

Jure Detela

ZAPISI
O UMETNOSTI

eseji

Jure Detela

ZAPISI
O UMETNOSTI

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6-1

DETELA, Jure

Zapisi o umetnosti / Jure Detela ; (uredil in spremno besedo napisal Miklavž Komelj ; gradivo zbrali Marko Kapus, Sergej Kapus, Miklavž Komelj). - Koper : Hyperion, 2004

ISBN 961-6382-19-5

216126976

ZAPISI O POEZIJI

Kulturniški fevdalizem

Slovenska literatura je izjemna po dejstvu, da je njena najkvalitetnejša poezija predvsem poezija mladih avtorjev. Večina najboljših slovenskih pesnikov je umrla v tretjem desetletju svoje starosti. Ne trdim, da so ti ljudje umrli tako mladi zato, ker so pisali dobre pesmi. Do nezmožnosti, da bi bilo večjo starost mogoče pesniško izkoristiti, pa prihaja s takšno doslednostjo, da je zanjo gotovo kak natančno opredeljiv vzrok. Ne poznam nobenega slovenskega pesnika razen Kajetana Koviča, ki bi po štiridesetem letu pisal takšne pesmi, ki vzdržijo avtonomno konfrontacijo, neodvisno od avtorjeve renomirane pozicije.

To blokado vidim odvisno od dveh faktorjev. Prvi faktor je mišljenje, ki ga imenujem kulturniški fevdalizem; tu se ukvarjanje s poezijo zreducira na okvir, ki ga nekemu pesniku določa že opredeljena pozicija njegove osebnosti na področju slovenskega duha. Kritika zelo redko razbira obesedovalne postopke, specifične za posamezne pesmi ali vsaj za posamezne skupine pesmi. Navadno se zadovolji s tem, da določi pesnikovo pozicijo, ki jo v imenu sheme, ki pozicijo obrobja od zunaj, sprejme ali

odkloni. Teksti, ki so tiskani po revijah, se selekcionirajo predvsem po tem principu, po dveh opredeljenostih, po opredeljenosti revijine težnje in po opredeljenosti teksta, in pri objavi gre navadno za to, če se ti dve opredeljenosti stikata ali ne. Tu je želja po doumevanju pesmi brez navora enako fevdalistična kot želja po takšni avantgardnosti, ki jo utemeljuje predstava o že definirani zgodovini poezije, podkrepljena s teorijami, ki se jim pripisuje normativna vrednost za pesniško produkcijo. Feedback občinstva se torej izkazuje kot pritisk, da pesnik sprejme pozicijo, ki mu jo občinstvo vsiljuje. Če se pesnik temu pritisku ukloni, je prisiljen, da svojo pozicijo tudi brani. Na Slovenskem se skoraj nikoli ne dogaja, da bi starejši pesnik bil pri razvoju svoje poezije sprejemljiv za novorojene pesniške težnje. Iz želje, da se pesnik ukloni pritisku feedbacka, izhaja mit o osebni izvirnosti pesnika; in ker si kritika in občinstvo želita popolno razjasnjenost kulturnega prostora in sta zato nefleksibilna, je izvirnost pojmovana kot sprejetje pozicije, ki je enkratna za vse življenje. Zato je Tomaž Šalamun za večino Slovencev še zmeraj predvsem avtor Pokra, ne glede na trinajst kasnejših knjig, ki se po svoji problematiki med seboj močno razlikujejo. Kulturniški fevdalizem onemogoča, da bi bila pesem pojmovana kot križišče informacij in medsebojna komunikacija. Shema, kjer ima pesnik svoje mesto, si pesem prilasti. A do potrebe po

križišču informacij, v kateri vidim upravičenost poezije, ne bi moglo priti, če ne bi bili pogoji za nastanek pesmi, v katerih biva pesnik, a priori enkratni in zato različni. Pozicij ni treba braniti pred drugimi pozicijami. Zato tudi ni pozicija tisto, kar je upravičeno napadati. Pozicije SO, zato se ni treba zavzemati zanje. Pozicija je nekaj, kjer je vsak pesnik popolnoma sam, a ne tuj.

Vse pozicije, vse možnosti za preizkušnjo ščiti pozicija Emily Dickinson, ki je tako mejna, tako na robu sveta, da zdaj ne more več biti nobene pozicije, ki bi ji grozilo apriorno prekletstvo tujosti. Mislim na totalno posvetitev govorce Emily Dickinson nečemu, za kar obljubi, da o tem ne govori; tako postane tisto, čemur posveča govorico, neizrekljivo. V tem odnosu do neizrekljivega je sorodna Georgu Traklu, ki je živel kasneje kot ona; toda Trakl je želel neizrekljivo projicirati v svet svoje sedanjosti, pri čemer se je neizrekljivo razkrilo kot dokončno pozabljena, izgubljena skrivnost, ki zaradi svoje odsotnosti zanikuje svet njegove sedanjosti; v tem vidim ključ za shizofrenost Traklove poezije; Emily Dickinson pa se je totalno odpovedala vstopu v svet, ki bi zanikoval njeno skrivnost, in v tej odpovedi je bila tako celovita, da njene pesmi sporočajo strah pred tem, kar bi lahko prinesle nove zaznave, nova sporočila; celovitost te odpovedi potrjuje tudi dejstvo, da svojih pesmi ni

posredovala drugim in da je hotela, da jih po njeni smrti uničijo. Tu mislim predvsem na pesmi, ki se začenjajo z verzi I measure every grief I meet, I dreaded the first robin so, A murmur in the trees to note, Success is counted sweetest, I think that hemlock likes to stand:

Mislim, da trobelika rada
stoji na robu snega;
to se ujema z njeno strogostjo,
to zadošča grozi,

ki jo morajo v divjini ljudje udušiti,
zasititi v puščavi -
instinkt za slano, za goloto,
potreben za Laponsko.

Trobelikina čud se z mrazom krepi;
škripanje severnih vetrov
je zanjo najslajša hrana,
najboljša norveška vina.

Ona ni nič za žametne rase:
ampak pod njenimi tabernaklji
tečejo dnjeperski pretepači
in donski otroci se igrajo.

Z druge strani opredeljuje blokirajoči kulturni fevdalizem dejstvo, da je na Slovenskem nastajalo in da nastaja precej dobre poezije. Splošni pogoj

za to poezijo v tako blokirajočem ozračju razbiram kot isti pogoj, ki mi je doslej omogočal pisanje. V mladosti je mogoče pisati zelo subjektivno poezijo visoke kvalitete. Subjektivnost pojmem kot pripadnost besede neizrečenemu in neizrekljivemu prostoru, ki je kriterij za pravilnost izjave, kriterij za popravljanje in spreminjanje pesmi in ki je za vsakega pesnika oseben. Tu gre lahko za en sam dogodek, ki se ga pesnik ne more spomniti; a ker je pesnik do njega v drugačnem odnosu kot bralec, je to, kar je za pesnika nemoč spomina, za bralca velikokrat sugestivnost in magija govornice. Za takšno pisanje sploh ni potrebno, da bi pesnik kdaj lahko prebral svojo pesem kot indiferenten bralec ali da bi jo razumel zunaj svoje osebne mitologije. Tu ni potrebno poznavanje energetičnega potenciala besed, dovolj je strogost in natančnost v opredeljevanju neizrečenega prostora. Toda takšen način pisanja postane nemogoč, če se pesnikova refleksija o postopku pisanja stopnjuje do takšne mere, da prodre v prostore, ki jim pesmi pripadajo, in razreši njihovo skrivnost. Kajti poezija se degenerira, če ne predpostavlja, da so v obesedovalni zavesti vsi ljudje v enakem odnosu do njene skrivnosti kot tisti, ki jo izreka. Če je skrivnost pogoja za nek določen tip pesnjenja razkrita na kakršnemkoli nivoju obesedovalne zavesti, je odločitev, da se tega pogoja v pesmi ne izreče ali da se na kak drug način ne vstopi v prostor novega neizrekljivega pogoja,

enaka prilaščanju skrivnosti, ki postavlja avtorja v pozicijo razsodnika, ki določa, kateri so združeni z njim v poznavanju skrivnosti in zato posvečeni, da se smejo srečevati na kraju pesmi, in kateri niso. Izrečeno zahteva razbiranje, pri katerem je bralec z vso svojo izkušnjo aktiven, avtonomen in totalen. Če je konstelacija teksta takšna, da ima nekaj neizrečenega v njem takšno pozicijo, kot da je izrečeno, lahko bralec zaradi onemogočanja aktivnega razbiranja pripada tekstu samo kot ideologiji: pasivno in zanikujoč tisto, kar z ideologijo ni v skladu. Kajti v pesmi je izrekanje edina možnost za informacijo o bivajočem. Namerno neizrekanje ne dopušča neizrečenemu, da bi bivalo na nivoju besedne informacije, hkrati pa je neizrečeno izvzeto tudi iz neizrekljivega sveta, ki se srečuje na kraju pesmi tako, da ga pesem navzven organizira. Zato svet, ki se konfrontira s pesmijo, ki varuje skrivnost, ne more biti celovit. Pesem ga razparcelira in hkrati pripada samo eni od njegovih parcel, ki jo brani pred drugimi.

Neizrekljivo je in se z vsako pesmijo nanovo vzpostavlja, in naloga pesmi je, da ga vzdrži v celoti. Nemoč govorice se lahko samo izkazuje, ne pa hlina. Neizrekljivega smo vsi enako deležni. Ni pozicije, s katere ne bi mogla priti informacija kolektivne vrednosti. Nemogoče je, da odločitve, do katerih pride v procesu pisanja, ne bi bile prepuščene totalni konfrontaciji. Karkoli je

izrečeno, je nekje gotovo razumljeno. Tudi če se kaj izgovori brez vednosti o dogodku, ki izjavo pogojuje, prinese izgovorjena izjava informacijo o stanju izrekanja. Neizrekljivo ni apriorno, temveč prepoznano s pisanjem in informiranjem. Nič ni bolj razumljeno, kot je razumljeno. Vseeno je, če sem to jaz ali kdo drug. Če razumem jaz ali kdo drug.

Ena od najbolj škodljivih preprek kulturnega fevdalizma je status mladinske literature, mit o generacijskih razmerjih, ki blokira pulziranje feedbacka za literaturo mladih avtorjev. Kajti literatura mladine je za bralca, ki smatra, da je starost avtorja pomembna za doumevanje teksta, sprejemljiva samo, če smatra starost in mladost izključno za naravni normi. Če se mladini predpostavlja neko obliko čistejše zavesti, ki ne sme biti omadeževana, ki potrebuje varuhe, in če se obenem upošteva dejstvo, da je mladina prav tako družbeno-kulturno determinirana kot odrasli, je to trditev, da naj bo mladina prikazovalec družbene popolnosti. A mladost ima v kulturi poseben status, za katerega utemeljitev ni vzpostavljen noben sistem opomenjanja, nobena konkretna filozofska šola. Zanja ni uradno priznana nobena kolektivna afiniteta razen tistih, ki jih hvalijo že odrasli. V kolikor mladina, vzpostavljena v naši zavesti, odstopa od sistema odraslih, je to samo na biološkem, ne pa na kul-

turnem nivoju in na nivoju opomenjanja; tako se z vzpostavitvijo statusa mladine odreka mladincem pravica do tiste akcije, ki bi vzpostavila takšen sistem od družbe odvisnih znamenj, ki bi družbo spremenil. Ker če je mladost posebna vrednost, in če ta vrednost ni določena z vzpostavljanjem specifičnih pomenskih sistemov (prav gotovo za odrasle ne višajo vrednosti mladine tisti pomenski sistemi, ki jih odrasli odklanjajo), potem je vrednost mladosti odvisna izključno od popolnosti družbe, v kateri mladostniki bivajo; in če je družba popolna, ni treba v njej ničesar več spremeniti, zato je odveč, da bi mladostniki vzpostavljali kakršnekoli nove sisteme znamenj; obenem pa so prisiljeni, da sprejmejo nase vse nedoslednosti družbe, ne da bi se smeli ganiti; kajti četudi pripisujemo mladosti še takšno vrednost, obenem vemo, da nobena družba ni brez nedoslednosti. Menim, da je pri govoru o tiskani literaturi, ki jo piše mladina, upravičeno trditi, da se vrednost mladosti ne meri z ničimer drugim kot s priznanimi vrednotami odraslih, saj denar za tisk v skrajni konsekvenci prihaja od organizacij, ki jih sestavljajo večinoma odrasli ljudje. Trditi, da je literatura mladostnikov podpirana zaradi navdušenja nad tistimi sistemi znamenj, ki bi lahko postali nasprotni svetu odraslih - in ta ima pretežno oblast nad tem, naj se kaka stvar tiska ali ne - bi bilo nesmiselno. Seveda je govor o odraslem svetu kot o nečem homogenem groba in neumna

poenostavitve; toda "svet odraslih" je termin, ki ga zahteva logika tistega načina mišljenja, ki vzpostavlja termin "svet mladih" kot homogen pojav; in gre mi za to, da pokažem, kako je tista misel, ki vzpostavlja mladost za apriorno vrednoto, nezmožna z razumnostjo vzdržati posledice svoje vzpostavitve.

Misel o vrednosti mladosti je vzpostavljena izključno z mislijo o popolnosti celotne družbe; kajti naravni potenci, po kateri je mladost specifična, ne more nihče pripisovati vrednosti neodvisno od vrednot, za katere se ta potencia zavzema; pač pa zadobi v mitu o apriorni vrednosti mladosti narurna čistost in nepokvarjenost mladostnikov vlogo preverjevalca vrednot, ki jih mladina niti v logiki mita ne more samostojno vzpostaviti.

Sodobnost 1975

Namesto poetične teorije

Nek Bašojev haiku se glasi:

vrabci
v polju repice
z obrazi oboževalcev cvetja

Prevedel Iztok Geister

Ta pesem nosi v sebi prostorski paradoks, ki ga povzroča občutek izredne bližine vrabcem. Da se prepozna občutje na vrabčjih obrazih, je potrebna velika duhovna bližina vrabcem. Ne glede na to, kakšna je razdalja od pesnika do vrabca, mora pesnik, da lahko napiše takšno izjavo, čutiti sebe čisto blizu vrabca; tako blizu, da sploh ne opazi, da je vrabec manjši od njega. Občutek povečanosti vrabca daje pesmi ton veličastnosti. Hkrati pa biva v pesmi célo polje repice - prostorski segment, ki je glede na pesnikovo bližino vrabcu šokantno prevelik, da bi ga lahko pesnik zaznal kot celoto. Če pojmujem čas kot linearen kontinuum zaporedja zaznav, ne more pesnik v tistem hipu, ko se čuti tako blizu vrabca, videti celega polja repice kot celoto. Pesem torej poteka v različnih časovnih plasteh; v njej se srečujejo različne zaznave, ki spadajo v različne čase. En čas je določen z zaznavo polja kot celote. Drug čas je določen z

občutkom bližine vrabcu. Bistvo prostorskega paradoksa te pesmi je v principu, kako sta ta časa razslojena in združena. V polju so vrabci. Ne eden, ampak veliko vrabcev. Da se opazi veliko vrabcev naenkrat, jih je treba videti od daleč. Hkrati pa je treba čutiti posamezne vrabce čisto od blizu, da se prepozna občutje na njihovih obrazih. Ta dvojnost se ne dogaja samó na vrabčjem, ampak tudi na rastlinskem nivoju te pesmi. Polje se lahko opazi kot celoto samó od daleč. Posamezne cvetove repice pa se lahko opazi samó od blizu. Torej se dve osnovni časovni plas-ti razslojita na štiri časovne stopnje:

Prva stopnja: videnje polja.

Druga stopnja: videnje jate vrabcev.

Tretja stopnja: bližina posameznim vrabcem.

Četrta stopnja: bližina posameznim cvetom.

