



IZTOK OSOJNIK

Hvalnica nerazumnosti

Esej za 21. stoletje o poeziji in slikarstvu¹

Nisem teoretik in ne pišem iz teorije ali ideologije. Sledim svojemu nosu.

...

Videl sem zelo dober film. Ki ni sledil nobenemu pravilu. Vzel si je čas /.../ In samo pokazal, kaj se je dogajalo – na zelo pretanjen način.

Harold Pinter, intervju v Guardianu, oktober 2002

Pišem iz teorije in domišljije. Pri tem sledim svojemu nosu.

Iztok Osojnik, *Hvalnica nerazumnosti*

¹ V bistvu imamo tu opraviti z novo literarno zvrstjo, nekakšnim hibridom med esejem in duhovito, čeprav resno literarno fikcijo, ki kot svoj material uporablja oba (na podoben način kot esej ali literatura uporabljata jezik). Zato tudi od bralca pričakuje, da ga bo bral kot melodramo na razvodnici med obema. V tekstu operirati le z racionalnimi pojmi in iskati narativni smisel ali razumljivo sporočilo ni dovolj. Bralec mora imeti smisel tudi za svobodni tok intuicije in asociacij ter lucidno domišljijo.



Parmigianino, *Autoportret v konveksnem ogledalu*, 1523-24, Dunaj, Kunsthistorisches Museum

Uvod

*Kot je slikal Parmigianino, desnico
Večjo kot glavo, iztegnjeno k gledalcu,
In sproščeno ukrivljeno na stran, kot v zaščito
Tistega, za kar je delala reklamo.²*

V pesmi, katere začetni verzi so navedeni, imamo opraviti z literarno umetnino, ki raste iz slikarstva in svojo podobo gradi v odsevu podobe roke s Parmigianinove slike. V eseju, ki sledi, bomo poskusili pokazati, da je svet umetnosti razdeljen na dvoje: na del, v katerem delujejo ustvarjalci, in na tistega za gledalce/bralce. Roka, o kateri je govora v navedenem odlomku z začetka Ashberyjevega samoportreta v konveksnem zrcalu Parmigianinove podobe, predstavlja črto, ki ju loči, možno mesto transferja, točko prehoda iz

² John Ashbery, *Selfportrait in a Convex Mirror*, *The Penguin Poets*, 1976, 70.

ene polovice sveta v drugo, iz stanja nerazumevanja in nelagodja v gledalcu/bralcu, s katerim se mora spoprijeti v prvem stiku z umetnino, v stanje realizacije, torej v svet očitnosti in udeležnosti. Na eni strani razodetost umetniškega sveta v vsej očitnosti in vključenosti, na drugi svet voajerstva, pogleda, ki prestrašeno opazuje, poskuša videti (kar predstavlja najvišjo raven, ki jo lahko doseže bralec), in gleda (čez) ogrado. Esej *ne bo razlagal in pojasnjeval poezije ali slikarstva*, ampak se bo vrtel v ustvarjalnem toku možnega skupnega (tretjega) medija. V tem smislu pravimo, da bo *kazal in zastiral* ter na ta način oblikoval bodočo interpretacijo/aktualizacijo. Zato mora bralec, ki se je pripravljen vključiti, vedeti, da pred seboj nima običajnega razmišljanja, ampak tekst-kot-sliko-v-nastajanju.

Pobuda

Avtor je bil povabljen, naj se ozre v čas, v katerem je nekoč ustvarjal na obeh področjih: kot slikar in pesnik (česar že nekaj časa več ne počne). Vrne naj se potemtakem na kraj zločina, opravi rekonstrukcijo stanja in dela, ki ga je zaznamovala zveza med nejasno željo in močjo ustvarjanja hkrati na obeh poljih. V polju besed in nekem drugem jeziku, ki ga označijo "točka, črta in barva". Dva jezika, križišče izpraznjenega bivališča, dežela, ki se je preselila v spomin. Gre za čas, ko je bilo napisano: "Pesnik Osojnik slika pesnike. Ti so nekakšni imaginarni portreti z lastnostmi, ki jim jih pripisuje pesnik, saj se, kadar slika, prav tako kot v poeziji, ne meni za pravila in utečene navade. Toda lahko da močan impulz novi podobi in jo pozove k večji svobodi."³ Tu je torej označeno neko zgodovinsko izpričano domovanje, dokument, ki mu ni mogoče odvzeti legitimnosti. V ozadju hipnega spoznanja, da je k premišljanju o domu, v katerem v eni osebi stanujeta pesnik in slikar, mogoče povabiti tudi umetnika, ki hodi po obeh poteh in po nobeni od njiju, je namreč kleč žive skrivnosti in tihega prigovora, ki ni prigovor, saj se nikoli ne pomisli na človeka, ki ustvarja, ampak na bralca/gledalca, v najboljšem primeru na akademika, ki od zunaj spremlja umetnike in pride na deželo le na obisk, in še to samo za nekaj dni, potem pa o njej ve več kot izobraženi staroselci, ki govorijo iz žive izkušnje in v obvladanem jeziku.

La réalisation

Tisti, ki se ne spoznajo, pravijo, seveda napak, da slikar grize travo z nosom, pesnik pa liže z ušesi. Sicer pa tudi za osla pravijo, da na rokah nosi čevlje, na

³ Eburna, Katalog 1983, kjer je med drugim uvodoma zapisano tudi: "Eburno sestavlja najvitalnejši del slovenskih likovnih ustvarjalcev." Navedena notica predstavlja kratko oznako pod manjkajočo sliko na strani, na kateri je Iztok Osojnik predstavil tri potrepe pesnikov: Benna, Celana in Rilkeja. Avtor oznake je neznan.

nogah pa palčne rokavice, kajti natikanje onih s prsti povzroči zamudo vlakov, ki jim je prepovedano točno voziti po voznem redu. Da bo jasno, kaj mislimo, moramo premisliti svojo odvisnost od jezika. S tem se strinja večina mislecev dvajsetega stoletja, zato se ne nameravamo prepirati o rečeh, ki jih slovenska inačica hermenevtike izkrivi z osnovno distanco, ki naj bi jo tukajšnji bralec in učenjak vzpostavila do pojmov in pojavov, o katerih razpravljata (izključujoč temelj novoveške izkušnje v celoti, ki misel in bit doživi kot transcendentalno identično osnovo kakršne koli govorice). Ampak potegnimo na plan iz množice jasnih izjav eno iz slavne knjige *Resnica in metoda*: "Tako je kot pri dejanskem pogovoru: partnerja, tu besedilo in interpreta, povezuje skupna stvar. Tako kot prevajalec kot tolmač sporazumetje v pogovoru omogoči le tako, da se udeležuje stvari, o kateri se razpravlja, tako je tudi nasproti besedilu nepogrešljiva predpostavka za interpreta, da se udeležuje njegovega smisla. /.../ pri ponovni obuditvi smisla besedila so vedno že vključene tudi interpretove lastne misli"⁴ oziroma njegova lastna omejenost, ki ni nujno jalova. Gre torej za dejavno, osebno prisotnost v polju slike ali pesmi. Slikarstvo in poezija sta smiselna v toliko, v kolikor se zgodita konkretnemu, torej živemu človeku, v tem primeru tebi, draga bralka ali bralec, za katero ali katerega predpostavljamo, da si Slovenka ali Slovenec (branje v pričujočem primeru razumem kot dejavnost posameznika).

