se mi to dogaja vse pogostejše, ko berem sodobno poezijo.« Meni pa se, dragi Luka, upira branje takšne kritike, ki ne najde ene same lepe besede za obravnavano delo. Ne razumem, čemu je treba napisati tri ali štiri strani samo za to, da bi kritik diskvalificiral prvenec mladega pesnika, da bi ga tolikanj razvrednotil in posredno s tem avtorja samega proglasil za popolnega brezveznika. Oprosti, Luka Novak, če ti delam krivico, verjetno nisi imel tega namena. Toda stvari se kažejo na tak način. Seveda se strinjam s tabo, kakor si napisal v eni izmed svojih prejšnjih kritik v Problemih (1985/8): »Toda oceniti ga je treba in prav v ta namen obstajajo ocene, kjer naj se tekst kritično pretehta, seveda s povsem subjektivnega stališča, saj pri tem opraviu ne gre za znanstveno razpravljanje.« Jaz bi sicer rekel, da za neke vrste znanost ali vsaj za objektivno intenco že gre, saj je čisti subjektivizem prav takšna fantazma kot čisti objektivizem. Razen tega cenim tudi tvojo kritično doslednost, pa naj gre za Jančarja, Filipčiča ali Črniča. Tudi to mi je seveda jasno, da kritika ni sama hvala, da je njen raison že od nekdaj v alternativni, v tistem strogem vidmarjanskem da ali ne (čeprav jaz razumem sodobno, recimo 'postideološko' kritiko bolj kot komentar, razvitje, eksegezo obravnavanega teksta). Ne morem pa razumeti, zakaj te diskvalifikacije, ta grobost? Zdi se mi, da je tukaj na

delu en zelo nečeden nihilizem, Wille zur Macht. Pri nas je, žal, vse preveč prisotno mnenje, da čim ostrejši si, čim bolj si brezkompromisen, tem bolj ti je utrta pot med »posvečene«, tem bolj si krčiš pot v literarno in kulturno vrhuško. Meni se ta logika upira, ne pristajam nanjo. Še zlasti ne takrat, ko gre na račun drugega. Kakor da ne bi že tolikokrat bolešno skusili (seveda ne samo na področju literature), kam takšna logika pelje. Kakor da nam je popolnoma neznana misel o pri-puščanju, do-puščanju biti. Let it be, so peli že Beatlesi. Seveda, strinjam se: »Uredniška (in hkrati tudi kritiška, op. M. U) merila bi bilo vsekakor treba pretehtati... Kritik je tu zato, da bi precenil, ali so (knjige) vredne objave, saj to sploh ni samoumevno. Toda to je danes tako težko!« (Novak, prav tam, str. 148). Saj sam praviš, Luka, da je to težko; zakaj je potem treba po drugi strani tako grobo poenostavljati, celotno pesniško zbirko vehementno proglašati za »jalovo početje«? Mar je jalovo početje tudi delo recenzentov in urednikov, ki so Črničovo zbirko objavili? Tudi sam se v svojem uredniškem delu nenehno srečujem s problemom selekcije, izbiranja najboljšega, dogovarjanja z avtorji itd. O izidu pogosto odločajo fineše, izjemno pomembne fineše, včasih tudi proti urednikovemu lastnemu subjektivnemu okusu, kajti zavest o neki širši objektivnosti, spoštovanje drugega, drugačnega, vsekakor obstaja, ne glede na vso razcepljenost literarnih smeri in prepričanj. Takšno do-puščanje naj bi bilo, po mojem mnenju, tudi eno izmed izhodišč korektne kritike, najsi je še tako ostra in odklonilna. Gre tudi za do-puščanje tuje in svoje lastne zmote.

Marko Uršič

član sveta revije Problemi

V Ljubljani, 6. aprila 1986

Popravek

V zvezi z Mallarméjevo pesnitvijo »Met kock nikdar ne bo odpravil naključja« dolgujemo bralcem nekaj pojasnil in opravičil. Namreč: tako prevajalcu kot uredništvu in drugim instancam se ni posrečilo zvedeti, katera neznana roka je na 97. strani Problemov-Literatura št. 1/1986 pripisala ali dotiskala besedo **SAMOTE**. Zadeva je vsekakor mallarméjevsko misteriozna: besede v izvirniku in nobenem drugem prevodu sicer ni – pravilno je **NE BO ODPRAVIL** in čisto nič drugega – zdaj pa se je nenadoma pojavila. Kdo je pesnika dopolnil, ostaja torej odprto.