Povezava druge in tretje stopnje je očitna skozi pesniško razkritje pesnikove emocionalne naravnosti do vrabcev. Tretja in četrta stopnja pa se povežeta skozi ugotovitev, da so vrabci, ki letajo tik nad cvetovi, bliže cvetom kot pesnik, ki se čuti tako blizu vrabcem, da čuti njihovo percepcijo. Vrabci torej iz daljave približajo pesnika posameznim cvetom. To približanje se potrdi in pomensko neskončno razširi s trditvijo, da je občutje na vrabčjih obrazih oboževanje cvetja. Kdor obožuje cvetje, je z vsem telesom in z vso

dušo predan pomladni rasti. Spomladi zacveti vsa zemlja, torej zacveti tudi polje repice kot celota, ki jo gleda pesnik. Tako se povežeta četrta in prva stopnja, - bližina posameznim cvetovom in vidnje celega polja, - s čimer se vsi časi te pesmi povežejo v cirkulirajoči pretok. Prostor te pesmi je torej kljub svoji razslojenosti združen v nepretrganem časovnem krogu, ki je mogoče vanj stopiti z oboževanjem cvetja in s popolno predanostjo pomladni rasti. To je način bivanja tega časovnega kroga, v katerega so vključeni vsi, ki so v pesmi imenovani, - vrabci, cvetovi, polje, - enako kot pesnik, ki v pesmi ni imenovan. V ta krog so pesnikove bližine enako vključene kot pesnikove daljave, in prostorska razmerja so v tem krogu fleksibilna. Pesnikovo gibanje v prostoru - vseeno je, ali je to gibanje fizično ali duhovno - je pesnikova duhovna transformacija v večno se spreminjajočem časovnem krogu.

Nova revija 1982

V svojih pesmih*

V svojih pesmih sem si prizadeval, da bi proces imenovanja registriral stvari in bitja z zavestjo o celovitosti, samobitnosti njihovega bivanja, ne da bi njihovo bivanje omejil samo na nekatere pomene, na nekatere funkcije. Nisem se hotel ukvarjati s stvarmi in bitji, kakor da bi bile le mitološki rekviziti. Nisem uporabljal metafor, kajti metafora zreducira zavest o bivanju imenovane stvari samo na eno njeno lastnost, na eno značilnost, in s stvarjo samovoljno operira kot z emblemom za nekaj drugega. Ker se omejevanje zavesti o bivanju na več ali manj samovoljno pripisane pomene zmeraj bolj izkazuje kot nasilen pristop do stvarstva, sem se v pesmih skušal odreči tej obesedovalni agresiji. Vendar zdaj ne bom pisal o pesniških postopkih, s katerimi sem hotel očistiti pomen svojih besed vse agresivne metaforično-mitološko-funkcionalistične navlake. Kajti o teh postopkih bi bilo treba pisati temeljito, čimbolj stvarno in brez preziranja številnih empiričnih podrobnosti; površnega pisanja o problematiki moderne poezije pa je itak preveč. Z uporabo obesedovalnih postopkov, ki naj bi bili do stvari in zlasti do živih bitij čimmanj agresivni, ki naj bi izdelovali govorico, ki bi bila do stvari in zlasti do utelešenih bitij čimbolj spoštljiva, sem hotel izde-

*Besedilo je brez naslova. (Op. ur.)

lovati sporočila, ki si želijo vzpostaviti čimbolj nenasilen odnos do utelešenih bitij. Toda nemoč teh pesniških sporočil se mi iz leta v leto zmeraj bolj tragično izkazuje. Zaradi te nemoči je pragmatično mišljenje nagnjeno k temu, da sporočilom pripiše iluzoričnost. Zlasti nedavne beograjske, sarajevske in kosovske politične procese občutim kot avtoritaren razglas, da so sporočila, ki sem z njimi v pesmih želel vzpostaviti željo po čimbolj nenasilnem odnosu do utelešenih bitij, iluzorična. Toda s tem avtoritarnim razglasom se ne strinjam. Nekateri zmotne ideologije o poeziji, ki preprečujejo, razumevanje mojih pesmi, sicer krepijo ta razglas. Je neka ideologija, ki se hoče ubraniti pred sporočili mojih pesmi, češ da gre v njih za mojo subjektivnost, za nekakšno liričnost, pesniško svobodo, privatno čustvenost in podobno navlako, ne pa za resnična dejstva. Ali pa ideologija zatrjuje, da so živali, imenovane v mojih pesmih, metafore za nekaj drugega, pri čemer problematika realnega nasilja nad živalmi seveda izpade iz horizonta doumevanja pesmi. Na žalost mi prostor ne dopušča, da bi natančno razložil obesedovalne postopke, s katerimi se hočem izogniti samovoljnosti pesniške subjektivitete, in s katerimi skušam evocirati čutenje prisotnosti, ob katerih se pesnikova subjektivnost izkaže kot nekaj neskončno drobnega.

Ne gre mi za izražanje subjektivnih čustev ob nasilju, temveč za izdelavo sporočil o realnih

odnosih nasilja, o resničnosti tistih, zaradi katerih bi se bilo dobro upreti nasilju. Ne gre mi za subjektivno pesniško samovoljo, ki bi se jo lahko opravičilo z "liričnostjo", "individualno čustvenostjo", "zaokroženostjo pesniškega opusa", temveč za sporočila o tistih dejstvih, ki zanja želim, da bi bila bralcu prav tako evidentna kot meni. Če pa postanejo bralcu evidentna - kakšen je tisti socialni kontekst, v katerem sporočila mojih pesmi zmorejo funkcionirati? Hotel sem odkloniti neodgovornost do človeške napadalnosti. Intenzivno se zavedam grozotnega obsega nasilja, ki masakrira svet, in kako je vsako nasilje, tudi nasilje nad živalmi, vseskozi vtakano v številne socialne in proizvodne strukture; to zavest sem v nekaterih pesmih tudi skušal artikulirati; a vendar tisto merilo občutljivosti za nasilje, ki sem ga izdelal v Pesmi za jelene, ni iluzorno. Niti v globalnih socialnih kontekstih ne. Problema nasilja nad živalmi pesmi ne morejo reševati, in to Pesem za jelene odkrito pokaže. Prav tako kot ne morejo reševati problema nasilja nad ljudmi. Pesem lahko le sooči bralca z dejstvi in vzbudi hrepenenje po odprtosti za celovitost bivanja bitij, ki so v pesmi imenovana; mogoče lahko pesem tudi vzbudi željo po prenehanju nasilja; toda problema nasilja nad živalmi ne morejo rešiti pesmi, temveč konkretni socialni programi. Dosti je bilo reševanja političnih problemov na nivoju literature; kdor ne vidi problema jelenov kot političnega problema,

nima pojma o tem, za kaj bi moralo iti pri ekoloških gibanjih - ali naj gre za okolje, pojmovano kot posestvo, ali naj gre za blagor vsake živali? V Pesmi za jelene sem hotel artikulirati zavest o nemoči pesmi, da bi rešila ta politični problem. Da ne bo nesporazuma: popolnoma odobravam prizadevanja književnikov, ki se prvi javno soočajo z nekaterimi bolečimi problemi, ki jih predstavniki oblasti nikakor ne bi smeli prikrievati pred javnostjo. Odklanjam pa iluzijo, da lahko pisanje o teh problemih reši te probleme, kot da bi knjige mogle biti nadomestilo za konkretne socialne programe, ki bi bili humanejši od današnjih. Nočem, da bi moje pesmi konstruirale iluzijo o intimni sferi čustvovanja, v katero bi se bralec zatekel pred socialno odgovornostjo glede nasilja. Odsotnost lovskega nasilja nad jeleni ni mogoča drugje kot v svetu, kjer so produkcijski procesi glede na današnje stanje totalno transformirani tako, da lahko vsak proizvajalec v njih realizira svoje najintimnejše etične želje. (Na primer: da se proizvodnja hrane preusmeri od živinoreje k poljedelstvu, kajti lovsko nasilje je samo v redkih pogledih krutejše od klavskega.) Ali so jeleni vredni takšne transformacije proizvodnih procesov? So. Vendar do takšne transformacije ne bo moglo priti, ne da bi se pred njo močno zvišal splošen standard za solidarno občutljivost vsakogar do nasilja, ki stiska nekoga drugega. (V lovu se na primer realizirata princip pedagogike in princip

estetike, ki sta presenetljivo podobna nekaterim pedagogikam in estetikam, s katerimi oblast zati-
ra podložnike.)

Transformacija proizvodnih procesov, ki bi omogočala, da vsak proizvajalec realizira v proiz-
vodnem procesu svoje najintimnejše etične želje,
ni mogoča v deželi, kjer je smrtna kazen. Ki izvaža
orožje. Ki je sploh oborožena. Kjer zapirajo ljudi
zaradi tako imenovanih "verbalnih deliktov" in
"deliktov mišljenja". Ker ob prisotnosti takšnih
pojavov ta transformacija ni možna, se zdi iluzor-
na; toda iluzorna se lahko zdi samo v deželi, ki je
izgubila vsak etični standard. Kjer predstavniki
oblasti postavljajo alternativo: ali odobravaš
pomor petnajsttisoč neoboroženih ljudi ali pa si
sovražnik domovine in tako rekoč sodelavec ljudi,
ki so počeli belogardistične grozovitosti. Kot
avtor Antigonine pesmi nikakor ne morem biti
indiferenten do problema slovenskih Polineikov.
Zato ponovno objavljam Antigonino pesem.
Četudi glede na Sofokleja ne pove nič bistveno
novega, samo v modernejši obliki artikulira 2400
let staro sporočilo. Saj ravno to je tisto: vseh
2400 let isti problemi. Kakšna nemoč poezije.

Tudi kot pesnik z ambicijo, da bi bil pričevalec
spomina na resnične dogodke, kot so bili avtorji
Gilgameša, Iliade, kot so bili škotski ljudski pes-
niki in William Wordsworth, ne morem biti

indiferenten do problema slovenskih Polineikov. Svet, kakršen je okoli nas, kakršnega so oblikovali zmagovalci, je ubil Engiduja in Hektorja. Zaradi njune odsotnosti je bilo pričevanje o njiju za pesnike boleča nujnost. Stari pesniki niso dopustili, da bi bila zmaga njihovega ljudstva vrhovno merilo, ki bi smelo cenzurirati pesniško pričevanje o spominu na umrle ljudi. Hektor, Engidu in Lucy Grey so v pesmih objokovani. Ni važno, da so bili Hektor, Engidu in Lucy Grey dobri, in da so domobranci počeli dejanja, ki so bila okrutna z vidika človeškosti in zgrešena z vidika politike. Koliko so pretrpeli zaradi zablod svojega časa. Prav tako kot zmaga, tudi morala ni vrhovno merilo, ki bi smelo cenzurirati pesniško pričevanje. Pesnik ni trgovec, pri katerem bi si umrli ljudje z večjo ali manjšo dobroto kupovali pravico, da bojo o njih napisane pesmi. Zaradi takšne logike se marsikomu zagnusijo ne samo moralna merila, temveč tudi "etični impulzi". Kar je škoda.

Moralistični oblastniki sicer razglašajo, da slovenskim povojnim generacijam manjka vsaka etičnost - toda zakaj preprečujejo konstruiranje kakršnekoli etike, ki ne bi od nas zahtevala, da odobravamo pomor petnajsttisočih neoboroženih ljudi? Zakaj preprečujemo izid teksta Spomenke Hribar z naslovom Krivda in greh, v katerem je izdelano sporočilo o boleči poti do odpuščanja vsem tistim ljudem, ki so izvršili pomor petnajsttisočih

neoboroženih domobrancev, in katerega natis bi mogoče lahko občutno okreplil željo, da bi se sovraštvo med nami prenehalo obnavljati? Vsak človek je neskončno več kot le povzročitelj hudega, vsak človek je enkrat in neponovljiv, zato se s smrtjo vsakega človeka, pa če je njegovo življenje še tako zablodelo, v svetu odpre "nezaceljiva rana". Ta rana nastane ne glede na vse grozovitosti, ki jih je ta človek počel, dokler je bil živ. Z zavestjo o nezaceljivosti te rane prihaja tudi zavest o enkratnosti, nezamenljivosti in neponovljivosti vsakogar od nas. Samo s to zavestjo bi lahko vsakega človeka spoštljivo in ljubeče sprejeli v njegovi enkratnosti, neponovljivosti. Zakaj se ta zavest ne bi smela artikulirati v postavitvi spomenika vsem, ki so med zadnjo vojno umrli v Sloveniji zaradi zablod minule dobe? (S tem, da so umrli zaradi zablod, se bomo najbrže vsi strinjali - najbrže ne bomo vsem, kar smo o vojni slišali in prebrali, zavriskali: Vojna je bila krasna! Hočemo še enkrat!) Zakaj je predlog Spomenke Hribar vzbudil takšno ogorčenje?

Zakaj nekateri oblastniki v imenu strahu pred skupnim sovražnikom razglašajo, da so javna solidariziranja s tistimi, ki so preganjani zaradi drugačnosti svojega mišljenja, rušilna za "družbo"? Za svojo poezijo odklanjam socialne kontekste, ki ne zmorejo nobene subtilnejše etike, kakor je dilema: ali odobravaš množično ubijanje

neoboroženih sovražnikov ali si sam sovražnik. Na tej dilemi ne more nastati nikakršna etika. Dokler bo ta dilema vsiljevana, bo nastanek vsake etike blokiran.

Zato želim, da se ukine smrtna kazen. Da se Jugoslavija razoroži. Da se prepove izvoz jugoslovanskega orožja. Da so takoj izpuščeni in sodno rehabilitirani tisti, ki so bili obsojeni na procesu proti beograjski šesterici. Da so izpuščeni in sodno rehabilitirani vsi, ki so v Jugoslaviji zaprti zaradi "verbalnih deliktov". Da se iz jugoslovanskih zakonikov črtajo vsi členi, ki obravnavajo "verbalne delikte" kot nekaj kaznivega. Da je takoj tiskan Kocbekov zbornik s tekstom Spomenke Hribar.

Želim si tudi, da se lovsko nasilje nad jeleni takoj preneha: da lovci odložijo puške, ne da bi čakali, da v Jugoslaviji prenehajo zgoraj naštete represije nad ljudmi. Bojim se, da lovci tega ne bojo storili, dokler naštete represije ne prenehajo, saj je zaradi nasilja nad ljudmi nasilje nad živalmi komajda opazno. Vendar si želim, da jeleni in druge živali ne bi bili izključeni iz kroga solidarnosti.

ANTIGONINA PESEM

Lepo je truplo, ki razpada,
kakor trohni drevo.
Podoba drugih teles ni noben
kriterij za mojo človeškost.
V zraku je kuga kakor vrtinec.
Semena se krčijo v ognju.
Svizci si iščejo v gorah zavetja.
Reke so razporejene.

Truplo je skrito mojim očem.
Povsod je pokopano,
kjerkoli sem jaz. Vse sile, ki imajo
moč, da ga dvignejo
nad zemljo, so razpršene po skalah.
Kjer se zgoščujejo v forme,
je zmeraj dovolj že moja prisotnost,
da jih nevtralizira.

Ko mislim na truplo, ki razpada,
je moj obraz maska. Iz nje
se vsa potovanja stekajo v eno
podobo: od zmeraj sem mrtva
in moje telo je vzorec vse zemlje,
kamor so me rodile
molitve iz Hadesa. Gnitje trupel
ne more vpiti k bogovom.

Ker vse, kar rečejo morilci,
posrkajo živa telesa.
Ker vsakogar, kdor je ubit, spoznajo
oči in roke. Moje
so izkopale grob. A v mrliškem mrmranju
sveta so še zmeraj prikazni,
ki gledanje stiskajo v trupla kot v ječo,
kjer tok veselja otrpne.

Jaz sem za večno odrešena te
čarovnije. Nebeška bitja
poznajo prehode med živimi in mrtvimi,
poznajo slo po neskončnih
spremembah. Poznajo svobodo, ki hoče,
da truplo trohni kot drevo:
grob je kot njihova ladja, kot vrata
za vse, ki živijo na zemlji.

Mlada pota 1985

Nekaj misli ob izboru posebno lepih slovenskih pesmi

Takoj na začetku moram povedati, da nisem mogel narediti izbora, ki bi obsegal manj kot štirinajst ali petnajst pesmi. Ukrep, ki je skrčil njihovo število, je v vsakem primeru moral biti samovoljen, saj menim, da je v slovenščini napisanih že vsaj petsto ali šeststo res dobrih pesmi. Zato sem se omejil na pesmi, katerih izdelovalci so že med umrlimi.

Če sem bil v dilemi, ali naj izberem bolj znano ali bolj prezrto pesem, sem se načelno odločal za prezrte pesmi. Zato v mojem izboru ni nobene Gradnikove, Balantičeve, Strniševe in Memonove pesmi, četudi te pesnike zelo visoko cenim, saj domnevam, da bodo tudi brez mojega doprinosa bogato zastopani v pričujoči antologiji.

Še nekaj besed o nekem kriteriju per negationem. Zahteva avtorjev po dobesednem tolmačenju uporabljenih besed - morda v Konfucijevem smislu - je bila strog selektivni kriterij. Zato nisem izbiral pesmi, ki bi jih kazil metaforični kič ali tisto prenašanje besednih pomenov, ki je ubogega Musilovega Moosgrüberja tako nesrečno vrglo iz tira. Iz tega razloga na primer nisem mogel vključiti v izbor nobene Prešernove pesmi.