Fenomen, ki ga tu izpostavimo, je udeleženosť. To seveda zameji odnos med slikarstvom in poezijo na tiste, ki se ju udeležijo v dvojni prisotnosti dvojice, za katero se iz samega naslova naloge, ki jo pišemo, kaže jasen, zavezujoč odnos (ali pa se vsaj računa, da se bo kot tak izkazal). Govoriti in pisati o dvojnosti slikarstva in poezije se – v našem primeru – dogaja v risu četvernega prekrizja zemlje in neba, človeka in boga, o katerem teče beseda pri Heideggru v razmišljanju o umetniškem delu (poeziji). Gre za usodo, za delež na vesolju, kot nas pouči grška beseda *moira*. Človek se udeleži vesolja, izjava, ki predpostavlja transcendentalnost kot živo in konkretno izkušnjo lastne vsakdanjosti. Tako sem namreč sam doživel obe praksi označevanja: človek ne oblikuje forme, ampak oblikovanje forme izkorišča za ekspozicijo⁵ umetniške prezence: Cézanne jo je imenoval *la réalisation* in jo prepoznal v slikarstvu Benečanov (mislil je na Tintoretta in Tiziana). Seveda tisti, ki so imeli priložnost stati pred kakim od njegovih avtoportretov oziroma katero koli sliko, ne ugovarjajo dejstvu, da jo je uresničil tudi sam. Na nekaj podobnega naletimo tudi pri Mallarméju:

*Dolgo sem veslal, z velikimi čistimi, omamljenimi
zamahi, z očmi navznoter fiksiranimi na
popolno pozabo gibanja, /.../*

⁴ Hans Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, prevedel Tomo Virk, Labirinti, Literatura 2001. 316-17.

⁵ *La poésie ne s'impose pas, elle s'expose* (poezija se ne vsiljuje, temveč izstopa, se izkaže), Paul Celan, Meridian.

Tolikšna

*negibnost je pasla lenobo, da me je zazibanega
z brezdelnim šumom, kamor je do polovice
zdrsnil moj čoln, šele stalno svetlikanje inicialk
na razgaljenih veslih opozorilo na zastoj /.../
Ne da bi me
trak kakršne koli trave zadržal pred določeno
pokrajino dlje kot pred katero koli drugo /.../
sem nasedel
na nekakšen šop trsja, skrivnostni cilj mojega
križarjenja, sredi reke: kjer, naglo razširjena
v rečni gaj, razgrinja ravnodušnost ribnika,
ki je naguban z obotavljanjem, brž ko ima izvir.⁶*

Odlomek pesmi, ki bi ljubitelja pripeljal k Monetu in njegovim slikam lokvanjev, če ne bi kot strokovnjak prisluhnili koloritu (slavni Cezannovi triadi barv), kristalno čisti transparenci, jasnosti oziroma goloti prezence, ki družijo oba očeta moderne (poezije in slikarstva). Obstaja torej izvir, ki takoj, ko steče in začne delovati, sproži obotavljanje in ima usodno moč udeležnosti v stvarnosti, v katero posrka človeka. V našem primeru je ta človek nekdo, ki lahko stopi v sliko samo z ene od obeh strani: bodisi kot avtor bodisi kot gledalec/bralac. S kateri strani vstopaš ti, spoštovani bralec? S katere strani govoriš in razmišljaš o poeziji ali slikarstvu oziroma o obeh? Jasno, da se izkušnji ustvarjalca in poustvarjalca ne ujemata. Mi seveda govorimo iz položaja ustvarjalca. Ali gre za kak oder, ki si ga delita obe umetnosti v aktu ustvarjanja? Seveda, na začetku je belina in ne beseda ali poteza z barvo. *Nič in ne nekaj*. To je bistvena in tako rekoč ogromna razlika med obema pristopoma in izkušnjama. Obstaja neko mesto, v okviru katerega se lahko pojavita beseda ali poteza. Neko težko opazno mesto, ki je delalo težave že Platonu, ki je branil prvenstvo logosa-govora pred pisavo, o čemer pa gotovo že veste, saj ste brali Derridaja, ki je vprašljivo početje pisarjev postavil v razliko, v zev simultanosti govora in pisave⁷, pri čemer v sledi

⁶ Stéphane Mallarmé, *Beli lokvanj*, prevedel Boris A. Novak, MK 1989. 91.

⁷ Za Platona/ "lahko pisava ponavlja *logos* brez prisotnosti vedenja /.../ tisto brez vedenja v svoji biti pa je ravno mit /.../ Pisava tako ostaja vezana na mit ne le po izvoru, temveč tudi po svojem siceršnjem statusu in funkciji. Mit je nezvedljivo vpisan v pisavo, s tem pa je pisavi dokončno pripisan atribut težnje oddaljevanja od izvora /.../ Pisava ne premore samorefenčnosti, samotransparentnosti in samoreproduktivnosti, ki odlikuje govor kot *logos*. Ali drugače, edina prava pomanjkljivost pisave je v tem, da je nemi govor oziroma da govor oropa za glas, tako pa gibanju resnice izmakne njenega nosilca. Pisava oskrni *logos*. /.../ A ta njena pomanjkljivost je vse prej kot nedolžna in naključna, saj je vzrok temu, da pisava destabilizira resnico in svoj manko vsili tistemu, kar kot pisava reprezentira." Ali če misel vključimo nazaj v kontekst soočenosti z belino-ničem platna ali praznega papirja: pisava predpostavi manko kot izvirno polje-izkušnjo, s katerima se sooči ustvarjalec. Glej Uroš Grilc, *O filozofiji pisave*, Analecta 2001. 76.

Rousseauja in de Saussurja pri pisavi ugotavlja, da gre za določeno *bizarnost*.⁸ A o tem sproti in več pozneje. Mislimo, da imamo opraviti z nekakšno rekonstrukcijo v nastanku, namreč rekonstrukcijo nečesa, česar do sedaj še ni bilo v obliki, ki se bo pojavila na koncu. Katero je to prazno, nevidno mesto, to polje nič, ki šele bo postalo nekaj? Kaj ga določa? Abstraktni slikar bi rekel: okvir, čez katerega je treba seči z natančno strukturiranostjo slike, saj pride do poenotenja polja slike in vesolja v teksturi slike (na primer pri Mondrianu, ki predpostavlja nekakšen red v vesolju). Sergej Kapus pravilno govori o telesu slike, saj gre za živo izkušnjo v svetu, ki natančno (in kot dokazujejo njegovi kristali iz svetlobnih pramenov, v neki točki nujno neuspešno – kar spada v definicijo) tkanje slike oblikuje v svetlobni spektakel, v eksistencialno predstavo, v kateri je gledalec akter, ki žrtvuje na žrtveniku vizualizacije slike (ali aktualizacije pesmi) svojo pasivnost, živo maternico in utripajoče srce, živega sebe. Mrtvi pač ne more uživati v slikarstvu. Pride do nekega zadetka, ki pa ni hipen, saj se čas raztegne (po svetem Avguštinu je čas tako ali pa tako raztezanje), vzame nekaj od prostora, ki je statičen, a se odpre po navpičnici kot dinamičen dogodek samega obstoja. Umetnost ni obrtno izdelovanje predmetov za prodajo in akumulacijo vloženih sredstev, ampak živa izkušnja. V toliko "eksistencialen" pomeni preblisk videnja, ki se razlije po telesu v dinamiki senzibilnosti in prezenca (če uporabimo izraz iz gledališča). Pomeni udeležnost. Pojemovno jo lahko primerjamo s posebno, "zunajmetafizično", "staroslovansko" izkušnjo, ki ji poznavalci pripisujejo težo osrednjega mita slovanske mitologije. V mislih imam sopripadnost Gromovnika (metalca nebeške strele, ki jo je – ne brez tehtnega razloga – zabil na zemljo) in žrtvenika/svetišča, postavljenega na kraj, kjer je strela treščila na zemljo. Tako slika kot pesem sta kraja, na katerih pride do ekspozicije/udara/dotika prebliska v omenjenem smislu (*la réalisation*). Ker se ime vrhovnega boga Peruna v nekaterih variantah navezuje na koren "*div*" (divo, devin, dvi, divn, diviti se, divji, in tudi vid, videti? /Sveti Vid ali sveti Elija/), se tu kaže neko novo razumevanje *divjine* kot dežele svetega in materialnega polja božje udeležnosti (ki ima ženski in htonični značaj: deva, devica⁹). Ta bežni ovinek k globokim indoevropskim koreninam, ki nam ga ponudi študij staroslovanske mitologije, kolikor jo je mogoče rekonstruirati na podlagi lapidarnosti dokumentov, odpira neko tangento, neko zrcalno simetričnost v paru staroslovanskega pojmovanja *divjine* in grške *physis*, ki kaže na posebno razumevanje svetega kot polja istine (aletheie, starogr. Resnice kot razkritosti). Kraj, kamor trešči božji grom, je točka na zemlji, ki se je je bog zares dotaknil ali celo zelo nazorno (in ne samo z obljubo o vstajenju v neznani bodočnosti, kot v osnovi za posameznika predstavlja metafizični projekt krščanstva). Tako dobimo zanesljivo izhodišče za celovit zemljevid sveta, svetišče, na katerem se ni mogoče skriti pred očitnostjo (čeprav gre za "dobravo", *gorat in*

⁸ "Pisava je bizarnost, ker je neko dopolnilo." Glej Uroš Grilc, *Logika dopolnila*, v J. Derrida, *O gramatologiji*, Analecta 1998. 383.