Glede tipografske postavitve pa naslednje: obstaja nekaj manjših napak – premajhni ali preveliki razmiki med verzi – ki pa pri branju ne motijo bistveno in jih ne navajamo. Potrebno je opozoriti le na eno, ki je usodnejša. Verza v **neki bližnji** in **se spreletava** na 98. strani bi morala stati dobra dva centimetra nižje; pravilno se namreč bere: **skrivnost/strmoglavljena/razkričana** (str. 99) /**v neki bližnji** (98) /**vrtinec veselja in groze** (99) /**se spreletava** (98) /**okrog prepada** (99). Brez zamere, seveda.

Prejeli smo

Predsedništvoma SFRJ in SR BIH

Od 18. julija do 19. avgusta 1983 je v Sarajevu potekalo sojenje dvanajsterici muslimanskih intelektualcev. To sojenje bo ostalo zabeleženo v zgodovini novejšega jugoslovanskega pravosodja kot arhetip eksemplaričnega kaznovanja za drugačno besedo in misel. Prvostopenjsko sodišče je za mišljenjski delikt izreklo drakonske kazni, nenavadne celo za naše razmere: troje obtoženih je bilo obsojenih na po 6 let zapor, dvoje na po 6 let, eden na 6 let in pol, eden na 7 let, dvoje na po 10 let, eden na 14 let in eden na 15 let zapor. Vrhovno sodišče Bosne in Hercegovine je izreklo neznatno manjše kazni od 2 let in 8 mesecev do 9 let zapor.

Ob tej priložnost vas posebej opozarjamo na primer pesnika in profesorja srbsko-hrvaškega jezika in književnosti Džemala LATIČA, s čigar predlogom za zaščito zakonitosti proti sodbi Zveznega sodišča se je seznanil tudi naš odbor. Ob zgledu njegovega trpljenja in obsodbe je mogoče jasno uvideti nezakonitost celotnega postopka in poljubnost izrečenih kazni.

Kazenski postopek proti Džemalu Latiću se je začel zato, ker je poldrugi mesec po aretaciji skupine muslimanskih intelektualcev zavrnil, da bi kot priča podpisal lažno izjavo proti enemu od obtoženih. Takoj zatem so od nekaterih prič izsilili izjave, ki so bremenile samega Latića. Po njihovih izjavah na samem sojenju so jih izsiljevali z grožnjami, pritiski in mučenji. Na eno od prič je preiskovalec naperil pištolo z grožnjo, da se bo znašla mrtva na tleh; druga priča je morala šest dni hoditi na Sekretariat za notranje zadeve in se na pamet naučiti izjavo, ki naj bi jo dala na sodišču; tretja priča je na sojenje prišla iz JLA v spremstvu starešine; četrto pričo so v preiskovalnem postopku zasliševali pet dni, in sicer po devet in deset ur, vse dokler ni podpisala tega, kar je formuliral preiskovalec; peta priča je konec tretjega dne popustila in podpisala vse, kar so od nje zahtevali, ker je preiskovalci niso hoteli pustiti domov, dokler ni izpolnila njihovih zahtev. Zato so na sojenju vse priče terjale zaščito in jamstvo sodišča, da se jim ne bo zgodilo nič žalega po pričanju in zanikanju prejšnjih izjav, izsiljenih med preiskavo.

Na osnovi takšnega inkvizitorskega postopka je bil Džemal Latić obsojen na šest let in pol zapor, Zvezno sodišče pa mu je zmanjšalo kazen na tri leta zapor in pol. V zeniškem zaporu je Latić pozneje težko zbolel, tako da so ga prestavili v kazensko popravni dom v Foči, kjer je še dandanes.

Radi bi vas tudi ob tej priložnosti opozorili, da z ustavo zajamčene svobode misli, izražanja, vesti in veroizpovedi predpostavljajo in terjajo strpnost. Čeprav Džemal Latić in drugi obtoženi na tem procesu niso bili obsojeni neposredno zaradi duhovne povezanosti z islamom, so jim – kot zgled – šteli za bremenilne tudi izjave, da je islam celovit pogled na svet in da se je pojavil najprej kot versko-moralna, potem pa še kot politična revolucija. Mar so sodniki resnično pozabili, da v današnjem času poleg islama obstajajo tudi druge religije in ideologije, ki pretendirajo za tem, da bi bile celovit pogled na svet, v imenu katerega je treba izpeljati radikalno preobrazbo vsega obstoječega? Mar je resnično pozabljeno, da je zatiranje drugih, konkurentskih prepričanj in veroizpovedi utemeljeno v varljivi veri, da uradni in edino dopuščeni pogled na svet pomeni odkritje absolutne resnice vsega bivajočega? To pa je usodna zabloda in njeno vsiljevanje je nešteto krat pripeljalo do pogubnih posledic.