In zdaj k izboru posameznih pesmi.

Simon Jenko: ZIMSKI DAN

Marsikatera Jenkova pesem zasluži mesto v tem izboru (Angel tožnih, Kadar mlado leto, Ko je sonce vstalo, Slabo sveča je brlela, Zemlja se zagrne v tmine, Ptici itd.); nazadnje sem se odločil za Zimski dan. Presenetljiva mistika v strogo "faktografski" pesmi, zgrajeni iz asketsko skopega evidentiranja vsakodnevnih dejstev. Vsaki zamejeni podobi je podeljen kontekst, ki evocira zamisel o izstopu iz prezentiranega kraja in časa. Veter ne piha samo tam, kjer stojijo tri ali štiri predočene hiše. Sneg ne pada samo tam, vrana je letala in bo letala tudi drugod. Otroci s klanca se bodo postarali, starec je bil nekoč otrok. Zakaj si starec briše solze? Ne moremo trditi, da le iz obžalovanja, ne da bi pomislili tudi na ganotje. In kaj je starčevo ganotje v pričujočem kontekstu? Očitno je vzbujeno tudi s tem, kar starec gleda: ne da bi bil izrečen kak očitek, je pesem izjemno pravična do načina bivanja bivajočega, in skozi to pravičnost se povzpne do resnične, neponarejene mistike.

Simon Gregorčič: LASTOVKAM

Presenetljivo razkritje, da slovenščina zmora avtentično milujočo govorico, tudi če se milovanje ne nanaša na govorčevo ženo, ljubavnico,

mamo, sestro ali brata, temveč na bitja iz bolj "oddaljenih" svetov. Z nepopustljivo in pravično zavestjo o tujosti milovanih bitij je pesem rešena pred sentimentalnostjo, če uporabimo to besedo v smislu definicije Oscarja Wildea: sentimentalnost je naslajanje z lepimi čustvi, pri čemer se ne zmenimo za to, da mora nekdo drug zanja plačati bolečo ceno.

S kakšno džentileco so predočeni otipljivi, plastični podatki iz življenja lastovk - z džentileco, ki izhaja iz plemenito neprilaščevalske naravnosti do bivajočega, in ki dopušča in sprejema samobitno tujost drugih bitij ...

Pesem, ki s svojim nravstveno blažečim učinkom zagotovo spada v šolske učbenike namesto tistih šovinističnih verzov, kako naj Soča s prestopanjem bregov utaplja Italijane ...

Dragotin Kette: MISLI STARČEVE

Tako prijazna pesem, in kako boleča podoba svetovnega mraza in praznine, pred katerima postaja človek z naraščajočo starostjo zmeraj bolj nebogljen! Kako skrbno je izgrajeno stopnjevanje te bolečine! Pa vendar: pesem se vrača na izhodišče globoke simpatije do določenega kraja, borovega gaja, in tako premaga grožnjo o kozmičnem

obupu; tovrstna simpatija je evidentirana le v redkih slovenskih pesmih.

Oton Župančič: KIŠ

Zdaj je moda, da se celotni Župančičev opus daje v nič. Toda pozorno branje razkrije, da se med kupi škarta blešči sedem zares dobrih pesmi: Kiš, Večerna impresija (Kot šum nevidnih kril), Zvečer (Vsa tenka, vsa mirna), Večerna (O šum voda zvečer), Zaprti park, Mrtva nevesta (Hčerka, hčerka), Belokranjska deklica (Mlado brezje v mesečini). Koncentracija na ta izbor razkriva, da je Župančičeva veličina čisto drugje, kot smo navajeni. Če naj bo pesnik sojen po svoji ljubezni, moramo reči, da je Župančič raje imel noči kot dneve, raje je imel slutnje o umrlih in njihove prikazni kot komunikacije z živimi, raje je imel potoke in reke v podzemlju kakor pod odprtim nebom, raje je imel nerojene kakor tiste, ki so se že rodili, raje je imel blazneže, odrinjene na rob družbe, kakor uspešne ljudi. Po stopnji empatičnega vživetja je pesem o Kišu nepresegljiva. Kiš je resnično spoznal mrtvega otroka NATANČNO po beli tački in NATANČNO po mehki dlaki. Tudi Kiševi shizofreni vrstniki prepoznavajo po sorodnih znamenjih to, kar je zanje dragoceno. In s kakšno širokoprčno velikodušnostjo je privoščil Župančič staremu Kišu, da je sodrgo potegnill za nos!

Josip Murn - Aleksandrov: OREL

Mnogo je Murnovih pesmi, ki zaslužijo mesto v tej antologiji. S svojo zbirko Pesmi in romance je pesnik imel res srečno roko: visok odstotek pesmi v njej je zelo dobrih. Pa saj je Murn zadnji dve leti življenja nadvse skrbno pripravljajl svojo knjigo. A nekaj svojih najlepših pesmi je vendarle izpustil: Zapuščena polja; Ob Rabeljskem jezeru; Poslednji hip; Ah, ti bori ... Zakaj mi je pesem o orlu še posebej ljuba, pa naj ostane skrivnost.

Vojeslav Mole: SVETNIKI

Ne morem se upreti skušnjavi, da ne bi opozoril na globoko sorodnost te pesmi s pesmijo o slonih *Lécontea de Lislea*. Kajti ta primerjava z eno najlepših pesmi svetovne literature nikakor ne degradira Moletove pesmi, temveč razkriva njeno specifično pravljličnost, ki ni samovoljna, saj jo utemeljuje realno mojstrstvo srednjeveških kiparjev, ki jih pesem implicitno slavi. Prenosi pomenov so pošteno raztolmačeni: nebesni opali so se pojavili v kroni, ki se je optično izoblikovala le zaradi večernega lesketanja. Vez, ki jo imajo svetniki z zunanjim svetom, je slušna in ne vizualna: svetniki so zazrti v daljne vrhove, izoblikovane iz iste čarobne snovi kot oni sami, vendar jih ne vidi-jo, temveč skrivnostno prisluškujejo njihovim

oddaljenim glasovom. Pravljičnost, ki jo implicira petje gora, je že vnaprej utemeljena z domišljij-skim oživetjem kipov.

Po svoji nads subjektivni rafiniranosti nastopa v slovenski literaturi Moletova pesem kakor gostja s tujega sveta ... In kje je katedrala, ki bi bila pesmi za model? Med gotskimi katedralami, ki sem jih videl, ni nobene, ki bi se v njeni bližini dvigale skalnate gore. Verjetno pesem opeva neko katedralo v Švici ali v zahodni Avstriji.

Srečko Kosovel: BALADA

Med številnimi Kosovelovimi pesmimi, ki bi jih rad vključil v izbor, sem se nazadnje odločil za znamenito balado o brinjevki. Rad bi namreč opozoril na Kosovelovo pristrčno vizijo sociesa, ki bi moral povezovati ljudi in bitja, ki sestavljajo naravo, v skupno, razširjeno občestvo. In če do tega ne pride, če lovec usmrti brinjevko, je to ob izkušnji kraške samote še posebej absurdno. Kosovel je napisal skupino pesmi, ki prezentirajo krivice in okrutnosti, ki prizadevajo bitja iz narave, kot problem razširjene zavesti o občestvu in ne kot problem narave, ki bi pripadala človeškemu lastništvu. V tem smislu je Kosovelova poezija še danes duhovno veliko bolj inovativna kot ekološka gibanja, ki večinoma ne izstopajo iz prilasčevalskega

odnosa do bitij, ki sestavljajo naravo. Le z vidika občestva se namreč nasilje in okrutnosti nad bitji iz narave lahko razodevajo kot krivica. Takšne Kosovelove pesmi so še: Temni bori, Ljudje brez src, Pesem številka X, Kozliček (ki ga še nisem opazil v nobenem izboru - značilno za Slovence), Mnogo besed je, Jetniki, itd.

Božo Vodušek: ROJSTVO ADAMOVO

S tem, da Voduškov Adam ni pojedel sadeža, temveč da je ubil žival, je tri tisoč let stara legenda o padcu našega praočeta docela na novo tematizirana in tako rekoč postavljena na glavo. To je pesem, ki s prenovljeno interpretacijo mitologije in eonsko koncipirane zgodovine, ki se je odigravala pod obnebjem določenih arhetipov, zaključuje dvestoletno obdobje romantične poezije. Nekatere Bennove pesmi - Am Saum des nordlichen Meers, Orfische Zellen - se lotevajo sorodnega eonskega historično mitološkega obračuna. Voduškova pesem o Adamu v ničemer ne zaostaja za njimi.

Jože Udovič: GOZDNA IDILA

Pesem, ki razodeva pogum za soočanje z zares grozljivo podobo smrti, trohnenja in razpadanja. Ki izstopa iz tistega zlikanega nalepotičnega

odnosa do smrti in grobnega trohnenja, ki zaznamuje večino tovrstne slovenske poezije. Ki zna povzdigniti neolepšano evidentiranje teh pojavov v dionizično romantiko, ki je v slovenski literaturi skorajda neznana. Pa tudi v svetovni literaturi ni pogosta: zmeraj mi je bilo na primer žal, da Lermontov svoji lepi pesmi, ki se začneta z verzom Ko prost na sever iz daljave, ni na koncu dodal še dveh ali treh strof, v katerih bi nazorneje predočil, kako bodo kavkaški viharji zmasakrirali njegovo truplo ...

Aleš Kermauner: NUJNOST PRISTANKA

Bolečina ukradene, ugrabljene prihodnosti je vsekakor bolečina, ki je posvečena naklonjenosti do življenja. Zato bi rad napisal nekaj besed, v katerih bi osvobodil Kermaunerjevo pesem od nesrečne usode njenega avtorja, vendar mi prostor tega ne dopušča. Prepričan sem namreč, da Kermaunerjeva poezija nikakor ni instanca, na katero bi se lahko kakorkoli sklicevali pri razmišljanju o pesnikovi usodi. Poezija je obrt, ki je posvečena sublimni transsubjektivnosti in v kateri nič ne štejejo pesnikove subjektivne bolečine, niti njegova biografija vobče. Prvo osebo plurala v Kermaunerjevi pesmi "mi", je treba dojemati kot objektivno pesniško persono, ki jo kontekst pesmi svobodno oblikuje v smislu Poundove,

Eliotove, Yeatsove in Browningove poezije. Samo na ta način se lahko srhljivo razkrije groza kolektiva, ki mu je vsiljeno prepričanje, da je pogoj za vsakršno prihodnost ubijanje sovražnikov in okrutnosti nad njimi: samovoljna totalizacija vladarjeve izkušnje, ki si prilasti samega Boga in božjega sina. To prepričanje je preveč razširjeno, da bi bili upravičeni zapirati oči pred tistimi njegovimi neizogibnimi konsekvencami, ki jih pesem razkriva. Kakšen protest, če zmore bralec ob upoštevanju avtonomije pesniške persone pred vnaprejšnjimi svetovnonazorskimi diktati dojeti pesem kot svarilo, naj se nikar ne poistoveti z njeno prvo osebo! Z drugimi besedami: pesnik posodi svoj glas in ga docela transformira za čim globlje vživeto zvest o zlu. Katarza kakor v Macbethu.

Kar pa se tiče smrti: karkoli napišemo o njej, zmeraj zapisujemo z vidika življenja in s tem nikoli ne dosežemo niti tisočinke tiste spremembe, ki jo smrt v resnici prinese. A kakor že rečeno: bolečina ugrabljene prihodnosti, osuplost pred okrutnim zakonom o ubijanju - to je nekaj docela drugega ...

Vojko Gorjan: TE ZEMLJE

Za izdelavo takšne arhetipsko veličastne podobe je potrebno izjemno pesniško znanje; poleg tega pa

ta pesem oblikuje tudi avtentičen odnos do tega, kar teologi imenujejo "poslednje stvari": do izstopa iz tega vesolja, ki nastopa kakor votlina, po kateri se spreletavajo netopirji. Z drugimi besedami: pesem, ki ni le presunljiva in mogočna, temveč tudi pametna.

Nova revija 1990

Simon Jenko
ZIMSKI DAN

Sonce se od daleč skriva,
vrana leta okrog hiše,
tanek veter zunaj piše,
tla pa debel sneg pokriva.

Tam na klancu je vse živo,
vkup so iz vasí otroci,
vsak sení v premrli roci
vozi in drží se krivo.

Starec zre iz gorke hiše
in spomin se mu pošlí,
dni preišlja, ki so bili,
in na tihem solze briše.

Simon Gregorčič

LASTOVKAM

“Lastovke, oj Bog vas sprimi,
ko po dolgi, ostri zimi
priletele ste nazaj
v mirni naš planinski raj!
Ve pomladi ste znanivke,
dobre sreče ste nosivke,
kjer svoj dom postavite,
blágost tja pripravite.
Gostoljuben strop je moj:
gnezda svoja nanj pripnite,
tu valite, tu gojite
srečonosni zarod svoj.
Skrbno jaz vam branil bom
nežni rod in mali dom.
Tu nikdó se vas ne takne
in mladičev vam nikdo
s kruto roko ne izmakne -
čuval jaz jih bom zvesto.”
A zastonj je ves moj klic,
ne privabi srečnih ptic.
Razkropi se vse krdelo
čez prijazno gorsko selo,
razdeli se v pare trop,
slednji par izbere strop,
kjer obesi mehko gnezdo;
prazen je le moj, edin,
ker nesreče jaz sem sin,
rojen pod nezgodno zvezdo!

Dragotin Kette
MISLI STARČEVE

Tihi gaj, mrtvi gaj
že nič več ne šumi,
le še malokedaj
skozenj ptička leti,
le še malokedaj
lep spomin se vzbudi,
kako smo ljubili, živeli ...
Tudi tebe, moj gajek boróvi,
tudi tebe so danes odeli
snegovi.

Oton Župančič
KIŠ

Stari Kiš sedi
sredi izbe svoje,
gladi mačico
in poje.

Jaz sem te spoznal
po beli dlačici,
jaz sem te spoznal
po tvoji mehki tačici!

Tvoja mati ...
Dosti, dosti, dosti
greha in trpljenja!
Bog nam vsem oprosti!

Pa so rekli:
Kaj boš, siva brada!
Kaj bi s tabo
v hladnem gnezdu mlada!
Frk po svetu,
kot je že navada!
govorili so,
a jaz sem plakal,
plakal, ljubil verno
in sem čakal, čakal.

In sem čakal, čakal -
ne zaman -
Kako si upadla, bleda,
in pogled solzan, skesan ...
Vse je prav in vse je jasno
kakor v soncu dober dan ...

Le zvonite, le zvonite
z vsemi - tinka - tonka - tinka!
Ženko mojo pokopljite,
saj imam še sinka!

Veš li, kaj si šepetali
Naskrivaj so, sinček moj?
Br, bedaki, da jaz nisem
oče tvoj.
Potlej, da umrl si,
mi dejali so,
krsto - haha! Blazno! Blazno! -
Krsto - le pomisli - prazno
pokopali so.

Jaz pa od pogreba
sem prišel,
ti na pragu mojem
si sedel,
in jaz sem te spoznal
po beli dlačici,
in jaz sem te spoznal
po tvoji mehki tačici!

Josip Murn

OREL

Med bregovi skalnimi
reka je temnela,
brez šumenja, brez glasu
k morju je hitela.

Sonce svetlo ni nikdar
osvetlilo dna ji,
molč in božji duh vladar
bivala v tem kraji.

Kot globoka se skrivnost
reka ta je vila,
orla mladega samó
tiho je krmila.

In usodna ura je prišla,
orel zrastel, odletel je;
vedno više brez miru
nad ves svet se vzpel je!

Vojeslav Molè
SVETNIKI

Kadar večer razplameni opale
v škrlatni kroni svojih lesketanj,
zbudi v portalu stare katedrale
svetnike trudne iz kamnitih sanj.

Budi jih zvon z molitvijo večerno,
trepečejo pod ritmiko glasov,
zro nepremično v daljo neizmerno,
v goreče himne skalnatih vrhov.

Zro kakor v sanjah dolga že stoletja:
žerjav nad njimi si vesla poti,
krog njih se zemlja preoblači v cvetja
in vedno več je slavcev sred noči.

A oni zro zamišljeno v skrivnosti,
ki tajnih jim imen ves svet ne ve,
kamnite lilije - simbol svetosti -
v nezemskih čudežnih dlaneh drže.

Predivna sije jim v očeh milina,
ugaša v mraku tajnostnih molčanj.
In tiho šepetajo: "Salve Regina ..."
svetniki trdni iz kamnitih sanj.