⁹ Več o tej nadvse interesantni tematiki glej v Zmago Šmitek, *O mitološki vsebini toponima "Devin skok"* (v času nastanka tega eseja še v rokopisu)

gozdnat kraj, poraščen s hrasti /dobi/, gre tudi za prostor, ki ga je označil oni, ki "vse vidi". "Kamen bom razbil in tebe ubil," pravi Perun (Sventovid), ki preganja hudobca¹⁰. In to res stori. Toda dovolj bodi ovinkarjenja, tukaj se ustavimo! Gre nam za rekonstrukcijo uresničene sopripadnosti kraja (*locus*) in genija, dvojne enoprisonosti, ki omenjeno konstituira v umetnosti. Tudi tu pride do uresničitve, ki učinkuje presežno. Umetnost ni umetelna obrt, ampak presežni, eksistencialni doživljaj, ki ima dimenzijo "nekega vsezajemajočega horizonta in razpoloženja" sveta "nekoga, ki je ovedeno /in dejavno/ umeščen v tem horizontu",¹¹ ki je seveda prazen, kar je tisto "nadvse čudno", vendar samo nekomu, ki se tega ne udeleži in ga ne izkusi. V tem je pomen mitične podobe udarca strele, ki je predvsem nekaj, kar zares udari, in prizorišča-divjine, ki v starosvetnem smislu pomeni svetišče, prostor. Torej gre tudi za namig, kako še drugače razumeti "plain-air" slikarstvo (slikanje na svežem zraku, v naravi-divjini). Zato je več kot pretresljivo, da je slikar, pri katerem smo si sposodili izraz za doživetje (*la réalisation*), ki ga izraz označi, umrl zaradi opisanega "mitičnega" dogodka, za katerega smo ugotovili, da iz davnine sem predstavlja neko osrednjo resnico, realizacijo božjega in udarca vsevidnosti (ki oslepi, kot vemo od Grkov: Tereziasa, Psihe in Ojdipa). Kot poroča Rilke v zapisku z 21. oktobra 1907, je zadnjo Cézannovo potezo povlekla smrt (od zadaj ali še bolje od zgoraj – v neprevedljivi besedni igri).¹² Če si goro Sainte Victoire (ali je tu mogoče iskati kako pararelo z zadnjo Mondrianovo sliko *Victory Boogie-Wogie* iz leta 1943-44, ki ima tudi obliko (shape) "kristalne" piramide-gore in prav tako uspešno realizira slikarski projekt nekakšne "univerzalne geometrije") predstavljamo kot velikanski kamen, potem si lahko tudi strelo, ki je zadela slikarja, predstavimo kot dotik božjega prsta (česar Michelangelu na stropu Sikstinske kapele še ni uspelo realizirati). V duhu že omenjene beloruske pravljice, kjer gre za nemoč skriti se božjemu pogledu, ki "vse vidi in vse ve" in ima moč nad vsem (razen nad vodo),¹³ se torej nekomu v odprtosti ustvarjanja ni mogoče skriti. Saj bi ravno dejstvo njegove odsotnosti pokazalo na jalovost njegovega poskusa skriti se pred bogom, kot to dokazuje tudi pripetljaj iz Edna, ki ga neznani Jahvist (ali J)¹⁴ opiše v Peteroknižju, v katerem igra glavno vlogo "goli Adam", ki se – vsi vemo, zakaj – zaman poskuša skriti v rajsko grmovje.

¹⁰ Glej Vladimir N. Topolov, *Predzgodovina književnosti pri Slovanih*, Županičeva knjižnica, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Ljubljana 2002. 31-41.

¹¹ Kdo drug kot Ivo Urbančič v polemiki z Branetom Senegačnikom v Novi reviji, 1, 2003. 110.

¹² <Stroke> pomeni v angleščini slikarsko potezo, pa tudi kap. Slikarja so namreč našli nezvestnega na cesti za Lauves, na kateri ga je presenetila nevihta "sur le motif". Umrl je dva dni kasneje zaradi posledice strele. Glej R. M. Rilke, *Letters on Cézanne*, Vintage 1988. 77.

¹³ Hudobec se poskuša skriti Bogu (ali Eliji) in pravi: "Le kako me boš ubil? Saj se bom skril! -Kam? -Pod človeka. -Ubil bom človeka in še tebe! -Potem se bom skril pod konja. -Torej bom ubil konja in še tebe! /.../ Pa se bom skril pod kamen. -Kamen bom razbil in tebe tudi! -Potem pa se bom skril v vodo, pod koren, pod panj! -Tam je pravi kraj zate. Tam bodi!" Topolov. 35.

¹⁴ Harold Bloom predlaga kot možno avtorico kraljico Bathsheba, hetitsko žensko, ki jo je kralj David vzel, potem ko je poskrbel, da je Uriah, njen mož – kako primerno – padel v bitki. "Bathsheba, mother of Solomon, is an admirable candidate." Glej Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt Brace, NY 1994. 5.

Roka kot figov list

Veliko besed, bi kdo rekel, za ništrc, besedo, ki je bila eno od zahtevanih gesel križanke v današnjem jutranjiku. Napaka! Tu gre za *grund*, za tla, iz katerih se oblikuje argument, ki nas bo peljal naprej. Gre torej za roko, ki jo avtor stegne proti bralcu/gledalcu. Lahko tudi kot motečo, nikalno, zrcalno gesto, oviro, ki odbije-ustavi pogled.

*Zato rotim te, umakni to roko,
Ne nudi je nič več kot ščit ali pozdrav,
Ta ščit pozdravov, Francesco.¹⁵*

Umakni roko in preidi k stvari! Ampak kateri Francesco? Oni, ki udari kot kladivo za razbijanje kamenja, Mazzola, imenovan Parmigianino. Če parafraziramo Freudov sum, lahko upravičeno rečemo, da gre za podobo mladeniča na višku moči. Portretiranec in avtor, o katerem govori Ashbery, v pesmi z istim naslovom kot omenjeni avtoportret, *Portret v konveksnem ogledalu*, iz katere bomo tu pa tam še kaj navedli. Ampak za kakšno roko gre? Bralec ima opravičeno občutek, da se oddaljujemo od začrtane teme (ki je nismo nikoli začrtali). Janez, ki mu do "Pepelnicega zrna" manjka en "r",¹⁶ ne opomni brez razloga, da umetnik pogosto opusti temo, s katero je začel.¹⁷ Prepričani smo, da nas to še čaka. Ampak pomudimo se še za hip pri tej roki, ki ni brez draži in celovitega pomena za naš naklep stvari postaviti na glavo. Bralec, ki pozna Parmigianinijevo sliko, ne more spregledati nenaravne, pretirane velikosti naslikane levice, ki takoj spomni na desnico Leonardove *Dame s hermelinom* (da o hermelinu ne rečemo nič) in na prstek, ki spominja na onega, ki ga je Janko iz pravljice o Janku in Metki skozi rešetko hlevčka vsako jutro štiri tedne zaporedoma pomolil pohotni čarovnici v otip, na razkrečeni roki na Dürerjevem avtoportretu (v obliki Kristusa). Ali na slavni Escherjev avtoportret s stekleno kroglo v roki. Na prvi pogled bedasto namigovanje se pokaže v drugačni luči, ko vemo, kot sporoča Jure Mikuž, da si je Parmigianino pomagal ne le s konveksnim, ampak tudi s ploskim ogledalom. Nakaza torej ni posledica optičnega izkrivljenja, ampak skriva namen, ki ga je treba še ugotoviti. Omemba imena Jureta Mikuža bi morala delovati kot znak ali smerokaz, v kateri smeri reševati nenavadno enigmo roke (ki ji je posvetil svojo prvo knjigo). Za nas bo dovolj, če se spomnimo slavne Holbeinove podobe *Ambasadorjev*, dvojnega

¹⁵ Ashbery. 80.