Swoboda misli in veroizpovedi kot obča svoboščina predpostavlja strpnost, brez katere niso možni ne kritična razprava v iskanju resnice ne družbeni mir ne pravna varnost državljanov. Najgloblja upravičenost načela strpnosti tiči v sami človeški zmotljivosti, na kar so opozarjali vsi veliki humanisti, začenši z Nikolo Kuzanskim in Erazmom Rotterdamskim. »Kaj je strpnost?« se sprašuje Voltaire v svojem Filozofskem slovarju, in odgovarja takole: »To je plačilo človeškosti. Vsi smo sestavljeni iz slabosti in zablod; oproščajmo drug drugemu svoje neumnosti, to je prvi zakon narave.«

V imenu takšne človeške zmotljivosti, iz katere ni izvzet nihče, niti tisti, ki so trenutno na oblasti, se zavzemamo za strpnost do drugačnega mišljenja in verovanja.

Tega, kar je bilo storjeno s sarajevskim procesom, ni mogoče izbrisati. Predlagamo vam, da z aktom o pomilostitvi nemudoma končate nadaljnje prestajanje kazni in Džemala Latića spustite na svobodo.

Dejstva, ki smo jih navedli, da bi ilustrirali usodo Džemala Latića, mečejo neizbrisljivo senco na celotni sarajevski proces in postavljajo najresnejši dvom o upravičenosti in zakonitosti kaznovanja vseh obtoženih. Zato vam predlagamo, da pomilostite vse obsojene v Sarajevu, in tako omogočite izpustitev na svobodo vseh tistih, ki še prestajajo zaporno kazen.

V Beogradu, 6. junija 1986

Odbor za obrambo svobode misli in izražanja:

akademik Matija Bečković, l. r.

akademik prof. dr. Dimitrije Bogdanović, l. r.

dr. Kosta Čavoški, l. r.

akademik Dobrica Ćosić, l. r.

prof. dr. Andrija Gasmis, l. r.

dr. Ivan Janković, l. r.

prof. dr. Neca Jovanov

akademik prof. dr. Mihailo Marković, l. r.

akademik Dragoslav Mihailović, l. r.

Borislav Mihajlović-Mihiz, l. r.

akademik prof. dr. Nikola Milošević, l. r.

Tanasije Mladenović, l. r.

akademik dr. Gojko Nikoliš, l. r.
akademik prof. dr. Predrag Palavestra, l. r.
akademik Mića Popović, l. r.
akademik prof. dr. Radovan Samardžić, l. r.
akademik Mladen Srbinović, l. r.
akademik prof. dr. Dragoslav Srejić, l. r.
akademik prof. dr. Ljubomir Tadić

V imenu odbora:
Ljubomir Tadić

POJASNILO

Čisto za kratko. Mogoče se bo kateremu od bralcev zastavilo vprašanje, čemu Problemi Literatura objavljajo sporočilo Odbora za obrambo misli in izražanja, ko tega doslej vendar niso počeli. Odgovor je skrajno preprost: čemu tega besedila ne bi objavili? Doslej je vladala nekakšna inercija, češ da je za takšne objave nekako obvezana Nova revija. In ker je ta inercija res samo inercija, velja z njo pretrgati. Pa še to. Edino naravno bi bilo, da bi to in podobna besedila objavljalo dnevno časopisje (od Oslobođenja do Dela). Trdno sem namreč prepričan, da bi v tem primeru zelo hitro začenjali izginjati razlogi, ki povzročajo nastanek teh besedil. To pa je že nov in spet odločilen razlog za objavo Odborovega sporočila.