Srečko Kosovel
BALADA

V jesenski tihi čas
prileti brinovka
na Kras.

Na polju
že nikogar več ni,
le ona
preko gmajne
leti.
In samo lovec
ji sledi ...

Strel v tišino;
droben curek krvi;
brinovka
obleži, obleži.

Božo Vodušek
ROJSTVO ADAMOVO

I

Z zvezd na nebu, vrelcev mleka
je zaman lil bel studenec;
kakor izgubljen dojenec
vpil je v svetu brez človeka.

Ob žarečem sončnem vzhodu
se je tresel v žgočem mrazu,
polslep od teme na obrazu,
prvi v robinzonskem rodu.

Joj, mornar, ki ga je morje
zapustilo na sipini,
brž je z znanimi spomini
oživil neskončno obzorje.

Njega pa le obroč grozote
okrog vratu, srca je davil,
obroč vrtinca, ki je izplavil
ga iz dna sanj na breg samote.

Ni bilo v praznoti imena,
zvezde, sonce, divja bitja
niso vračale mu vpitja,
dan je zanj bil noč ledena.

Rastli s tisoči rokami
so iz globin za njim polipi,
kakor žrela so se hipi
odpirali mu pod nogami.

Pa telo kot prikovano
ni spočelo misli bega:
vse nad njim in okrog njega
je grozilo mu neznanu.

Kjer je prej se med šakali,
zmaji v sanjah varno gibal,
drzno nad prepadi zibal,
plezal po navpični skali,

zdaj povsod zalezujočo
smrt je čutil, zvito k skoku,
v zraku in v šumečem toku
zlobno se krohotajočo.

Kamorkoli je v višine
iskal s pogledom, da bi vztrajal,
je naenkrat se zamajal
obok gibljive razpetine.

Že je padal, že nagnila
je loputa se na grobu,
že se je pogreznil v drobu
gore, ki ga je pokrila.

S težkim vzdihom se je zgrudil
v spanec, kot da se zaveda,
da mu je zavetje zmeda,
da se ne bi spet prebudil,

in da ne bi, oblit s trepetom,
nag in nedorastel upu,
kričal spet naglas v obupu,
sam pred mračnim, gluhim svetom.

II

Obdržala je v toposti
ga bojazen prebujenja,
ko je vrnil utrip življenja
se po omotični slabosti.

Med viharjem in jasnino
ginili so daljni dnevi,
včasih komaj mrzli odsevi
blisknili so z bolečino.

Njemu, izobčencu narave,
lakota, divjost živali
v temno dedščino sta ostali
sredi žalostne puščave.

Sklonjen k zemlji je hlepeče
se zaustavljal ob sledovih
po dolinah in bregovih,
zveri enak, ki sla jo vleče.

Globlje od nje močnejša sila
zdelo se je, da ga vabi,
da davnini bi v pozabi
usodne groze ga vrnila.

Ko je v nemem, medlem soju
plazil se kot senca skrito,
ko so se mu krčevito
vzdignile roke k uboju,

kaj je slutil, da poskuša
najti sla nepotešena
glas življenja v kriku plena,
ki ga zmedeno posluša?

Če le našel bi izgubljeno
pot nazaj čez prag kraljestva,
kjer sta, majhna drobca občestva,
plen in preganjalec eno!

Pot tja je bila zaprta:
kri, ki se je potočila,
v rdečo meglo je prelila
motni blišč davnega vrta.

Krivda v njem je zaključevala
pred daritvijo krvavo,
maščevalno je nad glavo
smrt s perutmi splahutala.

Naj sta tudi ostali zvesti
žeja, lakota telesa,
naj je tudi oči, ušesa
mu zapiral strah zavesti,

pol vede je smrt zadajal,
pol vede pred njo je bežal,
in obup, ki v dnu je prežal,
iz blodnega srca je vstajal.

Le še kot pijan je taval,
z usti, zvitimi od trdote,
saj je končni ukaz samote
vse razločnejše spoznaval,

njen v kamnito noč vklesani
obraz, neizprosno pričujoči,
ki ga od stvarstva bitij loči,
vsak poskus vrnitve brani.

Jože Udovič
GOZDNA IDILA

Temen gozd na dalj in šir,
zabrisana v ta kraj je pot,
bohotno se razrašča mir
kot gosto razpleten srobot.
Odkar je smrt od tod odšla,
samota straži črna tla.

Pegasta bukev se suši:
star lovec vanjo je zaklet
in gleda z otrdelimi očmi
divjačine ubegle sled.
S stranjo krvavo razodeto
mlad mož pod njo je gnil vse leto.

Pod grmom je šop svetlih las,
ki si jih šoja v gnezdo nosi,
ostal je še vojaški pas,
rdeče rute drobni kosi,
ostal je počrnel papir,
imena pa ni več nikjer.

Tam na blazinici mahú
pozabljen v jutrih prstan sije
in bleda roža skozenj rije,
oblaček cvetnega prahu
nad njim blešči se v pajčevini,
črn pajek križavec preži v votlini.

Prišla некоč bo deklica,
zašla s poletnih košenin
za glasom burnega srca
prek gaja brez, prek praprotja
po sledi srninih stopinj -
in bo odkrila ta spomin.

Presunila jo bo do dna
skrivnost prečudnega sveta -
obroček, v rože zapleten,
nekoč tu zanjo položen,
do smrti bo nosila zvesta,
neznancu davnemu nevesta.

Aleš Kermauner

NUJNOST PRISTANKA

v nedeljo je BOG
ki se mu jebe

če nas ubijete	in zaradi vas pride ponedeljek
če nas izpustite na samotnem otoku	in zaradi vas pride torek
če nas zaprete v dosmrtno ječo	in zaradi vas pride sredo
če nas vse življenje zasledujete	in zaradi vas pride četrtek
če nas vsak teden preteplate	in zaradi vas pride petek
če nas jutri zajebate	in zaradi vas pride sobota

in zaradi vas pride KRISTUS
in čez teden nam ukazuje

pobili boste vse starce
posilili boste vse ženske
kajti bodočnost mora biti vaša

postrelili boste vse jetnike
poklali boste vse svobodne
kajti bodočnost mora biti vaša

razrezali boste njihove obraze
razklali boste njihova telesa
kajti bodočnost mora biti vaša

izbili boste njihove zobe
izrezali boste njihove misli
kajti bodočnost mora biti vaša

izruvali boste njihova srca
iztrebili boste vse ljudi
kajti bodočnost mora biti vaša

in mi se borimo proti vam

da nas jutri ne boste zajebali	in v soboto proti vam
da nas ne boste vsak teden preteпали	in v petek proti vam
da nas ne boste vse življenje zasledovali	in v četrtek proti vam
da nas ne boste zaprli v dosmrtno ječo	in v sredo proti vam
da nas ne boste izpostavili na samotnem otoku	in v torek proti vam
da nas ne boste ubili	in v ponedeljek proti vam

čprav se mu res jebe
in mi zato res nimamo razloga
da se ne bi tudi nam
če ta hip umremo!

Vojko Gorjan
TE ZEMLJE

Te zemlje ne nosijo
štirje sloni na hrbtih,
tudi na želvinem oklepu
ne leži, temveč visi na
kremplju netopirja, ki si v
temačni neskončnosti privaja oči.

ZAPISI O LIKOVNI UMETNOSTI

Ob gledanju reliefa Luja Vodopivca*

Ob gledanju reliefa Luja Vodopivca, ki so na njem reprezentirani moški obraz, otrok na oltarju in fragment ženskega telesa, vpet v okroglo formo, se mi je postavilo vprašanje, kaj določa ravno tisti obris fragmenta ženskega telesa, ki je viden na reliefu.

Pomislil sem, da gre pri formi, situirani v desnem zgornjem kotu reliefa, za presek dveh načinov, s katerima se neka forma, ki se vizualizaciji prepušča samo z enim momentom svoje transformacije, vizualizira v dveh različnih prostorih. Prvi prostor je tisti, ki se od forme odpira proti ležečemu otroku. Drugi prostor je tisti, ki se od forme odpira proti gledalcu. V prvem prostoru se taista forma prikazuje kot krogla, v drugem prostoru pa kot fragment ženskega telesa. Če si z otrokove pozicije zamišljam pogled, usmerjen proti tej formi, potem vidi ta pogled formo samo kot kroglo. Gledalcu pa se kot fragment ženskega telesa kaže samo tisti del forme, ki z otrokove pozicije ni viden. Formo sem pogledu z otrokove pozicije predpostavljal kot kroglo zato, ker je krogla tista oblika, ki se z obliko ženskega telesa,

*Besedilo je brez naslova. (Op. ur.)

vidnega z gledalčeve pozicije, križa tako, da je obris fragmenta, viden z reliefa, utemeljen. Če taisto formo predpostavljam kot gibljivo žensko telo, ki se razteza dlje, kot je z reliefa vidno, in ki je njegovemu gibanju vizualiziran samo moment, potem se vizualizira tudi samo tisti del, ki z otrokove pozicije ni viden. Otrok s svojo pozicijo torej določa, kateri del forme se zame sme vizualizirati kot žensko telo. Zamisel preseka ženskega telesa in krogle je sredstvo, s katerim razlikujem svoj prostor pred formo od otrokovega prostora, a temu razlikovanju je predpostavljena možnost premestitve v otrokov prostor, in to predpostavljena spremlja nek nevizualiziran način percepcije forme, ki je mogoč z otrokove pozicije, ne pa z moje. Torej je razlikovanje mojega prostora od otrokovega, ki mu je ključ razpoznavna dvojnosti forme, signal za že predpostavljeno premestitev v prostor ležečega otroka. Drugi konstitucijski element otrokovega prostora je predmet, na katerega je otrok položen, kvadrast in očitno takšne velikosti, da se otrokovi natančno prilega, torej že vnaprej pripravljen, da bo otrok nanj položen, zato ga imenujem za oltar.

Tako se prostor, v katerem leži otrok, kaže od-dvojen od tistega prostora, ki se odpira proti gledalcu, odvisno od trenutka, v katerem se gledalcu pokaže transformirajoča se forma kot moment gibljivega ženskega telesa, toda kot takšen

moment, iz katerega vznikne misel, da se otroku taista forma kaže na totalno drug način, ki si ga je iz sistema formine transformacije mogoče misliti, toda otrokovi percepciji ni mogoče pripisovati gledalčeve vizualnosti. Meja med otrokovim in mojim prostorom se kaže kot zahteva po premestitvi v otrokov prostor, saj lahko šele iz zamisli te premestitve doumem transformacijo taiste forme v kroglo po eni strani in v gibljivo žensko telo po drugi strani - ta zamisel premestitve pa je na vizualnem nivoju zaprta in preprečena. V taistem paradoksu se dogaja moški obraz na levi strani reliefa: pozicijsko je tako blizu mojemu, da mu pripisujem, da desno zgornjo formo lahko vidi kot žensko telo; obrnjen pa je v takšni smeri, da mu pripisujem tudi otrokovo šanso percepcije transformirajoče se forme. S postavitvijo tega obraza se vzpostavlja še en signal po premestitvi v otrokov prostor, kajti popolnoma odprta je možnost, da je reprezentirana bližina tega obraza tista bližina, ki jo čuti otrok na oltarju. V tej šansi sta otrokov prostor in moj prostor izenačena. Na nivoju diferenciacije mojega prostora od otrokovega ta obraz pozicijsko ni določljiv, in tu ostaja vprašanje o nivoju perceptivnosti tega obraza odprto, ker ni določljivo, kam gleda ta obraz, ali sploh gleda, in česa se ta obraz dotika. Po tem, kako so reprezentirani tisti njegovi deli obraza, ki jih jezik splošno priznava za receptivne, ni mogoče določiti nobenega nivoja njegove percepcije.

Isto velja za otroka, za njegov obraz, zelo podoben moškemu obrazu levo od njega, in za njegovo kožo - ni razvidno, kako z vsem tem dojema transformirajočo se formo; sigurno pa je, da jo ne samo dojema, ampak celo določa njeno transformacijo. O receptivnosti otroka in moškega obraza je nemogoče misliti neodvisno od njune postavitve v konstelacijo, ki jo tvorita onadva, oltar in transformirajoča se forma. Pri mišljenju o postavitvi obraza in otrokovega telesa v to konstelacijo gre za opredeljevanje tiste receptivnosti, ki še ni imenovana in je s pričujočim reliefom nanovo odkrita.

Objavljeno v ciklostiranem katalogu ob skupinski razstavi Luja Vodopivca, Marka Butine in Sergeja Kapusa v Slovenskem kulturnem domu v Trstu l. 1975.

Pri pisanju o delu Sergeja Kapusa*

Pri pisanju o delu Sergeja Kapusa odstopam od običajne prakse pisanja katalogov, da to delo diferenciram od drugega slikarstva in ne nameravam opredeliti specifične pozicije njegovih slik. Nameravam pisati o nekem problemu, ki se mi odpira pri pristopu k njegovim slikam, in ne zanikam možnosti, da je isti problem aktualen tudi pri pristopu k drugemu slikarstvu.

Posamezne slike Sergeja Kapusa vidim kot konstelacije različno zgrajenih prostorov, ki jih ne morem gledati istočasno in si ne morem istočasno zamišljati, kako bi se hkrati dogajal v vseh prostorih slike, razlikovanih tako, da bi njihov diferencialni sistem zaobsegal vse barvne lise hkrati. Zato se gledanje slike začne kot prepoznavanje enega prostora, in izbira, da prepoznam ta prostor prvi med mnogimi drugimi, ki jih še ne zapazim, je popolnoma slučajna. Njegove konstituante ne zaobsegajo celotnega slikovnega polja in so po še ne-razpoznavnih mehanizmih vpete v še neopomenjene barvne ploskve. Tak prostor ni nikdar samobiten. Vanj ne morem projicirati svoje celotne izkušnje. Stanja zavesti, ki so v tem prostoru možna, načine gibanja, slišanja, tipanja, uporabe predmetov in druge dejavnosti diferenciram od

*Besedilo je brez naslova. (Op. ur.)

tistih stanj zavesti in tistih dejavnosti, ki v tem prostoru niso možne. V posvetitvi temu prostoru se zavedam svoje omejenosti. Tu se mi postavlja vprašanje: V čem se ta omejenost posvetitve razlikuje od tega, kako me v izkušanju determinira gledanje slike, izgrajeno do tiste stopnje, da v njeno opomenjanje integriram vse like tako, da se zavedam medsebojne pogojenosti in medsebojnega učinkovanja vseh pomenskih enot, pri čemer razvidim princip njene enovitosti in utemeljenost njenega optičnega roba kot meje med naslikanim in nenaslikanim?

Dobra slika je odgovorna do kakršnekoli gledalčeve izkušnje. Dialog med sliko in gledalcem ne sme nikjer biti blokiran. Tistemu gledalcu, ki opomenja sliko iščoč njeno enovitost, slika ne sme dopustiti, da kljub upoštevanju od slike sugerirane medsebojne vzročnosti pomenskih enot, ki zavest o njih vzbuja slika, vzpostavi takšen sistem vrednosti, ki sliko zanika. Dialog s sliko mora afirmacijo o kakršnikoli izkušnji vzpostaviti za nedorečeno in problematično. Lahko rečem npr., da je na neki sliki reprezentirano stanje, ki ne dopušča sanj ali refleksivne zavesti ali tipanja ali telesne bolečine itd. Vendar mora biti slika odgovorna do dejstva, da poznam tudi ta stanja. Vpetost v gledanje ne sme biti takšna izolacija nekega stanja, ki jo je mogoče doreči in ki jo je mogoče imenovati za predpostavljeno izgrajenosti slike.