¹⁶ "Ash-berry"

¹⁷ Pogosto spozna,

Da je opustil zadevo, o kateri je začel govoriti

Na samem začetku. Zapeljan z rožami,

Jasnimi užitki (čeprav

na skrivaj zadovoljen z rezultatom) ... Glej Ashbery. 80. (prevod je moj)

portreta Jeana de Dintevilla in Georgesa de Selve iz leta 1533, ki visi v Narodni galeriji v Londonu; na njem je "v ospredju med obema figurama videti nenavadni, ležeči, poševni predmet." Omenjeni predmet je lobanja, mrtvaška glava, ki je naslikana na poševni ploskvi in predstavlja "subjekt, ki je izničen – izničen v obliki, ki je, če smo natančni, imaginarno zamišljeno utelešenje kastracije, ta pa za nas osredotoči celotno organizacijo želja prek okvira temeljnih pulzij."¹⁸

Roka, o kateri govorimo, torej ni roka kar tako, ampak predmet, ki razveljavi konvencionalni okvir razmišljanja o slikarstvu (klasični subjekt) in obrne pozornost k ekonomiji (seksualne) želje v točki, ki na eni strani sporoča o izničenju, kastraciji, na drugi pa o prodoru užitka, ki postane osnovni namen slikanja ali pisanja (o slikarstvu in poeziji). Mi gremo v svojem razmišljanju še dalje. Pretirano napihnjena roka, če bi človek sodil po pogledu, ki se moten iskri v slikarjevih očeh, zakriva, kot so to zahtevale spodobnost in manire tistega časa, kak drug nabreknjen del telesa, ki bi ga krivina konveksnega zrcala gotovo razkrila. Gre za primer, ki je podoben položaju, ko visoki oče, stoječ pred ogledalom, ki mu sega v višino pasu, v zrcalu vidi odsev sinka, ki stoji poleg njega, čeprav je premajhen, da bi se tudi sam videl v ogledalu, ter začuden kaže na ogledalo in sprašuje, kje je on. Kar lahko vidi Bog, ni dano videti tudi volu (*quod licet Iovi, non licet bovi*). Poznavalci med vami ne bodo spregledali pomena omenjene misli. Se spominjate, da je slikar iz približno istega obdobja (govora je o renesansi), Botticelli, naslikal podobo, ki je zamajala takratni svet, in namesto Marij, božjih mater in devic na ogled postavil boginjo ljubezni v vsem razkošju njenega golega telesa, ki ga je pred popolnim razgaljenjem skrila le obilnost njene impresivne pričeske. Tisto, kar je ostalo skrito očem, ne pa tudi želji, je bilo spolovilo, jasni predočitvi katerega se slikar navkljub zadržkom tedanjega časa ni mislil odpovedati (pozneje se tudi "spreobrnjeni" privrženec Savanarole mladostnim slikam ni odpovedal). Mladi Botticelli, ki mu veselje do mesenih oblin ni bilo manj ljubo kot Rubensu, Goyi ali Larry Koonsu, se torej kot ljubimec, poln prekipevaločih življenjskih sokov, ni vdal moralističnim pomislekom. Pozorni opazovalec bo videl, da so kodri, ki se zvijajo Veneri med nogami, zaviti v obliki, ki jasno kaže, kaj se skriva med nogami poželjive boginje. Nikogar ne začudi, da je lahko element močnega erosa, torej ekonomske želje, močan izvir, pri katerih črpa zagonsko energijo agregat slikarstva. Preberite na primer študijo Jureta Mikuža v monografiji o Venu Pilonu, izdani ob pregledni razstavi v Moderni galeriji v Ljubljani pred nekaj leti. Najboljše slike slikarja iz Ajdovščine kar pokajo od temačne erotičnosti. Ni pretirano, če ugotovimo, da tudi roka, ki jo mladi umetnik z zasanjanim pogledom zamišljenega kozliča naslika v ospredju slike, zastira njegovo nadpovprečno veliko "željo". Tudi tista groteskna okončina, s katero dama objema hermeline na Leonardovi sliki, govori o funkciji (popačene) želje, čeprav bo

¹⁸ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Misel in čas, CZ 1980. 121.

treba še razmisliti, kakšni.¹⁹ Prav tako Esherjeva kristalna krogla, v stegnjeni roki potisnjena globoko v pogled gledalca,²⁰ molče pripoveduje skrivnostne zgodbe cigank-vedeževalk, ki so klientkam prerokovale uresničitev najdrznejših erotičnih sanj. In tako dalje. Ashbery, ki je, ne da bi nas poznal, vnaprej slutil, da bomo nekega dne razmišljali in pisali ta esej, nas je v omenjenih verzih opozoril, naj nehamo z roko bezati pod brokatno draperijo frivolnih želja in se raje vrnemo k začetni temi, ki smo jo opustili, "zapeljeni s cveticami in jasnimi (explicit) užitki." Njegov apel Parmigianinu, naj umakne roko, ima v tem smislu nek nov pomen.

Križ z mestom menjave in preobrazbe

Slikarstvo in poezija se prekrizata. Slikarstvo voja z ušesi psa, ki mu iz glave namesto svetlih las rastejo zobje, poezija pa se vleče po asfaltu kot dehidrirana senca, ki se noče spomniti imena slikarja, ki je omenjeni prizor uporabil kot motiv v sliki v predstavi njegove odsotnosti. Pesnik in slikar sta oba človeka, ki drugim kradeta sanje iz glave in jih projicirata v temo okultnih govoric, ki se med seboj razhajajo kot Sokrat in učenci, kot ločeni bregovi dveh rek, ki od sotočja dalje tečeta narazen in se nikoli več ne zlijeta v eno. Čeprav se za vedno združita (dokler se ne pogrezneta v pesek slane puščave pri Samarkandu) v razdrobljenem očesu žuželke, kajti beli odblesk v očeh na Ticianovih portretih govori o blisku življenja. Človek pa je podnevi pesnik in ponoči slikar. Kar ponoči naslika, podnevi zbrše z levico. Pesnik je kratkovidni jasnovidec, ki o slepih piše tistim, ki vidijo (Diderot). Kar podnevi napiše, ponoči spere z desnico. Zato slikarji rišejo kroge na vodi odsotne luči, ki sije iz duše, kar počnejo kot teroristi, ki neopazno izvedejo svojo akcijo in poniknejo v temo. Njihova odlika je, da se med akcijo razgalijo do samopozabe kot nekakšne kopalke na plaži, na poti domov pa nadenejo maske in oblačila, zaradi katerih jih pesniki gledajo z očmi tujcev. Tako kot je dan razdeljen na svetli in temni del, je tudi človek sestavljen iz mnogih polovic, ki tiho živijo v obeh sencah jezika. Tisto, česar ni mogoče izreči, kaže na obstoj pred jezikom, čeprav je rojeno v istem trenutku kot beseda ali poteza, ki mu sledi in gostuje pri njem. Gre za nekakšno simbiozo, saj človek, ki se obesi na jezik in ga požene kot motocikel, tudi sam gostuje pri gostitelju jezika, ki je on sam, še preden je on sam ali jezik, ki ga obvladuje kot jezdec konja. Stavek je namenoma dvoumen,

¹⁹ Primerjaj z izjavo Jureta Mikuža o sliki Mona Liza Iztoka Osojnika iz uvoda v katalog ob razstavi slik (skupaj z Dušanom Pirihom Hupom) v Moderni galeriji leta 1992 (In zadnja scena futuristično – rajonistično – ekspresionistične Mone Lize? Ali morda ta celo razkriva strokovnjakom odgovor na eno ključnih vprašanj skrivnostnosti njenega nasmeška? Da, res sem bila noseča, ko me je Leonardo slikal, pripoveduje s platna, medtem ko pestuje dvojčka in budi sum v Freudove ugotovitve o mojstrovih erotičnih nagnjenjih.).