Za uredništvo

Jaša Zlobec

Stališče uredništva revije Problemi ob obtožbi proti Tomažu Mastnaku

STALIŠČE UREDNIŠTVA REVIJE Problemi OB OBTOŽBI PROTI TOMAŽU MASTNAKU

Uredništvo PROBLEMOV se je na svoji seji dne 17. 6. 1986 seznanilo z obtožnim predlogom proti Tomažu Mastnaku, članu uredništva revije PROBLEMI. Uredništvo je soglasno ocenilo, da že samo dejstvo, da v današnji družbi lahko pride do procesa s tako neposredno v oči bijočo absurdno vsebino, marsikaj pove o sedanjem družbenem trenutku.

Stališča Tomaža Mastnaka so v celoti objavljena v RAZMERJIH, glasilu študentov FSPN. V njegovem sestavku je

1. našeta vrsta dejstev družbenorepresivne narave v republiki Bosni in Hercegovini in

2. med kandidacijskim postopkom za mesto predsednika ZIS zavzeto kritično stališče o ustreznosti takratnega kandidata za to mesto, ne da bi bile pri tem uporabljene kakršnekoli osebno žaljive opredelitve.

Če tako naštevanje dejstev in takšna kritika, ki je večkrat razglašeni sestavni del vsakega kandidacijskega postopka, nista dovoljeni, je sleherno govorjenje o potrebi odprte kritike pri nas farsa. Iz očitne nesmiselnosti postopka proti Tomažu Mastnaku, iz tega, da bi na tak način lahko obtožili ne le ogromno člankov v naših revijah in časopisju, ampak celo ogromno izjav samih družbenopolitičnih delavcev, je treba potegniti sklep, da gre za izrazit primer političnega procesa. Temeljna poteza političnega proca je namreč prav to, da njegova neposredna nesmiselnost zakriva oz. nosi »pravi pomen« – demonstrativno politično obračunavanje, zastraševanje itn. Ob tem pa je treba dodati, da takšen proces izdaja predvsem neko grozljivo šibkost: šibkost politične oblasti, ki se mora spuščati na tako nizko raven.

Kar nas ob tem procesu prevzema, torej ni toliko jeza, kot zaskrbljenost nad politično kulturo, ki je zmožna uporabljati takšna sredstva. Dejstvo je, da s takšnimi procesi vodilne politične sile izpričujejo svojo nemoč in se smešijo pred demokratično javnostjo.

Zaradi vsega tega vidi uredništvo revije PROBLEMI edino rešitev v takojšnjem umiku obtožnice proti Tomažu Mastnaku.

Ljubljana, 18. 6. 1986

Uredništvo revije
PROBLEMI

Za uredništvo
v. d. glavnega in odgovornega urednika
Rado Riha

STALIŠČE AKTIVA ZK UREDNIŠTVA REVIJE PROBLEMI OB OBTOŽBI PROTI TOMAŽU MASTNAKU

Aktiv ZK uredništva PROBLEMOV v celoti sprejema mnenje, ki ga je ob obtožnem predlogu proti Tomažu Mastnaku oblikovalo uredništvo PROBLEMOV.

Kot člani ZK menimo, da samo dejstvo takšnega izrazito političnega procesa ne le zavira demokratizacijo naše družbe, ampak tudi prispeva k ustvarjanju stanja, ki blokira možnost ustvarjalnega izhoda iz sedanjega težavnega družbenogospodarskega položaja. Politični procesi ustvarjajo v družbi vzdušje, da napredne sile niso zmožne obvladovati položaja, zato je treba družbene sile, ki stojijo za političnimi procesi, enoznačno spoznati kot razrednega sovražnika, ki hote ali neho te vodi psihološko specialno vojno proti SFRJ.

Kot člani ZK posebej poudarjamo, da štejemo javno izražanje kritike ob pojavih, kakršen je proces proti Tomažu Mastnaku, za našo dolžnost kot članov ZK. Ena izmed nalog ZK je namreč tudi boj proti nedemokratskim težnjam, dušenju kritične misli in odgovarjanju na kritiko z državno-represivnimi ukrepi. Kolikor ZK opušča ta boj, se odreka svojemu članstvu oz. sili svoje članstvo, da se prej ali slej odreče organizaciji, ki v svoji praksi ne spoštuje lastnih najvišjih programskih načel.

Ljubljana, 18. 6. 1986.