Slika zahteva vizualno predpostavko. Razpoznava prvega likovnega odnosa je odločitev v totalni praznini. Zapazitev prvega odnosa ni prepuščena kontroli, ki prihaja iz vednosti o resničnosti, ki jo vzpostavljajo nelikovni načini mišljenja. Tega odnosa ni mogoče z ničimer verificirati. Zapažanje naslednjih odnosov pa je prepuščeno doumetju, pri katerem je doumetje prvega udeleženo kot predpostavka, od katere so naslednji odnosi odvisni. Način, kako je prvi zapaženi prostor odvisen od označevalca, zahteva pri zaznavi nepopolnosti in nesamobitnosti tega prostora, iz česar sledi izpolnjevanje tega prostora z drugim, da se razbiranje tega izpolnjevanja dogaja v risu, ki ga vzpostavlja relacija med označevalcem in opazivijo prvega prostora. Ko je na sliki vzpostavljen pogoj za razbiranje prostora, še ni vzpostavljen pogoj za samobitnost tega prostora. A ko se prvi prostor izkaže kot necelovit na nivoju izoliranosti zavesti, ki je v njem mogoča, in na nivoju neopredeljenosti mehanizmov, ki vežejo njegove konstituante na neopomenjene barvne ploskve, zahteva zase izpolnitev z odnosom do drugih prostorov. Ta zahteva sledi iz vere v nedoumljeno izenačitev videnja s tisto izkušnjo, ki omogoča opomenjanje prostora in ki ne sledi iz naslikanega. Šele v veri v to izenačitev se lahko prvi zapaženi prostor izkaže kot necelovit. Noben način te izenačitve ne more razjasniti vere v to izenačitev. Zato se vsaka izolirana izkušnja izkaže na vizualnem

nivoju za necelovito, kar daje željo po tem, da se v vsakem nanovo zapaženem prostoru prepozna nekaj istega kot v prejšnjem.

Objavljeno v ciklostiranem katalogu ob skupinski razstavi Luja Vodopivca, Marka Butine in Sergeja Kapusa v Slovenskem kulturnem domu v Trstu l. 1975.

O nekaterih pogojih za iluzijo v slikarstvu Sergeja Kapusa

I.

Ena od ključnih vizualnih izkušenj, glede na katero bom skušal opredeliti slikarstvo Sergeja Kapusa, njegov razvoj in njegovo pozicijo v slikarstvu 20. stoletja, je izkušnja zadnjih Cézannovih slik, ki vzpostavljajo sistem ploskev, ki se povezujejo med seboj po principu optične podobnosti, popolnoma neodvisno od označenih predmetov, neodvisno od razlike med označevanjem predmetov in atmosfere, in ki se razteguje čez celotno površino podobe tako, da jo docela izpolnjuje. Tako je vzpostavljen v sebi avtonomen nivo površinskega branja slike, in v kolikor so zadnje Cézannove slike iluzivne, iluzija ne sledi iz površinske organizacije slike, temveč iz pripravljenosti gledalca, da bo sliko bral mimetično, iz pripravljenosti, ki je slika ne razveljavlja. Barvne lise niso več zdiferencirane glede na stopnjo globine reprezentiranega prostora, temveč so med seboj izenačene glede na samo dejstvo, da lahko gledalčeva naravnost k iluziji, ki ne sledi iz površinske strukture slike, prebije njihovo površinskost. Tako se med izgradnjo slikovne ploskve in iluzijo postavi cezura, projicira mimesis v prostor zgodovinske vizualne izkušnje, s katero pride gledalec pred sliko in ki je zdaj

prepuščena prosti refleksiji. S tega vidika razdeli Cézannova izkušnja slikarstvo 20. stoletja v dva pola: en tok vzpostavlja površino slikovnega polja kot avtonomno vrednost, z odpiranjem vpogleda na njegovo izdelanost, ki se mu mimesis pridružuje kot zunanja investicija, ne da bi površinska struktura slike analizirala njegove pogoje, drugi tok pa problematizira utečenost prostorskega branja podobe in vzpostavlja odnose med postavkami, ki omogočajo izgradnjo tridimenzionalnega prostora, za relativne in spremenljive. Šele ko je bila analizirana relativnost odnosov med evklidovskimi prostorskimi postavkami, je bilo omogočeno slikarstvo, ki dosledno razveljavlja gledalčevo iluzivno naravnost in jo v celoti znivelizira na površini slike, kar je pogoj za takšno konfrontacijo z uporabljenostjo slikarskih sredstev, ki je brez primanjkljaja subjektivne investicije prostorske imaginativnosti, ki temelji v gledalčevi osebni izkušnji in ki zanjo razvidenje izdelanosti slike ni potrebno. Abstraktno slikarstvo prve polovice 20. stoletja se je odpovedalo mimetični analognosti predmetom, ki pripadajo zunaj slike prepoznavnemu materialnemu svetu, ni pa se odpovedalo prostorski iluzivnosti; mnoge abstraktne slike Kandinskega ohranjajo vse vizualne konstituante za reprezentacijo predmetov.

Za opredelitev pozicije slikarstva Sergeja Kapusa v odnosu do toka slikarstva 20. stoletja, ki teži k avtonomizaciji materialnih sredstev slikarskega postopka izpod nadvlade iluzivnega principa, opredeljujem notranjo dvojnost renesančnega perspektivnega principa, ki omogoča impresionizmu, postimpresionizmu in fauvizmu, da temeljni princip izgradnje podobe ni perspektivčen, četudi je mogoče reprezentirani prostor do neke mere preveriti s perspektivnega vidika. Perspektiva temelji na interakciji naslikanega in nenaslikanega: prva konstituenta za perspektivni vizualni princip je bila dana z Giottovo izkušnjo, da ena točka označevalca lahko reprezentira več kot eno točko označenega prostora. To je Giotto dosegel s postopkom, pri katerem kontakt dveh likov na slikovni ploskvi, ki reprezentira različna predmeta, ne reprezentira nujno fizičnega kontakta dveh predmetov v označenem prostoru, kot na podobah izpred Giotta, temveč je možno, da razmejujoča linija reprezentira tudi nenaslikan prostor, razdaljo med njima. Te razdalje med prekrivajočimi se plani je pozneje renesansa sistematizirala z linearno-perspektivno mrežo, in za to sistematizacijo je izkušnja nenaslikane razdalje pogoj. Prava linearna sistematizacija je tista perspektivnost prostora, ki je razvidna iz formalne strukture podobe. Impresionizem je to dvojnost perspektivnega principa razkril in izpostavil tako, da je v strukturi podobe ohranil tisti njegov element, ki

temelji na nenaslikanem - to je prikrivanje različno oddaljenih planov; odpovedal pa se je temu, da bi bili s formalnega vidika ti plani temeljno usmerjeni k vzpostavitvi linearne prostorske mreže. Tako je vsaka poteza dobila avtonomno vrednost v vzpostavitvi prostorskega plana, in s tem je odprla možnost za reprezentacijo prostorskih vrednosti, ki sledijo iz direktnega odnosa med posameznimi potezami in ki jih ne blokira posredništvo volumnov, h kateremu so bile usmerjene poteze predimpresionističnih slik. Ker te prostorske vrednosti - atmosferske, svetlobne vrednosti, optične vrednosti različnih barv - niso več bile vključene v linearno perspektivno mrežo, je s perspektivo mogoče na impresionistični sliki preveriti le postavke globinskih planov, imaginarni prostor pa se od tu naprej lahko izgrajuje le z razbiranjem tistih prostorskih vrednosti, za katere je potrebno razbirati posamezne barvne poteze. Ta prostorska izkušnja, ki dominacijo linearno-perspektivnega principa izžene iz formalne strukture podobe, je temeljnega pomena za tisti tok slikarstva 20. stoletja, ki projicira mimesis v prostor subjektivne gledalčeve investicije.

II.

Slikarstvo Sergeja Kapusa, ki ga zaradi preglednosti razdeljujem v tri faze (primer za prvo fazo je slika Tračnice, za drugo fazo slika Svetišče, za

tretjo fazo slika Brez rdeče barve), je v prvi fazi zanimiv poskus, da kljub ohranitvi linearnega perspektivnega principa spodbija njegovo dominacijo z vidika naravnosti slike k enemu samemu negibnemu očišču tako, da izpostavi spremenljivo vrednost linearnih prostorskih konstituant, s čimer se negeometrijske prostorske konstituante razkrijejo kot nepogrešljiv pogoj za prostorsko iluzijo. Temeljno sredstvo za to izpostavitvev je optična izkušnja, da projekcija robov kocke na ploskvi ne določa, kateri od projiciranih robov kocke označujejo bolj oddaljene robove volumenske kocke. Projekcija kocke določa iluzijo volumna kocke na dva različna načina. Če je ta izkušnja uporabljena pri izgradnji slike, je odvisno od negeometrijskih prostorskih konstituant in od vpetosti kocke v obdajajoče prostore, katera od dveh možnosti razbiranja projicirane kocke je pri razbiranju slike aktualna. Tako se odpre mnogo možnosti za problematizacijo različnih prostorskih vrednosti in za medsebojno integracijo različnih prostorskih konstituant: tu so zanimiva zlasti različna razmerja med površino in materijo, ki je za njo; in različna stanja materije v odnosu do svetlobe. Z vidika mimetične reprezentacije to pomeni, da obdajajoči prostor lahko pri gledanju slike naenkrat zadobi vrednost od zunaj omejenega objekta. Zato so te slike abstraktne v tem smislu, da ne aludirajo že imenovanih predmetov materialnega sveta zunaj slike. Edina izjema je

obraz, katerega površina je vzpostavljena kot še neizoblikovana, spremenljiva in gibljiva.

Ta koncept je razvit po celi površini slike z intenzivnostjo iluzivnosti, z geometrijsko poudarjenim bežiščem, ki se z branjem slike sproti razveljavlja in vzpostavlja na različnih krajih. Tako se vzpostavlja pot za iluzijo gibanja. S tem gibanjem se vsa površina slike transformira v sistem prostorov, katerih posamezne vizualne konstituante (barvne lise) lahko funkcionirajo prav tako kot vzpostavitelji odprtih prostorov tudi kot nositelji zaprtih, izpred obdajajočih jih prostorov izstopajočih predmetov. Preskok, imaginacijska razpoka med odprtimi prostori in izstopajočimi predmeti ter med prostori, katerih globina je različna, se izničuje samo proti robu slike.

Zamisel očišča je zamisel otrplosti pogleda (četudi je ta otrplost na eni sliki vzpostavljena z različnimi časovnimi konstituantami, kar očišče problematizira - kot npr. na slikah 15. stoletja, ko negibnost gledalčeve pozicije pred naslikano sceno ni pomenila enega samega trenutka dogodka.) Pri perspektivni sliki, ki se ji globinska prebojnost večja proti centru, se spreminjanje zornega kota v kontinuiteti, ki sledi iz gibanja očesa, obračanja glave itd., lahko izkusi samo tako, da se med eno in drugo sceno vzpostavi zareza zamisli nevidnega in popolne teme, v kateri se izgubi prva scena in iz

katere vznikne druga. Časovna vrednost perspektivne slike je v konstituiranju scene pred gledalcem in ne v izkušnji gledalčevega gibanja pred sceno. Če se bežišče problematizira tako, da se barvne lise, kjer je bežišče skoncentrirano, z mentalnim gibanjem sproti razveljavlja in vzpostavlja nanovo (kot na sliki Tračnice), se ta zareza, ki je pri perspektivni sliki pogoj za situiranje gledanja slike v celotni izkušnji časovno-fizične usmerjenosti pogleda, prenese na samo branje slike. Zareza nevidnosti med scenama se prenese v tisto lastnost barvne lise, ki bežišče razveljavlja in ga vzpostavlja nanovo na drugem mestu površine slike: lisa je konstituenta več kot enega samega kubusa in nevidnost je v preskoku med predstavo enega kubusa do drugega. Ker pa je (za razliko od kubizma) na Tračnicah vzpostavljeno takšno gibanje skozi kubuse, da se pot nikjer ne prekine s cezuro in da nepretrgana pot skozi celotno površino slike pripelje usmerjenost pogleda na tiste označevalne parcele, ki so bile že prepoznane za vzpostavljalce poti, a ki so zdaj videne v popolnoma drugi funkciji, z druge strani zareze nevidnosti - zato je korelat tej zarezi čas poti, prepoto-vane med dvema takšnima videnjema iste označevalne parcele. Ta čas in hitrost potovanja sta pospešena z željo po izpolnitvi te korelativnosti z vidnim. A ta izpolnitev se sproti razveljavlja, ker se kljub vrnitvi k isti označevalni parceli ne ukine pogoj za nadaljevanje poti.

III.

Pred očmi je svetlo, za očmi je mrak.

Vrtenje glave je totalna utopija.

Tomaz Šalamun

V sliki iz druge faze (Svetišče), ki se še ne odpove iluziji globine, so vzpostavljene za vsako točko površine takšne imaginacijske vrednosti, ki so v principu aludirane razdalje medsebojno enakovredne do nosilca. Struktura barvnega nanosa, ki aludira negeometrijske prostorske vrednosti, zlasti atmosferske, je takšna, da je za vsako formo prepoznaven isti princip nanosa tudi na ostalih površinah slike, s čimer izgubi forma vrednost fizične omejitve predmeta. Vsaka forma je vpeta v imaginarno plast, ki se razteza čez vso površino podobe. Prostorska organizacija form je takšna, da vsaki pripada pozicija, ki je glede na vsako od drugih form hkrati bližja in bolj oddaljena. Imaginacijske prostorske plasti se torej čez vso površino prikrivajo in odkrivajo. Odvisno od trenutka variabilne prostorske predstave slike se določa, kateri formi in odvisno od nje celotni imaginacijski plasti pripada v nekem trenutku večja ali manjša oddaljenost. Zato so forme v svojem diapazonu globinske variabilnosti enake med seboj. Zato ni na sliki lika, ki bi nosil večji ali manjši globinski prodor kot drugi liki. Zato so vse

barvne lise na sliki po vrednosti prostorske prebojnosti med seboj izenačene. S tega vidika dobi celotna površina slike z vsako točko isto vrednost, kot jo ima okvir. Rob slike torej ne pomeni prekinitev reprezentirane scene. Ne pomeni, da je naokoli slike nevidno, nič, od katerega bi sliko razločeval. Razmerje scene do nevidnega, ki je naokoli nje, je konfrontacija videnega pred očmi s temo za očmi. To določa vse, česar ta hip ne gledam, kakor predvidevanje časovne spremembe. Če preboj v globino prostora ni enakovreden po vsej površini, slika definira čas z vidika fizične usmerjenosti pogleda na drugačen način kot Svetišče, ki definira izkušnjo gibljive usmerjenosti pogleda tako, da s svojo prostorsko strukturo, ki se na vso površino nosilca veže enakomerno (v tej vezanosti ima rob slike popolnoma enak status), ne vzpostavlja nobenega pogoja za prekinitev te strukture zunaj slike. Slika ne daje pogoja za misel, da bi se karkoli, kar vidim, ne skladalo s takšno strukturo prostora, kot ga slika vzpostavlja. Investicija teme za očmi v strukturo slike je izbrisana. Kakršnakoli sprememba scene, ki ji je pogoj gibljivost očesa in telesa, se vključi v vidno, ki je samo pred očmi. Stvari ne izginjajo, temveč se prikrivajo med seboj. Pri gledanju Svetišča občutim to prostorsko strukturo tako, da slika teži k strnitvi v izpolnjen krog, ki se razteza okrog mojega telesa.

IV.

Za pozicijo zadnjih slik Sergeja Kapusa je pomembna Pollockova izkušnja informela, ki pomeni skrajni sestop v temelje refleksije o pogojih za iluzijo, da se odpoveduje renesančnemu principu izgradnje prostora do take mere, da popolnoma opušča kombinatoriko prostorskih planov: z barvo nepokriti grundirani deli platna imajo z optičnega vidika globinske prebojnosti popolnoma enak status kot barvne poteze. Vendar omogočajo pogledu, da formira barvni preplet v centre, ki se pri pregledovanju ene slike sproti razveljavljajo in vzpostavljajo nanovo na drugem mestu. S centri se vzpostavljajo skrite podobe, ki manifestirajo željo po iluzivnem preboju površine, po gledanju, ki se osvobodi misli o narejenosti barvnega prepleta, ki skrite podobe vzpostavlja. Centri se razgrajujejo in nanovo formirajo, ker poteza, ki določa neko drugo potezo kot center pogleda, lahko sama postane center. Premestitev centra se dogaja preko prepoznavne barvnih potez, preko informacije o kretnji, ki jih povzroča. Prepoznavna potez se dogaja s polno zavestjo o njihovi površinskosti, o njihovi povlečenosti po platnu, a brez zavesti o robu slike. Center se opazi takrat, ko zapažanje prepleta potez naraste do take mere, da postane določeno od roba slike; a z zapazitvijo centra pride do iluzivnega preboja površine, ki potezam odvzame vrednost narejenos-

ti. Tako je v sami formalni strukturi nosilca navzoč konflikt med dvema poloma: rob, ki omogoča centre, vzpostavlja tudi iluzijo; zapažanje izdelanosti potez, ki razveljavlja centralne iluzivne preboje, vzpostavlja površinskost nosilca.

Sergej Kapus s svojimi zadnjimi slikami to dvojnost tako premošča, da Pollockovo strukturo branja slike:

center - skrita podoba - poteza - še ena poteza
- ... - rob - center - ...

zreducira na strukturo:

poteza - rob, ki določa centralno vrednost celotnega slikovnega polja - poteza.