²⁰ Oziroma nekako ponosno, jasno in brez sramu, v duhu tiste vulgarne fraze, "da te gleda k..."

ker se vloge stalno menjajo (jezdeca, jezika in konja). Človek z vsemi svojimi polovicami istočasno prihaja iz obeh smeri, z namenom, da bi se zgrešil, pa čeprav samo za milimeter v točki četverokrižja, do katerega nikoli ne pride, bodisi ker se zruši subjekt ali odpove znanje slikanja (na primer pri Kleeju). V srcu jezika počiva *točka nedoločnosti* (singularnosti), ki se izmika jasni razlagi in s katero se nima smisla spopasti z razumom, čeprav se je treba vseliti vanjo z nekakšnim skokom. Kar predstavlja hud problem, kako pisati o umetnosti z njenega zornega kota. To mislim zelo resno. Predstavljajte si na primer izpit na univerzi, na katerem bi študentu, ki polaga, dovolili govoriti iz omenjenega dejstva (odsotnosti bralčeve/gledalčeve perspektive). Kam bi nas to pripeljalo? In vendar, ravno o tem je treba govoriti. Na kateri koli način.

Vzemimo pod drobnogled kakega izmed vozlov v zgoraj navedenem smislu, v katerem se oblikujejo meridiani duhovnega obzorja enega samega človeka ali obzorij mnogih z mnogimi.²¹ Nekje imam knjigo, ki je trenutno ne morem najti; v njej so zbrane misli, izjave oziroma eseji na temo slikarjev, ki razmišljajo o slikarstvu.²² Strokovno neusposobljenost in poljubno vednost, ki naj bi jo za slikarstvo imele njihove izjave, velja tudi za izjave pesnikov o poeziji (kar priča tudi dejstvo, da pesnik ne more dobiti mesta profesorja za književnost na univerzi), le da gre tu za manj očitno diskrepanco med načinom, kako ustvarjalci vidijo svoje delo in njegov pomen, ter "vednostjo" poklicnih interpretov, kritikov, tolmačev ali takih, ki se imajo celo za (literarne ali umetnostnozgodovinske) znanstvenike.²³ Pri nas je kar nekaj slikarjev, ki so hkrati prodorni misleci in izurjeni analitiki ali zgodovinarji slikarske umetnosti. Naj mi nihče ne zameri, če omenim samo dva: Sergeja Kapusa (ki je po izobrazbi umetnostni zgodovinar) in Emerika Bernarda (ki je akademski slikar). Toda že v primeru Emerika imamo opraviti z resnim slikarjem, čigar razmišljanj in esejev o umetnosti stroka – razen Andreja Medveda, ki pa tudi sam ne velja za ortodoksnega strokovnjaka – ne jemlje za resnega referenta in avtoriteto vede o umetnosti. Podobno kot on so tudi drugi slikarji v omenjenem pomenu dobri kot ustvarjalci slik, o resnici katerih pa poklicano in strokovno podkovano govorijo samo umetnostni zgodovinarji.²⁴ Nekaj podobnega velja za Sergeja kot slikarja, ki se

²¹ Tu mislim na "izmišljeni" jezik-svet, kolektivno (ne)zavedno, v katerem razmišlja, govori in deluje posameznik, tisti referencialni okvir njegovega mišljenja, ki mu omogoča, da oblikuje predstave in misli. Primerjaj z naslednjo izjavo: "Posameznik ne doživlja svoje družbe kot slučajne vsote posameznikov, ampak kot mrežo, ki presega posameznike in oblikuje /duhovno/ substanco njihovih življenj /medij/, v katerem delujejo/ – in prav to substancialno po Sebi je tisto, kar je povsem virtualno, simbolična fikcija, ker obstaja samo kot gola predpostavka vsakega posameznika o že obstoječi usklajenosti vseh ostalih posameznikov." Glej Slavoj Žižek, *Sedam velova paranaje ili zašto paranoiku trebaju dva oca?*, Tvrđa 1-2, 2002, Ivanić grad. 48.

²² *Slikarji o slikarstvu*, izbral, uredil in spremno besedo napisal Tomaž Brejc, Kondor, Mk 1984.

²³ Naj jih nekaj naštejemo: *Modern Poets on Modern Poetry*, edited by James Scully, Fontana 1966; *What Will Suffice, Contemporary American Poets on the Art of Poetry*, edited by Christopher Buckley and Christopher Merrill, Gibbs Smith, Publisher, Salt Lake City 1995; *The Hand of the Poet*, by Rodney Phillips, The New York Public Library, Rizzoli, New York 1997.

²⁴ Zanje velja, da se edini spoznajo na red in pravila, kako "pravilno" razmišljati ali pisati o umetnosti.

ga stroka gotovo boji zaradi njegovega pronicljivega intelekta, ga pa samo z določeno rezervo upošteva tudi kot slikarja. Tradicija zahodnega sveta trmasto loči med slikarjem in poznavalcem slikarstva. Gre za razliko med poznavalci-praktiki jezika (umetnosti) in veščaki meta govornice (kar sega nazaj do Hegla in Platona). Opraviti imamo najbrž s klasičnim razlikovanjem med *thesis* in *praxis*, ki se ju v smislu vulgarnega marksizma razume kot delitev dela med dva proizvajalca: modrega uradnika in butastega fizikalca. Tisto, kar je tu treba povedati na glas in zapisati črno na belem, je nujnost, da s tem nevzdržnim stanjem prenehamo: obvladovanje meta-govornice, ki oblikuje in obravnava svoj lastni sistem, človeka ne približa udeležnosti v jeziku slikarstva niti za ped. Umetnostni kritik bo vedno suženj pozicije gledalca-sprejemalca, vedno izključeni drugi, ki od daleč priča o čudežu ustvarjanja, in opazovalec, ki prispe na kraj dogodka, ko je ta že mimo. Postavlja pa se vprašanje, od kod mu prestižni družbeni položaj in vloga razsodnika, ko gre za stvari umetnosti.

Beda akademije

Preden nadaljujemo, se ustavimo pri običaju, o katerem poroča Henri Michaux, francoski "duhovni geometer poezije in slikarstva" (kot ga imenuje Andrej Medved, njegov prevajalec v slovenščino in tudi sam srečna žrtev križanja slikarstva in poezije), ki je zaslovel s pomembnimi podobami "plešočih možicev v dežju". V zemljepisni monografiji o večnem popotniku, gospodu Plume (v mislih je najbrž imel svoje pero), pripoveduje o navadi na oddelkih za komparativistiko in umetnostno zgodovino Univerze v Luwigani, ki se je razpasla v zadnjih dveh desetletjih, da študentje po končanem drugem letniku predavanj na izpitih ocenjujejo profesorje (in ne obratno), in sicer tako, da na javnih preizkusih znanja, ki lahko trajajo tudi debelo uro (suhe so zaradi ugleda fakultete po tistem prepovedali) preverjajo, ali znajo postaviti ustrezno plitka in nesmiselna vprašanja, ki so kompatibilna s praznostjo znanj, s katerimi so v seminarjih obsevali študente. Če raven prazne in očarljive gostobesednosti, za katero se skriva brezsrčna volja za uveljavitev in prestiž, plavajoča na površju stroke kot naftni madež na oceanu (in učinkuje podobno pogubno), preseže zahtevo po distanci do snovi, znanja, in od študentov zahteva več kot kurikulum gimnazije v Kubleretzu, dobijo študentje pismeni atest, da lahko začnejo objavljati na kulturnih straneh lokalnega dnevnika (ki ga ureja dekanova teta Beta) in položaj urednika v Luwiganski banki za barvanje fasade in urejanje antologije mačjih viž. Najbrž zato za ljudi, ki bodo v istem mestu živeli čez dvesto let, pravijo, da njihovi pesniki, ki živijo danes, že od včeraj dalje vsako soboto v njih sanjajo sanje, ki jih nikoli ne bo, njihovi slikarji pa jih kot Freudovo tolmačenje sanj najprej naslikajo in šele potem tudi razumejo, kar predstavlja inačico pojava, da v teh logih umetnika najprej onemogočijo in slavijo potem, ko je mrtev. Odločilno vlogo v omenjenem kolobarjenju imajo