Aktiv ZK uredništva revije
PROBLEMI

Za aktiv ZK uredništva
dr. Slavoj Žižek

Stališči sta poslani:

- Predsedstvo SRS
- Predsedstvo RK SZDL
- Delo
- Ljubljanski Dnevnik
- Večer
- RTV Ljubljana
- Teleks
- Mladina
- Tribuna
- Radio Študent
- Katedra
- Tanjug

UREDNIŠTVO

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

SVET REVIJE

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

Sekretar uredništva: Izok Saksida

Naslov uredništva: LJUBLJANA, Gosposka 10/1

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

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

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

Oblikovanje in tehnična ureditev: Jure Kocbek

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

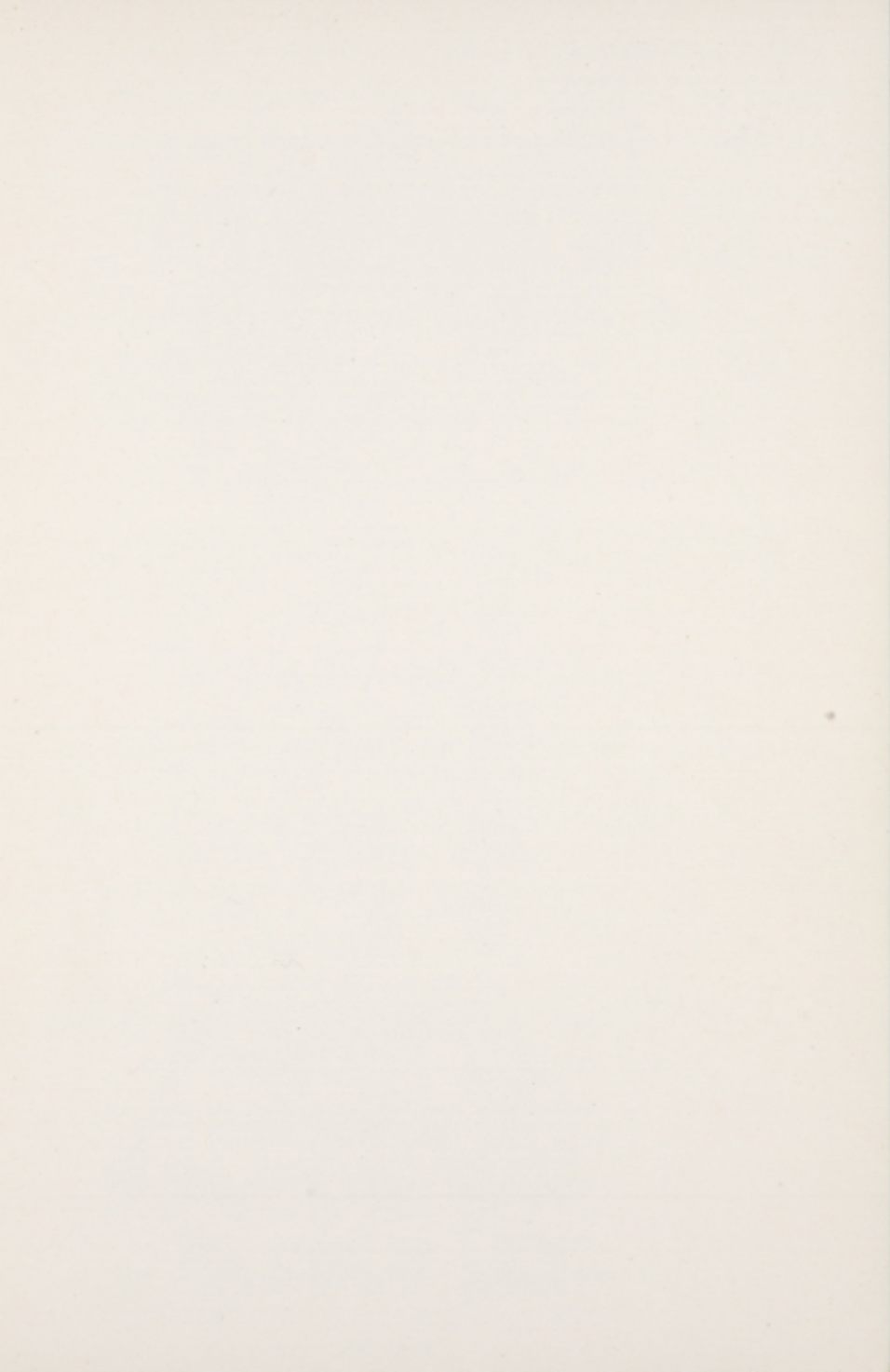
Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 400.- din

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

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



**PROBLE
MI**