Za pot do te strukture je pomembna slika, ki začinja njegovo zadnjo serijo: rdeča forma, locirana centralno na pravokotni oker podlagi. Barvna risba rdeče forme je takšna, da hkrati omogoča iluzijo omejenega predmeta in odprtega prostora. Zaradi optičnega razmerja rdeče in okraسته barve izstopa forma pred podlago na predmeten način; podlaga tako funkcionira kot njeno ozadje; težnja pogleda po globinskem preboju v center podobe pa vzpostavlja rdečo formo kot prostor, ki je globlji kot oker podlaga. Tako sta dve različni prostorski vrednosti barvnega lika - barvna in

pozicijska - eksplicitno vzpostavljeni v odnosu do nosilca kot enakovredni med seboj, in njuno nasprotje se na površini slike ujame in znivelizira. Ta slika mimetičnega branja še ne razveljavlja. Dešifrira ga v okviru zastavljenega koncepta. Naslednje slike (npr. Brez rdeče barve) zreducirajo strukturo interakcije in površinskega uravnoteževanja različnih prostorskih vrednosti, ki je pri prejšnji sliki pripadala formi, izgrajeni z mnogimi potezami, na vsako potezo brez simbolnega posredništva. Ker so poteze povlečene z lopatko, se jih da optično diferencirati. Medsebojna organizacija potez se izogiblje tega, da bi zaradi nadvlade ene prostorske vrednosti nad drugimi kaka skupina potez vzpostavila znamenje, ki bi po svoji prostorski globini ali po svoji predmetni odbojnosti izstopilo iz strukture drugih parcel slikovne površine.

V kolikor je tu prisotna možnost za imaginacijsko investicijo, je zreducirana na opazovanje poteze, in z zapazitvijo vsake poteze se vzpostavlja nanovo, z nujno vmesno zavestjo o celi površini slike.

Besedilo ob razstavi Sergeja Kapusa v Galeriji ŠKUC v Ljubljani l. 1976; ponatisnjeno v Problemih 1980.

Uvod v interpretacijo slike z naslovom Dopolnitev pravila, ki jo je Sergej Kapus slikal od oktobra 1980 do marca 1981, 160 x 200cm

Pri Dopolnitvi pravila ne gre za tisto odločitev, s katero bi se slikar postavil ven iz slike in sliko definiral kot izrez iz vidnega sveta, ki je širši kot slika: ni kadriranja. Slikar je manjši kot slika, odtod arabska skrbnost v izdelavi vsakega detajla in v čuječem polaganju detajla zraven detajla. Vsak detajl je s svojo izbrušenostjo in s svojim žarenjem polje za imaginacijo in robovi slike skušajo biti pomembni samo v toliko, da se glede na vsak posamezen detajl, ki funkcionira kot center, iz katerega se širi imaginacija, vključujejo v širjenje imaginacijskega polja čimbolj enakomerno z vsemi preostalimi partijami slike. Barve niso pojmovane niti kot mit (kakor pri ideologizacijah religioznega čuta) niti kot sredstvo (kakor pri zastavah in reklamah, v najnedolžnejši obliki pa pri lunaparkih), temveč kot prelivajoče izpolnjevanje subjekta. Prelivajočnost tu ne pomeni ideologizacije religioznega čuta, ker je izpolnjevanje subjekta z barvami pojmovano skrajno materialistično: gre za evokacijo tistega mentalno-perceptivnega stanja, ko se bolečina, ki se jo začuti, ne lokalizira, temveč se bolečina razliva po vsem telesu. Ko spomin na barvo sega globlje v preteklost kot spomin na kakršenkoli predmet spominjanja. Ko spomin

verjame barvi, še preden jo razume. Ko spomin na kakršenkoli kontekst, v katerem je videna neka barva, zbledi, ker verjame barvi globlje od kontekstov.

Kadar barva izpolni vse telo, vse oči, vse forme dojemanja, a ko se barva širi po valovih časa še onkraj te izpolnitve, takrat se skozi barvo postavi-jo vprašanja, izhajajoča iz religioznega čuta, ki ne more biti ideologiziran:

Zmožnosti za razlikovanje barv so podarjene, odkod?

Predmeti vizualnosti niso podarjeni, to je pripisovanje človeških oblastniških struktur božanstvu, ničesar na svetu nam ni božanstvo dalo v manipulacijo, niti v vizualno manipulacijo ne, pač pa nam je podarjena sama vizualnost, odkod?

Ko se zmožnost za razlikovanje barv, vizualnost, forme percepcije in utelešenost razkrijejo kot darovi, pride slutnja o povezanosti našega sveta z drugimi svetovi. Predmeti vizualnosti nam s smrtjo izginejo, mine tudi zmožnost njihovega dojemanja in razlikovanja med njimi, a vzrok za utelešenost, za razlikovanje barv in za forme percepcije s tem nikakor ne mine. Vzrok se razodene kot Darovalec in Slutnja stika z drugimi svetovi.

Komentar uvoda v interpretacijo slike z naslovom Dopolnitev pravila

Če pogledamo na sliko z druge strani, kako gledalec govori sliki: kakšne so materialne slikarske postavke, s katerimi se mora soočiti omenjeno širjenje gledalčevega imaginacijskega polja? Slika vzpostavlja kult napora, s katerim se imaginacija bori za vsak dih v razširjenem prostoru, katerega ne pojmujem metaforično, temveč kot spiritualizacijo kvadratnega centimetra za kvadratnim centimetrom slikovne površine. Slika si prizadeva, da se z vsake poljubne točke slikovne površine ta napor spiritualizacije dogaja čimbolj enakomerno v vseh smereh. S tega vidika je popolnoma umljiva, utemeljiva in demistificirana risba v bližini levega in desnega roba slike. A pri vprašanju, s čim vsem se mora soočiti to širjenje gledalčevega imaginacijskega polja, ni dovolj, če se ustavim le pri sliki kot končnem rezultatu slikarske akcije, temveč moram upoštevati tudi tiste predhodne faze slikarskega procesa, katerih razvidenje slikar prepušča skozi filter končne površinske obdelave. Tako za slikarja kot za gledalca ne postavlja barv na sliki primankljaj tistega prostora, ki ga slika ne reprezentira, ampak so barve iskane na vsaki parceli slike s pomočjo vseh drugih barv na sliki. Meditacija, ki družijo barve slike v strnjen barvni krog, se tako s pomočjo slike nenehno preoblikuje in transformira.

Zaradi variabilnosti prostorskega ritma, s katerim se barve medsebojno prikrivajo in odkrivajo, je velikostni modul slike spremenljiv. Slikar pri meditaciji, skozi katero išče barve, dosledno odstranja vse ovire, ki bi lahko fiksirale velikostni modul slike v fiksno mero ali ki bi preprečevale njegovo rast in krčenje, slika daje skrbno zgrajen sistem vizualnih opor, s pomočjo katerih velikostni modul slike neovirano raste in se krči. Te vizualne opore razveljavljajo vsak fiksni tip halucinacij: onemogočajo, da bi morebitna neizbežnost mimetičnih branj vklenila velikostni modul slike v fiksno halucinatorično mero. Primer za takšno vklenjenost je Kapusova slika Tračnice, naslikana jeseni 1974. Na tej sliki so reprezentirani iluzionistično naslikani spremenljivi prostori, povezani z gibljivimi hodniki in skrivnimi prehodi, ponekod popolnoma nenaslikanimi, ponekod zakritimi z bolj ali manj prozornimi barvnimi lupinami in s prosojnim svetlobnim žarčenjem; te prostore je predstavnoma mogoče razdeliti po celoviti podobi samo v gibljivih medsebojnih razmerjih. Ti prostori so mnogo večji od slike, zato je imaginarni obiskovalec teh prostorov glede na označevalne parcele zelo majhen. Eno od slikarskih sredstev, ki omogočajo ponazoritev prostranosti prostorov in iz te prostranosti sledečo majhnost njihovega imaginarnega obiskovalca, je ostra začrtanost številnih vrat, skozi katera zmore imaginarni obiskovalec vstopiti v te prostore; vsa ta vrata so

označena s ploskvami, ki so površinsko mnogo manjše od slike (morda stotinko površine celotne slike), in imaginarni obiskovalec mora biti manjši od teh vrat, da lahko pride skoznja. Zaradi gibljivosti očišča je izginilo varno zavetje renesančnega okna, ostala pa je halucinatorična prostoranost reprezentiranih prostorov, ki uklepajo velikost imaginarnega obiskovalca v fiksno mero, v negibnost Tračnic, ki dopuščajo prostorski iluziji, da se preoblikuje in spreminja samo v mejah njihove jekleno trde, statične, nepremične konstrukcije, upoštevati pa je treba, da ta dejstva ne zanikajo evforije potovanja po prostorih te slike, in ta evforija kliče po nadaljnji analizi, v katero se na tem mestu ne bom spuščal, temveč se vračam k sliki z naslovom Dopolnitev pravila. Na tej sliki se razveljavljenje fiksnih tipov halucinacij ne dogaja s samo redukcijo mimesisa, temveč z dosledno kombinacijo vizualnih opor, ki omogočajo velikostnemu modulu naraščanje in upadanje. Inventar teh vizualnih opor se začne že pri najmanjših označevalnih površinah, že pri kombinacijah milimetrskih barvnih kapelj, ki jih pušča slikarjevo orodje za seboj na podlagi drugačne barve. Ali pa pri kombinacijah milimetrskih ostankov globljih, zgodnejših barvnih plasti, ki s poznejšimi, vrhnjimi plastmi niso docela prikrite. Druga stopnja vizualnih opor, preko katerih se širi velikostni modul slike, je niansiranje znotraj večjih barvnih ploskev (npr. skupine temnordečih lis na rdečem

polju); za opazovanje tega niansiranja je potrebno upoštevati prvo stopnjo vizualnih opor, direktno sled slikarjevega orodja. Že pri teh dveh stopnjah se vizualni podatki povezujejo po principu optične podobnosti med seboj v konstelacije, kjer je razviden do horizontale, do vertikale in do subtilnih odstopanj od teh dveh elementov taisti slikarjev odnos, ki določa slikarjevo pozicijo pred celotnim slikovnim poljem: kontrasti barv so ob tistih dolgih razmejitvenih linijah, ki določajo pozicijo pred celotnim vidnim poljem, veliko večji kot kjerkoli drugje na sliki. K tem razmejitvenim linijam spada tudi risba v bližini levega in desnega roba slike. Te dolge razmejitvene linije uvajajo tretjo stopnjo rasti velikostnega modula, ločujejo med seboj velike barvne ploskve, od katerih je vsaka relativno enotno strukturirana, tako enotno, da se množica potez družijo v zamisel ene same mogočne poteze, ki zaznamuje obsežno barvno ploskev. Te razmejitvene linije, ki najopazneje in najdirektnije definirajo slikarjevo pozicijo pred celotnim vidnim poljem, so skrajno odgovorne do prvih dveh stopenj vizualnih opor, preko katerih se širi velikostni modul slike: zaradi teh prvih dveh stopenj razmejitvene linije niso popolnoma ravne, temveč so mestoma cikcakaste in nalomljene. Ta lastnost razmejitvenih linij omogoča gledalcu, da se s pomočjo razmišljanja o strukturi barvnega nanosa vrača k prvi in drugi stopnji vizualnih opor, preko katerih se širi velikostni modul slike.

Od te ugotovitve se gledanje zmore nadaljevati z upoštevanjem časovne dimenzije slike. To dimenzijo slikarstva je mogoče tematizirati s treh vidikov:

- 1) z vidika, kako si gledalec organizira čas gledanja slike,
- 2) z vidika reprezentiranih časovnih vrednosti slike (aktualizacija predraffaellovskega slikarstva, marsikatera Van Goghova slika reprezentira sintezo različnih medsebojno ločenih časov koncentracije: če nekaj minut nepretrgoma gledam eno zvezdo, se mi zdi ta zvezda veliko večja, kot če jo pogledam le za trenutek),
- 3) z vidika, kako slika razkriva materialen proces svojega nastajanja v zaporednih fazah.

Pri interpretaciji slike bi bilo potrebno upoštevati interakcijo teh vidikov. Le z definiranjem enkratne interakcije (ta enkratnost bi bila domena interpretativnega pristopa) bi bilo mogoče na nivoju obesedovalne zavesti razjasniti, kako slika definira čas. Pri razkrivanju materialnega procesa nastajanja slike v njenih zaporednih fazah bi bilo potrebno uvesti kategorijo meditativnega iskanja barv. Pri polaganju ene barvne plasti čez drugo se namreč slikar sooča z vzroki, zaradi katerih je položil na sliko barvno plast, s katero ni zadovoljen. Teh vzrokov pa slikar ne more zadovoljivo

razložiti le z vidika formalnih lastnosti slike, temveč mora te vzroke iskati tudi v spektrumu svojih doživetij, izkušenj, spominov, in v načinih soočanja s svetom; če smatra slikar širjenje zavesti za eno od svojih nalog, mora v toku slikarskega procesa najti vzrok, zaradi katerega je karkoli naslikal tako, da s tem ni zadovoljen, in se soočiti s tem vzrokom. Leonardo je to globoko občutil, ko je v Traktatu o slikarstvu zapisal, naj slikar na svojem telesu čimbolj kultivira tiste telesne dele, ki so na figurah, ki jih je naslikal, slabo naslikani. Interpretacija bi potrebovala še eno kategorijo: dialog posameznih barv z ozirom na njihovo pozicijo v vidnem polju.

Ko osnovne razmejivne linije s svojo cikcakasto nalomljenostjo obračajo pozornost na optične lastnosti barvne mase, na strukturo barvnega nanosa, se z osredotočenostjo na primarne sledi slikarjevega orodja na katerikoli parceli slike zaključi cikel, katerega izhodišče je začetek naraščanja velikostnega modula. Ker je struktura tega ciklusa ponovljiva, je mogoče takšen cikel označiti za osnovno ritmično enoto slike. Časovni ritem slike je seveda mnogo kompleksnejši, saj ga definira komplicirana igra medsebojnega prikrievanja in odkrivanja barv, v katero so vpletene celo osnovne razmejivne linije, ki definirajo pozicijo pred celovitim vidnim poljem. Konstituenta tega ritma je tudi optično pulziranje barvne mase.

Vsekakor pa je pomembna silovita obsežnost ritmičnega diapazona slike - obsežnost, ki sledi iz dejstva, da se že najmanjše barvne sledi medsebojno povezujejo po ključu, ki določa pozicijo pred celotnim vidnim poljem. Ta ritem je brez cezur; vizualne opore, s pomočjo katerih se spreminja velikostni modul, namreč obsegajo celotno površino slike; ni razmejitenih elementov, ki bi med vsemi vizualnimi podatki, ki jih daje slika, zmogli vzpostaviti razliko med tistimi podatki, ki funkcionirajo kot vizualne opore za širjenje velikostnega modula, in med tistimi, ki ne funkcionirajo tako. Variacij te osnovne ritmične strukture bi bilo mogoče naštetih veliko, morda več kot sto; in zadovoljiva bi bila takšna interpretacija, ki bi obravnavala vsako od teh variacij posebej, z upoštevanjem dejstva, da barva spreminja svoj pomen ne le glede na prostorski kontekst, temveč tudi glede na časovno zaporedje; in z upoštevanjem dejstva, da se dve optično komaj razločljivi kombinaciji dveh parov enakih barv pomensko razlikujeta, če je npr. pri prvi kombinaciji barva A položena čez barvo B, pri drugi kombinaciji pa barva B čez barvo A. Obsežnost tega ritmičnega diapazona bom poizkusil ponazoriti z analogijo iz glasbe: ob primerjavi različnih časovnih vrednosti, ki jih glasba reprezentira, se včasih razodene, kako osupljivo različne hitrosti reprezentiranih ritmov se zmorejo združiti v enotno akustičnem ritmu, npr. od vibracije ptičjega ščebeta, ki je tako hitra,

da je komaj opazna, do cirkulacije letnih časov in vrtenja zemlje okoli sonca.

Optične lastnosti tistih vizualnih opor, ki omogočajo širjenje velikostnega modula, ne zadoščajo za kriterij, po katerem bi bilo mogoče najti pravilno barvo. Če postavim primerjavo iz geometrije: če analiziram tri pojme, in sicer pojem daljice, pojem stičišča dveh daljic in število tri, ne morem najti v nobenem od treh pojmov ničesar, kar bi mi omogočalo, da konstruiram trikotnik. Te tri pojme lahko sintetiziram v trikotnik samó s pomočjo prostora kot forme percepcije. Analogno je mogoče najti in preverjati pravilne barve, ki so na sliki iskane s pomočjo vizualnih opor, ki širijo velikostni modul, samó skozi zrenje časovnih dimenzij slike. Samo tako je mogoče za barvni akord slike definirati status izuma.