poznavalci-novinarji in neizobraženi kritiki z akademskimi naslovi, ki jih označimo z enim od epitetov iz rekonstruirane predzgodovine književnosti pri Slovanih, kot so: konj, krava, ovca, zmaj, v zadnjih dveh letih obnovljenega zanimanja za jugonostalgijo pa še svinja in – kar predstavlja najvišjo akademsko titulo – burek na ovratniku pomožnega škofa (ki ga nosijo samega, brez akademske pelerine in keramične kahle na glavi); torej skratka z liki, v katerih se pojavljajo pozabljeni arhetipi iz bajk, zgodb o bajalicah, fabulah, reklih in urokih, s katerimi so zaklinjali vodenico, rak, superprevodnost v kolenih, elefantizem ali sladkor v lubenicah. Celovit pomen plemenskega obreda, ki se mu reče "Izselil sem se iz slike, ampak stanovanja ne dam nazaj", je treba razumeti kot uspavalni ritual, ki ga vodijo dinastični člani in udeleženci nedeljskega kosila pri velikem inkvizitorju spreobračanja v krščanstvo, ki visi izpod stropa kot odslužena žarnica s crknjeno nitko, čez levo uho preplepljena s selotejpom slepega gusarja, na katerem piše v črni barvi, ki je bila nekoč rdeča: Bil sem džavel, zdaj sem Pavel. V tem je treba prepoznati pojav "barvnega akorda, slišnih in celo kulinaričnih učinkov posameznih barv, ali njihovih sestavin /.../ medsebojnih povezav oblik ali občutij vida, tipa, sluha, /ki so/ del skrivnostnih korespondenc."²⁵ Ker tu čez vodi povratek k osnovni temi našega razmišljanja (če kaj takega sploh obstaja, ne da bi obstajalo že ves čas), bomo navedli citirani odlomek v celoti.

"Vse to odpira problem sinestezije, pretapljanj zaznavnih podatkov enega čuta v pomensko polje drugega, ki so ga umetniki ne le zaznali, temveč zavestno izrabljali. V starih časih so sestrške umetnosti po Simonidesu²⁶ takole označili: slikarstvo je nema poezija in poezija govoreče slikarstvo. V renesansi in baroku je njun odnos urejevalo Horacovo²⁷ reklo, naj se slikarstvo ravna po poeziji in obratno. Modernizem je te vezi nekako razklenil in obe področji s poudarjanjem čiste vizualne izkušnje ločil: toda nekoč že vzpostavljena vez ni bila, kot dokazujejo prav primeri sinestezije, nikoli zares prekinjena, le da je v tem stoletju dobila presenetljivo "glasbene" konotacije."²⁸

Avtor spremne besede najbrž z glasbenostjo misli poleg že citiranega Henrija Michauxa na Ivana Cankarja, Srečka Kosovela, Hansa (Jeana) Arpa, Arnolda Schönberga, že omenjenega Andreja Medveda, vizualno poezijo Ivana Volariča Fea in Iztoka Osojnika (pesnika, ki slika pesnike).

Ampak kako v to vključiti Clementa Greenberga? Na enak način kot ostale. S citatom. Po njem je "modernizem nastal zaradi novega in strahovitega ogrožanja estetskih meril kakovosti, ki se pojavijo sredi devetnajstega stoletja."²⁹ Etiketa, ki je omogočila nastop "generacije banavzov", ki jo v deželi

²⁵ Brejc. 247.

²⁶ Gre za istoimenski film *Lovec na piškote*, scenarij za katerega je napisal F. Off., op. I. O.

²⁷ Klint Istvan Horacij (65-8 pr. n. št.), ogrski trubadur in trgovec z volno, po domačem kraju imenovan tudi Venosa. Posebno cenjen zaradi izraza *amicus sibi*. Glej K. G., *Študije o Horaciju*, Založba Obzorja 1993, izdano ob 2000-letnici njegove smrti.

²⁸ Brejc. 247

²⁹ Clement Greenberg, *Moderno in postmoderno*, Hyperion 1999, 18.

Luwigani enačijo s tako imenovanimi "mladimi",³⁰ je torej spregledala temeljno poanto modernizma, ki je eksistencialna. Če sledimo uvidu tega znanega ameriškega kritika slikarstva, "v modernizmu ni postalo napornejše samo ustvarjanje, temveč – še bolj – gledanje umetnosti; človek si je moral zadovoljitev in veselje, ki ju lahko posreduje najboljša nova umetnost, priboriti z muko; /.../ najboljšo novo slikarstvo in najboljšo novo kiparstvo (pa tudi najboljšo novo pesništvo) /je postalo/ ob svojem času za ljubitelje umetnosti izziv in preizkušnja."³¹ V današnjem času, v katerem so se pesniki in umetniki (z uredniki in kritiki vred), ki so prevzeli krmilo umetnosti v svoje roke, osredotočili na lahkotno, površno in za bralca ali gledalca hitro zadovoljivo produkcijo, ker so dojeli, da prebivalci današnje "globalne vasi" po celem svetu raje sežejo po "kmečki" povesti in rimani poeziji (še posebej, če sta prestavljeni v malomeščansko okolje) ter rumenih straneh z lahkotno opravljivostjo v kaki od tradicionalnih pesniških oblik. Na področju slikarstva pa po slikah psihadeličnih pokrajin, naslikanih v tematiki površnih "japijevskih" nadomestkov, lahkotne novodobne metafizike in s pastelnimi odtenki zidnih barv v sodobnih dnevnih sobah ali s svetlobo preplavljenih spalnicah. Toda pri tem se je treba zavedati, da "če velika umetnost ne bo obstajala še naprej, bo tudi slabša umetnost padla. Če najvišjih ravni kakovosti – tako v praksi kot v okusu in spoštovanju umetnosti – ne bomo več ohranjali, bodo tudi nižje ravni padle še globlje."³² Izjava, ki v ušesih današnjih lažnih poznavalcev "prešernovske strukture"³³ zveni "bizarno", saj se ne zavedajo posledic, na katere opozarja. Ampak za nas, pesnike in slikarje v eni osebi (koliko jih lahko to reče?), gre za še pomembnejšo razsežnost erozije kvalitete: ker smo po naravi trmasti in zahtevni, nam padec kvalitete odvzame možnost, da se s sodobnostjo enakovredno pomerimo v ustvarjalnem obratu proč od ustaljene prakse in njeno zavrtnitvijo, v spopadu, ki nam omogoči, da sami privlečemo na dan tisto, kar je danes bistveno v eksistencialnem smislu. Konec modernizma v opisanem smislu nam je onemogočil ono radost in *labor*, skrajni napor, ki ga konfrontacija z zahtevnimi, čeprav zgrehenimi projekti uveljavljene generacije izvleče iz ustvarjalca, ki noče biti samo cinik ali naduti cepec, ampak nezadovoljstvo z uveljavljeno umetnostjo izrablja, da razčisti in demistificira tiste socialne sisteme in sloje, ki omenjeno produkcijo uporabljajo za ideološko fasado in izživiljanje negativnih interesov. Človek odgovarja človeku v sebi (in šele tako tudi v drugem). Ustvarjalec preseže egoizem ali nihilizem v sebi in se dokoplje do stanja, ki ga je kot izhodišče umetniškega dosežka postavil in prakticiral plešasti začetnik modernega

³⁰ Pri nas imamo neko čudno klasifikacijo pesnikov, ki poteka nekako takole: 1. (najvišji) razred: mladi pesniki (med 30 in 45); 2. razred: tuji pesniki, ki jim lahko koristijo (tuji uredniki, tuji vodje literarnih festivalov, tuji založniki, profesorji na tujih univerzah, prevajalci in drugi); 3. razred: tuji mladi pesniki (ki tudi koristijo); 4. razred: živi klasiki (Kovič, Zajc ...); 5. kategorija: tuji "drek" (vsi, ki ne koristijo, na primer beatniki); 6. kategorija: domači "drek"; in razred zunaj kast: izvrženi črvi v dreku.