Ljubljana, marec, april 1981

Ciklostirano besedilo ob Kapusovi razstavi v Galeriji ŠKUC v Ljubljani l. 1981.

Razgrajevanje zapor prostora

Slikarstvo Sergeja Kapusa raziskuje moduse, kako je zapora prostora odvisna od zapore pogleda. Zapora prostora se v večini primerov izkazuje za sredstvo dominacije. Težko pa je odgovoriti na vprašanje, kakšni so strukturalni pogoji, po katerih postane zapora prostora sredstvo dominacije, in ali ni dominacija konstitutiven element vsake zapore prostora.

Pri analizi odvisnosti zapore prostora od zapore pogleda se postavlja staro vprašanje, ali so mimetična branja vsake štafelajne slike neizbežna. V kolikor so neizbežna, v toliko slike Sergeja Kapusa evocirajo vprašanje o prostorskih zaporah in o statusu njihove dominacije. Nesmiselno bi bilo namreč trditi, da je mogoče štafelajno sliko gledati s popolnoma odprtim pogledom, približno takim, kot ga Rilke v Osmi elegiji samovoljno projicira na živali, ne upoštevajoč, da so živali ravno tako kot ljudje vklenjene v sistem znamenj. Štafelajna slika je omejen predmet z robovi in zapora pogleda je pogoj za to, da katerokoli prisotnost prepoznamo kot predmetno enoto.

Mimetičnost renesančnega slikarstva je presegala despotizem pogleda v toliko, kolikor je bilo očišče problematično; v kolikor je bilo razvidno izgrajevanje očišča kot intelektualen proces, kot eksperiment,

katerega rezultat ni predvidljiv brez ostanka in ga ne moremo enačiti z nobenim predpostavljenim tehničnim modelom odslikave. Ta model je izumil Rafael: kubična mreža prekrije ves volumen reprezentiranega prostora brez preostanka; iz slike izginejo prostorski segmenti, izgrajeni po nekubičnih principih, in njihove pomenske interakcije s kubičnim prostorom; nenaslikani, zakriti prostori in široki prostor, iz katerega je naslikani prostor izsekan, izgubijo vsako semantično vrednost. Pogled gledalca ali slikarja postane neodvisen od gledanega prostora; prizor izgubi svojo časovno dimenzijo in skrepeni v otrpel trenutek, tako da naslikani prostor ne označuje več nobene spremembe, ki bi povzročala spremembo gledalčevega pogleda, zaradi odsotnosti semantičnih vrednosti nenaslikanih in zakritih prostorov postane kubična prostorska mreža sredstvo, ki drži prizor pod popolno kontrolo. Gledalec je skrit pred pogledi iz gledanega prostora. To so tipične karakteristike despotovega pogleda, ki jih je uporabil akademizem.

Za klasično slikarstvo je lahko razvideti, kdaj postane pomenska zveza med zaporo prostora in zaporo pogleda sredstvo ideološke represije. Pri slikah Sergeja Kapusa pa se postavlja vprašanje: kako lahko slikar s sprejemanjem zapore pogleda, ki je pri štafelajnem slikarstvu neizbežna, planira prostor, ki se izogne temu, da bi bil sredstvo do-

minacije, ali vsaj, da bi bil brez presežka sredstvo dominacije? Kako slike strukturirajo zaporo pogleda, da ta zapora omogoča prostor, ki ne bi bil izključno dominirajoč?

Dominacijo nad prostorom Sergej Kapus eliminira tako, da struktura slike onemogoča, da bi se katerikoli njen segment, ki je manjši kot njena celota, kristaliziral v simbol. Tako slika ne postane funkcija despotovega pogleda, ki bi lik projekтивно obrobil. Marsikatera slika, ki na prvi pogled nima nobene zveze s kubičnim prostorom, se samo na videz povzdiguje nad projekтивно funkcijo despotovega pogleda: Mondrianova horizontalno-vertikalna mreža je par excellence robna risba predmeta, do skrajnosti abstrahirana od predmetov, ki jih obrobja. Razumljivo je, da je Mondrian v svojih zadnjih slikah diferenciral prav strukturo te mreže in da je polja med horizontalami in vertikalami izpolnil z nevtralno sivino. Vendar razgrajevanje projekтивne mreže, ki obrobja predmete, še ne zadošča, da slika izgubi status projekcije pogleda. Če je slika izsek iz strukture, ki se nadaljuje onstran njenih robov, ostane še zmeraj vprašanje: zakaj obrobiti in prezentirati to strukturo ravno tam, kjer jo obrobja in reprezentira slika, in ne kje drugje? Kako doseči, da rob slike kot njena osnovna risba ne postane sredstvo samovoljne despotске prezentacije? Na to vprašanje bom skušal odgovoriti s ponazoritvijo slike z naslovom Evropska mitologija.

Od spodnjega do zgornjega roba je slika predeljena s šestimi horizontalami, raztezajočimi se po skoraj vsej širini, ki kljub temu, da so optično ponekod kontrastne s polji, ki jih predeljujejo, niso investicija, ki bi od zunaj bila vsiljena organizaciji teh polj. Te črte so funkcija ekspanzije polj in tip slikarske poteze, s katero so izdelane, je v principu isti kot tip poteze na katerikoli parceli slike. Formalna sredstva, s katerimi slikar to doseže, bom samo delno naštel, ne da bi analiziral njihova medsebojna razmerja. Z vidika barvnega kontrasta imajo horizontale različen odnos do barvnih polj, ki jih razmejujejo. Dve osrednji horizontali se z enim parom robov dotikata kontrastne, skoraj komplementarne barve (oranžno-rumene), z drugim parom robov pa se dotikata barvnih polj, ki se komajda razlikujeta od barv teh dveh horizontal; vsaka od teh dveh horizontal je presekana s šestimi kratkimi, horizontalama kontrastnimi poševnicami. Dve horizontali sta tako blizu roboma slike, da črti med njima in roboma slike, ki sta zaradi tankosti komaj opazni, ne moreta imeti statusa barvnega polja, tako da je vsaka od teh dveh horizontal obdana z barvnim poljem le od ene strani. Vsaka od preostalih dveh horizontal je od vsake strani obdana z isto barvo, ki je v zelo majhnem komplementarnem kontrastu s horizontalno barvo. Pojma horizontale torej z vidika investicije v tonaliteto polj, ki se dotikajo horizontal, ni mogoče abstrahirati. Horizontale so

tako široke kot sled lopatke, ki določa širino jasno razvidnih barvnih sledi po poljih, ki obroblyajo horizontale. Te sledi so položene tako, da je razvidno, da se plast, ki so položene čezno, barvno razlikuje od njih. Isto je razvidno tudi pri horizontalah: njihova barva je ponekod prekinjena, tako da je tam barva horizontal zamenjana z barvo spodnjih plasti. Šest zelenomodrih in šest rdečeoranžnih kratkih poševnih črt, ki sekajo osrednji horizontali, je po svoji smeri in dolžini podobnih oranžnorumenim črtam osrednjega polja. Ta lastnost zelenomodrih in rdečeoranžnih črt vzbuja misel, da označujejo isti tip bivanja nečesa kot oranžnorumene črte - bivanja nečesa, kar spreminja svoj barvni status glede na pozicijo v vidnem polju, vendar pa sprememba njegove barvne manifestacije - sprememba, ki se prepušča slikarjevi reprezentaciji - ne pomeni njegove celovite spremembe. Oranžno polje je center svetlobnega žarčenja slike in prenos njegovega pomena se ne konča pri zelenomodrih in rdečeoranžnih poševnicah: zelenomodre poševnice so po barvi podobne horizontali ob zgornjem robu, rdečeoranžne poševnice pa horizontali ob spodnjem robu. Tudi dvajset simetrično razporejenih črt ob levem in desnem robu slike je po optičnih lastnostih vezni člen med barvnimi potezami v oranžno-rumenem polju in med horizontalami. Poteze v oranžnorumenem polju se razen po barvi v ničemer tipološko ne razlikujejo od potez v drugih poljih.

Ko je projektivna mreža, ki obroblja predmete, torej razgrajena, je treba doseči, da rob slike ne postane projekcija, ki bi bila od zunaj vsiljena njeni strukturi. Od sredstev, s katerimi Sergej Kapus to doseže, omenjam le eno. Razdalja med levo in desno skupino strmih, skoraj navpičnih raznobarvnih črt, ki so situirane simetrično poleg levega in desnega roba, je približno enaka razponu rok. Centralno oranžnorumeno polje vzbuja s svojim svetlobnim žarčenjem intenzivno predstavo o potopljenosti v barvo, tako da pozicija teh črt označuje meje, do katerih bi lahko seglo gledalčevo telo, potopljeno v barvo. Štafelajna slika ne more biti neomejena, a kako doseči, da slika označuje gibanje po brezmejnem prostoru? Ta problem slika rešuje z interakcijo barvnih vrednosti horizontalnih pasov z barvnimi vrednostmi dvajsetih strmih črt ob navpičnih robovih. Osamljena vodoravnica, ki razmejuje celotno slikovno polje, v slikarski tradiciji navadno označuje horizont in tega pomena Evropska mitologija ne razgrajuje; vendar pa nobena od šestih vodoravnic ni edina, ki bi označevala horizont, bolj kakor druge; seveda pa v materialnem svetu nikoli ne moremo videti več horizontov naenkrat. Torej se horizont giblje po vsej vertikali slike. Ne bi mogel reči, da slika reprezentira kakršnokoli blokado za gibanje ali letenje, ki povzroča premikanje horizonta. Evropska mitologija namreč vzpostavlja princip gibljivosti horizonta, ne

pa principa prekinitve te gibljivosti. To gibanje ni odprto samo v ravni črti, v tisti smeri, ki jo označuje vertikalna slika. Črte, simetrično razporejene ob levem in desnem robu slike, so barvno korelativne horizontalam; torej lahko gibanje svobodno spreminja smer, ne da bi zanj prenehal princip gibljivosti horizonta. Niti potopljenost v svetlobno jedro prostora, označeno z oranžnorumenim poljem, se ne preneha pri spreminjanju smeri gibanja, kajti med črtami ob levem in desnem robu se v enakomernem ritmu ponavljajo tudi črte enake oranžnorumene barve. Kljub relativni telesni negibnosti, ki jo zahteva pozicija slikarja in gledalca pred slikovnim poljem - negibnosti, ki določa razdaljo med levim in desnim robom - na imaginarnem nivoju slika vzpostavlja neomejeno gibanje horizonta v vseh smereh. Takšna je predstava o gibanju, katera konstituira časovno dimenzijo slike. Omenjam še en konstitutivni element časovne dimenzije: zgodnejše barvne plasti niso docela prekrите s kasnejšimi plastmi, tako da nosi slika sledi barvne evolucije. Horizonti, ki so se gibali, so palimpsestično puščali sledi na slikovnem polju. Minuli kontekst prikríte barve, katere sledovi so še opazni, je ločen od slike, ki mu je iztrgala barvo. Na način, kako slika razkriva trganje barve iz minulih kontekstov, slika definira svoj odnos do celote vidnega sveta. Vse barve, ki jih vidimo kjerkoli v fizičnem svetu, so naravne ali pa iztrgane iz svojih minulih kontekstov. Celotno slikarstvo je ujeto v trganje barv iz kontekstov; to

dejstvo je radikalno razkril Tapiés s pritrjevanjem slame in vrvi na slike: slama ali vrv, ki je pritrjena na sliko, ne more več biti videna nikjer drugje kot znotraj slikovnega polja; isto se dogaja z vsemi barvili. Vsaka nova organizacija vidnega polja zahteva trganje barv iz prejšnjih kontekstov. Le če slika tavtološko artikulira trganje barv vizualnega konteksta tako, da ta kontekst prikrije z nekim predpostavljenim sistemom barvnih pomenov, se lahko izogne temu, da bi evocirala zavest o širšem nenaslukanem kontekstu, iz katerega je iztrgala barve. Na vprašanje: kakšna je vizualna struktura sveta, iz katerega slika jemlje barve, lahko odgovorimo z odgovorom na vprašanje: kako slika razkriva odsotnost sveta, kamor so bile nekdanj barve vključene. To razkrivanje se ne dogaja samo na materialnem nivoju, temveč predvsem na nivoju simbolne reprezentacije. Gre za lastnosti vidnega sveta, katerega sledovi so na sliki Evropska mitologija palimpsestično razvidni. Barve evocirajo spomin na gledanje tistih pojavov, ki se pogosto mistično izogibljujejo temu, da bi jih označili za mrtve: ogenj, zvezdno nebo ... "Še se spomnimo: kot da postale žive bi lahko spet vse stvari." Nikjer ni suprainvesticije beline, ki bi pomen teh barv vklenila v mrežo zaprtega, negibnega sistema.

V Ljubljani, junija 1981

Besedilo zloženke ob razstavi Sergeja Kapusa v Obalnih galerijah v Piranu l. 1982.

Kriterij sanj*

Ko je pri Kriteriju sanj Sergeja Kapusa postal rob slike kot osnovna risba bolj dosledno kot na katerikoli njegovi prejšnji sliki integriran v geometrijsko členitev celotnega slikovnega polja, v celoti prekritega z jasno diferenciranimi potezami lopatke, se je bolj kot pri njegovih prejšnjih slikah, izdelanih po Dopolnitvi pravila, izkristalizirala problematika razmerja med figuralno organiziranim prostorom in slikovnim poljem. Ni več kvalitativnega razmaka, kakršen je bil pri Evropski mitologiji, med relativno homogenimi prostranimi barvnimi polji (četudi med robovi skoraj dotikajočih in križajočih se potez lopatke prosevanimi od spodnjih barvnih plasti), in med ravnimi progami, ki ta polja razmejujejo, omejujejo ali pa prečno povezujejo. Sicer je Sergej Kapus pri Evropski mitologiji podal precizno vizualno armaturo prehoda od strukturnih in pomenskih vrednosti posameznih potez na relativno homogenih in prostranih barvnih poljih do vrednosti dolgih ravnih prog. Vendar na prvi pogled Evropska mitologija sestoji iz treh diferenciranih tipov vidnih elementov: iz prostranih barvnih polj, iz dolgih vodoravnih prog in iz tistih poševnih, bolj ali manj strmih kratkih prog, ki so do okolice bolj kontrastne, kot so posamezne poteze vsakega

*Naslov je uredniški.

od prostranih polj med seboj, in ki učinkujejo kot vezni členi med posameznimi polji ter med polji in progami nasploh. Pri Evropski mitologiji je razvidenje, da barvne poteze vsega slikovnega polja pripadajo enotnemu tipu, dosegljivo le skozi predhodne stopnje vizualnega razločevanja in intelektualnega sintetiziranja. Pri Kriteriju sanj pa je to razvidenje takojšnje, na direktnem perceptivnem nivoju - seveda bi bilo ideološko, če bi zaradi direktnije percepcije tega dejstva trdil, da eksistira čista čutnost, prosta intelekta - vendar pa so intelektualne strukture, ki omogočajo razvidenje enotnosti potez, pri Kriteriju sanj zagotovo preprostejše in manj sestavljene kakor tiste strukture, ki omogočajo to razvidenje pri Evropski mitologiji.

Slika z naslovom Kriterij sanj je večidel kombinirana iz prog petih različnih barv; slikar si prizadeva za barvitost, doseženo s čimmanjšim številom osnovnih barv; a teh pet barv je končni rezultat dolgega procesa palimpsestičnega prikrivanja, ki mnogokje pušča razvidne ostanke zgodnejših barvnih plasti, marsikje barvno razlikujočih se od vseh petih končnih barv, tako da je enolika barvitost v smislu Piera della Francesca tu nedosegljiva limita. Stroga lateralna členitev s petimi osnovnimi barvami je končna kristalizacija dolgotrajne barvne evolucije; slikar palimpsestično pušča sledove evolucije, kot da je končna kristalizacija le

narahlo dotaknjena, skozi dolgotrajne dvome, razrešene in premagane s tiho meditacijo. Na vprašanje, zakaj je slikar nezadovoljen z neko stopnjo v procesu nastajanja slike, je namreč nemogoče odgovoriti samo z vidika relacij med materialnimi slikarskimi entitetami - barvo, nosilcem, risbo - temveč evolucija slike zahteva slikarjevo poznavanje intimnega vzroka za vključitev tistega elementa, ki ga slikar želi korigirati, in spoznanje širšega izkustvenega konteksta, v katerem se travma razveže.