³¹ Greenberg. 19.

³² Greenberg. 20.

³³ Ki se ne zavedajo, da ne gre za avtorjevo poetiko, ampak (neustrezen) način branja.

slikarstva in ga imenoval *la réalisation*. V prazni bitki s sekundarnimi motivi, ki jih je današnje stanje "uzakonilo" kot primarni pogoj ustvarjalnosti v družbi, se človek kot javni umetnik ne more prikopati do uresničitve. Obe dejstvi se izključujeta. Ali eno ali drugo. Človek, ki želi izstopati oziroma stopiti ven, nima, če se odreče celovitosti in ustvarjalnemu postopku kot živi izkušnji dogodka uresničitve pesniškega ali slikarskega projekta, kam stopiti in iz nič. Diskrepanca, do katere je prišlo, ko *la réalisation* ni več kvaliteta tudi v družbenem, ekonomskem ali političnem življenju, po drugi strani pa je imperativ, ki mu odgovorijo najboljši, čeprav izključeni umetniki, ostaja živi izziv in tisti prehod zunaj, v katerem prestopa ustvarjalec iz enega polja ustvarjanja v drugega, iz slikarstva v poezijo, iz poezije v glasbo, iz poezije v filozofijo in tako dalje. Vajeti sodobnega sveta so vedno držali v rokah tepci, lopovi in zločinci. O tem nima smisla izgubljati besed. Človek omenjene razmere preseže samo s trdim ustvarjalnim delom. Uresničenje zahteve po kvaliteti ne pomeni priklona zunanjim oblikam ali pričakovanjem, ki prevladujejo (tudi pri pisanju eseja). Logika ustvarjalnosti nima nič z nerazumevanjem, ki ga uči in servisira akademija (v primeru poezije komparativistika in v primeru slikarstva umetnostna kritika) ter na podlagi katerega gradi svojo hišo družbenega prestiža in moči. Zato naša ugotovitev, da kritiki in učenjaki, ki se sklicujejo na stroko, ne jemljejo resno, kaj menijo o umetnosti slikarji ali pesniki, ni iz trte izvita in



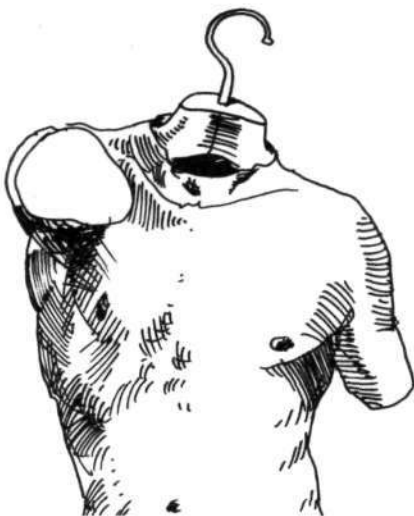
ima globlji pomen. Ni slučaj, zakaj nad izjavami samih umetnikov vljudno odmahnejo z roko in dalje blebetajo neumnosti, ki nimajo ne repa ne glave, ter se, ne da bi se jim zatresel glas ali trznila mišica na obrazu, hvalijo z osnovno nekonsistentnostjo svoje misli. Zbornike izjav o umetnosti, ki jih "zapišejo" umetniki, vidijo nekako v območju nujnega zla, tistega, čemur v anglosaksonskem svetu rečejo "coffee table literature" in spada v širše področje splošnih "poljudnih" zbornikov in kuharskih priročnikov. Kot da so umetniki nekakšni nepismeni idioti (za razliko od ostalih državljanov), ki izjemoma tudi pišejo in misli katerih koristno služijo namesto začimb, v dekorativne namene in za popestritev suhega akademskega blebetanja.³⁴

Težava s časi in polji uresničenja

Pesniki so, kot smo rekli, tatovi sanj, ki jih nikoli ne bo, čeprav so jih že včeraj sanjali ljudje, ki se bodo rodili šele čez dvesto let. Tokrat imamo v mislih znano glasbeno uverturo v *Cézanne v supermarketu*, opero za štiri base in dvanajst garnitur tolkal na treh različnih DJ enotah, od katerih ima vsaka po petnajst gramofonov in prav toliko pomožnih DJ-ev. Za navadnega gledalca dostopno samo na velikanskih ekranih v nakupovalnem središču, skozi katerega so speljali reko.³⁵ In sicer tako, da so jo najprej razgradili na tok digitalnih informacij, jih procesirali in očistili nepotrebnih vrtincev, nato pa program vložili v računalniško voden sistem zapornic, kanalizacije, ribogojnic, na bok prevrnjenih tankerjev in črpalk, ki v krogu v zaprtem sistemu ženejo dva kilometra širok tok vode, posnetek Gangesa ali Missisipija, skozi trebuh trgovskega centra. Tako pesniki pomagajo odpraviti napako, ki jo je zagrešila slovenska vlada, ki ni znala vložiti denarja v razvoj umetnosti in izobraževanja, "zaradi katere smo kmalu imeli samo veliko slabih teoretikov in praktično nobenega dobrega inženirja informacijske tehnologije" (Sobotna priloga Dela, 4. januar 2003). Tu se je treba ozreti v preteklost, vsaj nazaj v leto 1992 (upam, da se ne motim), in povzeti nekaj besed o slikarstvu, za katerega se je takrat zdelo (kot se še danes), da ni nikoli obstajalo. Namreč govorili smo že o slikah barbik in božičnih konstrukcij iz supermarketov (zadnja prikazuje nakupovalni

³⁴ Primerjaj na primer naslednjo izjavo, ki jasno govori o lažno vljudnem odnosu, ki ga ima strokovnjak do misli slikarjev: "In prav tako ni presenetljivo, da so se znali veliki slikarji tudi dobro izražati in nihče ni te sposobnosti skrival, zavedali so se le morebitnih pomanjkljivosti svoje pisane ali govorne besede." V Brejc. 240.

³⁵ V tej zvezi glej zbirko pesmi Aleša Kernmaunerja, ki je bila izdana že davnega 1966 leta; v njej preberemo tudi naslednje: IZLOŽBE VELEBLAGOVNICE NAMA / NAJBOLJ TOTALNE (GLOBALNE, UNIVERZALNE) MED TOTALNIMI (GLOBALNIMI, UNIVERZALNIMI) UMETNINAMI. Gre za knjigo pesmi, ki je bila popolnoma prezrta in prav gotovo predstavlja ključen (in na novo odkrit) izraz radikalnih premikov v razumevanju in ustvarjanju poezije (in širše umetnosti – skupina OHO na primer – v tistem obdobju), ki daleč presega pomen veliko slavnije in bolj sprejemljive zbirke *Poker* Tomaža Šalamuna iz istega leta.



center Syria v kompleksu Petronasovih stolpov), mimogrede pa bi radi spregovorili o aplikacijah slik slavnih slikarjev avtorja (tega eseja), ki jih je tistega davnega leta 1992 gostila Moderna galerija v Ljubljani, o katerih je bilo zapisano nekaj presenetljivo jasnih besed, ki so takrat presegle običajno raven zavesti v naši prestolnici (metropoli, kot je potožil Milan Vincetič v zadnji Sodobnosti). Za kakšne besede gre? Kaj predstavlja "presežnost"? Jure Mikuž piše: "Mitološka Botticcelijeva Venera, ki smo jo vajeni videti renesančno gracilno, nastopa tu z običajnim obrazom kekega Dubuffetovega portretiranja in v spremstvu figur, ki so ušle iz slik Picassovega poznega kubističnega obdobja. Šele rojeva se iz školjke, toda sprašujemo se, kaj je tam notri počela, saj je njen trebuh že sumljivo zaobljen. /.../ In zadnja scena futuristično-rajonistično-ekspresionistične Mone Lize? Ali morda ta celo razkriva strokovnjakom odgovor na eno ključnih vprašanj skrivnostnosti njenega nasmeška? Da, res sem bila noseča, ko me je Leonardo slikal, pripoveduje s platna, medtem ko pestuje dvojčka in budi sum v Freudove ugotovitve o mojstrovih erotičnih nagnjenjih."³⁶ Presežnost odpira polje, nov prostor. Aplikacija slik starih mojstrov umetniku omogoči, da v polju znanega in že davno v duhovno obzorje vsakdanjega sveta vključenega motiva naleti na živali iz novega vesolja. Umetnik krade, da bi dal. Pesniki so tatovi in slikarji preprodajalci, ki naprej prodajajo robo, ki jo pesniki šele bodo ukradli. Naštejmo nekaj pesnikov in pesmi, ki so jih oblikovali na podlagi izkušnje slikarstva: Ezra Pound (*Oči te mrtve gospe mi pripovedujejo*)³⁷, W. H. Auden (*v kaki gnili luknji, kjer psi po*

³⁶ Jure Mikuž, Uvodna beseda v katalogu razstave Iztoka Osojnika in Dušana Piriha Hupa v Moderni galeriji leta 1992.

³⁷ Slika, glej Pound, prevedel V. Taufer, *Lirika*, Mk 1973. 16.

pasje živijo naprej)³⁸, Konstantin Kavafis (*njegova usta, te ustnice – pripravljene, / da izpolnijo posebno vrsto užitka*)³⁹, W. C. Williams (*Po Breughlu / ko je Ikar padel / je bila pomlad*)⁴⁰, Adrienne Rich (*Zdaj se spominjamo vsega: divje hruške, / zlomljenih trakov zelene-in-zlate*)⁴¹, Frank O'Hara (*Picasso in svet sta me naredila žilavega in hitrega*)⁴² in številni drugi. Tu ne gre za zunanji opis slike, ampak za notranjo organizacijo in primarno inspiracijo, ki veje iz slike in oblikuje tudi notranjo strukturo in ustvarjalno metalurgijo pesmi. John Ashbery, ki se v *Autoportretu v konveksnem ogledalu* nasloni na Parmigianina, se tega jasno zaveda:

Realizem tega portreta

*Nič več ne ustvari objektivne resnice, ampak bizarria ...*⁴³

(nekaj, kar je bilo slikarjem jasno od začetka in ne le od renesanse dalje, in kar nedvomno predstavlja realnost tega eseja). In opozarja na nevarnost, da ponavljanje določenih ustvarjalnih potez in vztrajanje na zunanji podobi (sklopu pravil in uveljavljenih vzorcev) uniči ustvarjalni dogodek in ga spremeni v mumijo v muzeju:

Koža mehurjaste komore, prav tako trda kot

Jajca plazilcev; v njej vse postane "programirano"

V ustreznem času: in vključi vztrajno vedno več stvari

Ne da bi bilo karkoli pridano skupni vsoti, in / ponikne /

v trenutku, ko se človek

Navadi na hrup, ki

*Ga je ohranil budnega, čeprav zdaj ne več,*⁴⁴

Tekst kot slika

Hoteli smo nekaj povedati. Nimamo občutka, da nam ni uspelo. Na bralca apeliramo, naj ne verjame površnemu prvemu vtisu, ki ga dobi, če le na hitro preleti stavke, ki smo jih zagrešili. Na prvi pogled nejasni način pripovedi, ki se tukaj odvija, sledi predložkom premisleka o strukturi jezikovnih učinkov. Ko pišemo, uporabljamo slikarske tehnike in obratno, ko smo slikali, smo se

³⁸ Musée des Beaux Arts, glej: Wystan Hugh Auden, prevedel U. Mozetič, *Lirika*, MK 1994, s 34;

³⁹ Slika dvadeset trogodišnjaka načinjena od prijatelja iste dobi, amatera, glej: Konstantin Kavafi, *Sabrane pjesme*, prevedel Slobodan Blagojević, Svjetlost, Sarajevo 1988, s 185;

⁴⁰ Iz *Slik po Brojgelu, II Pejsaž sa Ikarovim padom*, glej Viljam Karlos Vilijams, *Izabrane pesme*, prevedla Dubravka Popović-Srdanović, Nolit 1983. 202.

⁴¹ Slike Edouarda Vuillarda, glej Adrienne Rich's *Poetry*, Norton&Co., New York 1975. 4.

⁴² Spominski dan 1950, glej Frank O'Hara, *Srce v žepu*, prevedel T. Škrjanec, založba Škuc 2002. 8.

⁴³ Ashbery. 73.

⁴⁴ Ashbery. 72.

posluževali literarnih. Če za slikarstvo dvajsetega stoletja velja, da so posamezni umetniki "razpolagali z vidnimi in predstavnimi izkušnjami, ki se oddaljujejo od posnemovalnih nalog ali ideološkega utilitarizma na povsem nov način, /torej/ s svobodo, ki jih je hranila v trenutkih /.../ družbenih /v današnjem času govorimo o razpršenih, postmodernističnih/ totalitarizmov, v trenutkih, ko so doživljali negacijo svojega dela,"⁴⁵ potem ne vidim razloga, da se na omenjeno potovanje na isti način ne bi odpravil tudi sodobni esejist (v duhu paničnega konca postmodernizma in ostro nasprotujoč duhu eksemplaričnega potovanja Izidorja Cankarja /ali Antona Ocvirka/, ki simbolizira tipično slovenski odklonilni odnos do kakršne koli umetnosti, ki je živa, in je seveda odgovoren, da se pred drugo vojno ni uveljavilo abstraktno slikarstvo, ker ga je z vsemi močmi preganjal). Ampak iztegnimo roko, potegnimo črto (postavimo ogrado) in končajmo z metaforično potezo, ki priča, kaj si mislimo o takih škricih. Spomnimo se samega začetka pesmi, ki predstavlja nevidno hrbtnico našega eseja:

*Kot je slikal Parmigianino, desnico
Večjo kot glavo, iztegnjeno h gledalcu
In sproščeno ukrivljeno na stran, kot v zaščito
Tistega, za kar je delala reklamo.*⁴⁶

Kar je zelo vljuden način, kako reči tisto, česar se med spodobnimi ljudmi ne reče (k... te gleda). Seveda "pa roka, ki, kot smo rekli na začetku, predstavlja črto ločnico, predstavlja tudi mesto transferja, točko prehoda iz ene polovice sveta v drugo, iz stanja nerazumevanja in nelagodja, s katerim se mora gledalec/bralac spoprijeti v prvem stiku z umetnino, v stanje realizacije, torej v svet očitnosti in udeležnosti. Na eni strani razodetost sveta v vsej očitnosti, na drugi svet strahu, voajerstva, pogleda, ki na skrivaj opazuje, poskuša videti (kar predstavlja najvišjo raven, na katero se lahko dvigne bralec), gleda (čez) ogrado. Esej, ki smo ga dobili pred oči, *ni razlagal in pojasnjeval poezije ali slikarstva*, ampak se je poskušal vrteti v ustvarjalnem toku *tretjega medija*, ki se je odprl v polju med njima. V tem smislu pravimo, da je *kazal in zastiral* hkrati ter tako pozval k neki bodoči interpretaciji/aktualizaciji. Bralec, ki se je vključil, je spoznal, da pred seboj nima običajnega razmišljanja, ampak tekst-kot-sliko-v-nastajanju."⁴⁷ To se nam je zdelo pomembno pojasniti.

⁴⁵ Brejc. 242.

⁴⁶ Ashbery. 70.

⁴⁷ Osojnik, Hvalnica nerazumnosti, s 1.