Na nobeni parceli slike se nobena skupina barvnih lis ne sklene v zaprto formo in kriterij za kristalizacijo barve je identičen z namenom, da se vsaka forma razklene toliko, da se enobarvne verige ploskev, ki jo sestavljajo in v katerih cézannovsko kulminira njen prostor, razširijo natančno do robov slike. Vsaka ploskev, ki teži k zapiranju kake druge skupine kulminacijskih ploskev v sklenjeno formo, je prekinjena s tretjo ploskvijo, ki ima svoje korelate v istobarvnih ploskvah, vrstečih se do robov slike, tako da se nobena forma ne zapre; po tem principu je dosledno členjena vsa površina. S tega vidika so vse barve v enakovrednem položaju, razen oranžne, ki se nikjer ne dotika roba; slika nikakor ni indiferentna do centra in struktura njegovega razgrajevanja vnaša v sliko dramatičen moment; edinstveni položaj oranžne ima korelat v zoženem členjenju barvnih prog v

soseščini vertikalne simetrale. Ti dve konstituenti centra težita k investiciji skrite podobe, ki je dosledno razgrajena tako, da ima gledalčeva investicija vzdolž vseh robov korelate, ki so močnejši od centra. Vendar slika kot celota ni zaprta forma, niti fragment iz širše vizualne strukture, imaginarno se nadaljuje onstran robov, ki bi sliko izsekali z avtoritarno, despotsko mistiko. Slika je poročilo, do kam seže zmožnost širjenja vizualizacije; slika ni sklenjena forma, pač pa so njeni robovi natančno utemeljeni ravno v tem, da je od ničesar ne razmejujejo. Nevizualno, tema za očmi, ni pozicija zunanje projekcijske kontrole nad sliko (kot pri Mondrianu), temveč ravno obratno: frontalna plast, na kateri slikar osvobaja površino slike; slikarjevo izhodišče ni urejanje vizualnosti z nevidne projekcijske pozicije, temveč potopitev v vizualnost in razširjanje njenega dosega in organiziranosti. Rob slike temelji v notranji zmožnosti slikarjevega dosega, pri kateri slikar odklanja kompromise z zunajvizualnimi projektiivnimi principi in jim odvzema moč, da bi vzpostavili robove kot razmejujočo funkcijo: zaradi sledov barvne evolucije je razvidno, da je širjenje enotno členjenega barvnega polja do robov skrajna stopnja dosega barvne meditacije. Tako kot se barvna evolucija narahlo dotakne končne izkristalizacije, se širjenje vizualnega polja iz slikarjeve potopljenosti v barvo le s skrajnim naporom dotakne robov slike: kriterij za robove je v

zmožnosti slikarjevega dosega, ne v zunanjih projektivnih investicijah.

Tako je Sergej Kapus vzpostavil za robove barvnih ploskev in za robove slike enoten princip, s čimer je radikalno tematiziral segregacijo prostorov nasploh. Za to tematizacijo je vsaj v kontekstu Kapusovega slikarstva nujen pogoj jasna diferenciranost barvnih polj, kajti tako, da je rob slike vzpostavljen kot logično nadaljevanje barvnih polj, se izogne mistiki kadriranja. Sproščeno prelivanje in medsebojno prežemanje barvnih polj, ki je neodgovorno do roba nosilca kot osnovne risbe slike, je hedonistični sentimentalizem, ki se predaja užitkom, ne da bi upošteval, na kakšnih krutih segregativnih pogojih temeljijo ti užitki, analogen sentimentalizmu vsake skupine ljudi, ki gradi blaginjo in lepoto čustev na račun eksploatacije dežel onkraj državnih mej, s katerimi je ta skupina omejena. S tem, da Sergej Kapus z maksimalno intenzivnostjo upošteva omejenost slikovnega polja, upošteva tudi risbo kot ostro razmejevanje barvnih polj, pri čemer je zaradi prevladujoče enakosti širine lopatk in širine barvnih polj, tako da sta rob barvne poteze in rob barvnega polja zelo pogosto identična, risba razkrita v tej svoji razmejevalni funkciji, ki je bila v vsej zgodovini slikarstva latentno primarna. Vendar se omejenost prostorov, ki jih ta polja reprezentirajo, izkazuje za iluzorno; in samo z intenzivnim upoštevanjem

razmejujoče funkcije nosilca in risbe, ki sta dve temeljni materialni postavki slikarstva, se je mogoče izogniti temu, da bi v reprezentacijski funkciji uporaba teh postavk učinkovala segregativno. Z integracijo robov poteze v robove barvne ploskve in z integracijo robov barvnih ploskev v robove nosilca vzpostavi Sergej Kapus enotno izhodišče za analizo teh treh tipov razmejevanja, ki jim priznava funkcijo samo na nivoju materialnih postavk slikarstva, nikakor pa ne na nivoju prostorske reprezentacije. Proti prostorskim segregacijam je Sergej Kapus prometejsko uporniško razpoložen, saj jih očitno pojmuje tako globoko, da vanje vključuje celo robove pogleda. Enotno konceptualno izhodišče za analizo omejenosti pogleda, omejenosti forme in omejenosti prostora mu omogoča novo tematiziranje razmerja med figuro in slikovnim poljem. Narahlo je naznačena centralnost slikovnega polja - na sliki so tri postavke, ki nakazujejo center: oranžna barva je edina, ki se ne dotika robov slike; identičnost roba barvne poteze in roba barvnih polj ni dosledna na treh centralnih oranžnih poljih; v soseščini vertikalne simetrane je uporabljena najozžja lopatka. Tako slika do neke mere dopušča imaginacijsko investicijo, ki teži k figuralni organizaciji prostora; a zaradi doslednega razpiranja vsake forme se njegove meje razgrajujejo in premeščajo po vsej sliki. Na ta način slika katarzično razrešuje breme strahu in mistike, ki ga gledalec projicira v mejo

med figuralno organiziranim prostorom in ostalim slikovnih poljem, saj se ta meja izkazuje za premično, spremenljivo in iluzorno. Zaradi integriranosti robov slike v celotno členitev polja je slika katarzična v odnosu do vizualnega nasploh.

Ta katarzična vrednost slike je aktualna zaradi številnih psihičnih in socialnih mehanizmov, ki lažnivo diskriminirajo ločnice med prostori, tako da reducirajo prostorske pomene na ideološko pojmovane socialne funkcije; k temu je treba dodati še direktne simbole, ki konstituirajo vizualne aparate države, kot so uniforme, nekatere stavbe, nekatera vozila in mnoge druge "magične" forme, katerih namen je, da vzbujajo iracionalen strah,

und glühendes Gefühl
Des Bösen.

Moč teh magičnih form v veliki meri temelji na splošni toleranci do tiste osnovne prostorske segregacije, ki z državno mejo oddeli eno skupino ljudi od drugih in briše odgovornost oddeljene skupine ljudi do politične, proizvodne in ekonomske povezanosti z zunanjim svetom. Če zakrivamo oči pred oddaljenimi segregacijami in se hkrati ekonomsko okoriščamo z represijo na zunanji strani meje, se nam te segregacije v transformirani obliki približajo tako, da z represivnimi

magičnimi formami raztrgajo naše vidno polje. Če se npr. pri pohištvu, narejenem iz lesa, oropanega iz afriških pragozdov, ne soočimo odgovorno s kulturnim genocidom nad afriškimi plemeni, potem postajamo nebogljeni pred tistimi magičnimi formami, katerih namen je vzbujati nad nami podoben tip represije, kakršna je represija nad afriškimi plemeni. Med Afriko in nas fiktivno postavimo mejo, a prav ta meja omogoča tiste razpoke v vidnem polju, ki obroblyajo magične forme. Najočitneje se ta tip prostorske segregacije razodeva v obsesionalnih nevrozah, ko v hipnih prebliskih prostor trgajo cone, v katere se vpisujejo travme in halucinacije, in ko človek izgublja zmožnost, da bi meje med temi conami in ostalim vidnim poljem dojel kot integralen del kompleksa drugih mej, ki razmejujejo predmete v vidnem polju.

Na zelo sublimni stopnji vizualizacije izgublja pomembnost tudi meja med budnostjo in sanjami. Sergej Kapus povezuje označene prostore po istem principu, kot se povezujejo prostori v sanjah: ko izgine nek sanjani prostor, se brez vmesnega prehoda naenkrat znajdeš v popolnoma drugem sanjanem prostoru. Evropska mitologija je še uporabljala vizualna oporišča za kontinuiteto prehodov med prostori, Kriterij sanj pa se tem oporiščem odpove in tako razveljavlja mistiko, ki jo zaradi nezadovoljstva s sanjami često vnašamo v

ločnico med sanjami in budnostjo. Potrebna je rast odgovornosti do tega, kar počnemo v sanjah, ki je seveda nemogoča ob prevladujočem licemerstvu in strahu pred odkritostjo. Če v sanjah koga ubijem, sem v nekem smislu morilec, in ko se zbudim, je božja milost in ne moja zasluga, če moje roke v resnici niso krvave. Kajti teoretično ne morem izključiti možnosti, da v budnem stanju padem v takšno stanje zavesti, ko ne vem, ali sem buden ali sanjam; in v takem stanju je potrebna enaka odgovornost kot takrat, ko vem, da sem buden, in tisti karmatski pregoni, ki o njih piše v Tibetanski knjigi mrtvih, so po opisu sodeč še silovitejši od sanjskih karmatskih pregonov; upanje vzbuja omemba, da se takrat lucidnost poveča in spomin izbistri. Vsekakor pa je za civilizacijo nujno potrebno, da intenzivneje kot doslej jemlje tudi sanje za kriterij svoje prešibke katarzične prakse, in nova slika Sergeja Kapusa je doprinos k zadostitvi te potrebe.

Besedilo na zloženci ob razstavi Sergeja Kapusa v galeriji Labirint v Ljubljani l. 1983.

Fantomi

Kaj je tisto, kar si ogledujemo iz številnih križajočih se smeri, iz številnih zornih kotov? Ogromen prostor ali droben predmet, ki stoji pred nami? Prostor z nekim dominantnim elementom, ki mitično spreminja svoje obličje, ko se gibljemo krog njega, tako da se kraji, s katerih ga gledamo, družijo v komplekse, ki sporočajo legendo, podobno vezem, ki družijo prostore v sanjah? Se v tej legendi razblini substancialnost dominantnega prostorskega elementa, tako da ta element izgubi svojo dominacijo in ne postane nič drugega kot samovoljno izbrano, z retrospektivnega vidika zamenljivo izhodišče za legendo? Ali pa gledamo s hriba na deželo, in v mentalni posvetitvi njenim posameznim krajem nas preplavljajo imaginacije o izkušnjah, ki smo jih na teh krajih doživeli ali bi jih lahko doživeli - toda kateri je tisti zakon, ki družijo različne kraje v kontinuirano pripoved? Slutim, da ta zakon ne more temeljiti samo v vidnem. Estetika klone in preneha pred tem zakonom. To so vedeli slikarji quattrocenta, preden je Raffael z dokončno sistematizacijo plastičnega prostora zreduciral upodobljeni kraj na zrcalno podobo gledalčevega pogleda: naslikana krajina nas več ne privlači, kajti tam ne bi mogli videti ničesar razen sebe, ki se gledamo s slikarjevega očišča. Danes se s takšnim stališčem zmorejo zadovoljiti samo ciniki, ki *a priori* odrekajo aktu vizualnega prepoznavanja vsakršno interpersonalno

vrednost in seveda vsakršno problematiko, ki izhaja iz te interpersonalnosti.

O nevidnem lahko govorimo samo z vidika sedanjosti in preteklosti: prihodnost boš videl, kadar bo tu. Estetika, ki zreducira zavest o bivajočem na zavest o vidnem, zasluži ostro kritiko, ki pa ne more imeti metafizičnih ambicij. Ne moremo reči: nikogar ni, ki bi mogel videti to, kar je za nas nevidno. Ali pa: nikoli nam ne bo dano zaznati tega, česar zdaj ne moremo videti. Toda Kapusove slike niso nikakršen poziv na hlastanje za videnjem tega, kar nam je nevidno, kajti tihi zakon nevidnosti določa, kaj se prepušča našemu pogledu in kaj nam mora ostati skrito. Ta zakon je nešteto krat brutalno prekršen, Kapus pa ga spoštuje; "motiv" obdela v bogati perpleksiji križajočih se smeri, pri tem pa se izogiblje vsakršni vizualni kontroli nad tem, kar se skriva tem smerem; iz izogibanja tej kontroli seveda tudi sledi odpoved dominantni poziciji pogleda nad motivom; tradicija ameriškega sublimnega slikarstva mu nudi bogat repertoar tehničnih izhodišč, ki omogočajo to odpoved. Noben lik nima statusa izolirane forme, ki bi janičarsko prevajala dominacijo pogleda na like, ki jo obdajajo. Ni hierarhične polarizacije na predmete oziroma simbole in na prazen prostor, ki jih obdaja; če smemo v gledanje slike investirati ti dve kategoriji, potem Kapus z natančno doslednostjo doseže vzajemno interakcijo in zamenljivost teh dveh kategorij.

Analitični triumf avantgardnega slikarstva v začetku stoletja, zlasti kubizma in neoplasticizma, je pokazal, da je zakon, ki, izhajajoč iz nevidnega, druži vidne kraje v kontinuirano pripoved, istega rodu kot zakon, ki vzpostavlja *monas* kot pitagorejsko formo zavesti; za nas je posebej aktualno, da je ta zavest tudi perceptivna. Neoplasticizem je hotel nevidni temelj tega zakona materializirati v črnini horizontalno-vertikalne mreže, toda že Mondrian se je s svojimi zadnjimi newyorškimi slikami odrekel tej zablodi. Ameriško sublimno slikarstvo je izpostavilo sliko kot direkten diagram konfrontacije s tem zakonom tako, da je katarzično razkrilo morebitno neizbežnost mimetičnega branja kot iluzijo. Kar se brez nasilja zmore razjasniti in razrešiti na nivoju vizualne forme, ki teži k celovitosti, ki si je ne more in noče prilastiti, naj se razjasni in razreši. Nasilno pa je estetizirati karkoli drugega, kar je iz vidnega že odšlo v nevidno, kar bi rado odšlo iz našega vidnega polja, ali kar je že sublimirano v pripoved ali legendo, morda v sporočilo o solidarnosti. Tako se razkrije odnos nas, gledajočih bitij, do nevidnega kot odpoved, tragika in priznavanje drugega, kot sublimna ksenofilija: nevidno ne sme nikoli biti degradirano v sredstvo naše manipulacije.

*Objavljeno v katalogu Galerije Eburna,
Ljubljana, 1986*

Aquarium

S tem, da Kapusova slika Aquarium kritično tematizira problem simetrične organizacije slikovnega polja, postavlja vprašanje o statičnosti oziroma ireduktibilni ciklični ponovljivosti vesoljnega reda, kar so večidel ponazarjale tiste slike v zgodovini slikarstva, ki so bile simetrično organizirane - od Kabekenetovega groba preko mavzoleja Galle Placidie in apside v Sant'Apollinare in Classe, preko Poslednje sodbe v Torcellu in sicilijanskih poznoromanskih apsidalnih mozaikov vse do Marka Rothka. V tovrstnem slikarstvu mora vsak premik v asimetričnost nujno reprezentirati neponovljiv proces in nepreklicno zgodovinsko spremembo: enosmerno gibanje egiptovskih nebeških spremljevalcev umrlega reprezentira to, kar je v evoluciji pokojnikove duše dokončno; asimetrična razlika med peklom na desni strani slikovnega polja in nebesi na levi strani ponazarja dokončnost poslednje sodbe.

Vendar nudi tradicija abstraktnega slikarstva presenetljivo malo izhodišč za produkcijo reprezentacijskega reda premikov v asimetričnost. Sublimno slikarstvo, ki temelji na integralni risbi, je v svojih ozko koncentriranih omejitvah na strogo določljive duhovne vsebine eliminiralo množice vizualnih podatkov, ki so bili konstitutivni za predhodno slikarstvo, tako da danes naslednik

visokega modernizma ne more pri definiranju duhovnih vsebin, ki aficirajo njegovo slikarstvo, temeljiti na repertoarju vizualnih podatkov visokega modernizma - ta repertoar je bil pri največjih slikarjih tako ozko in dosledno reduciran v imenu reprezentiranja specifičnih duhovnih konstelacij, da ni mogel postati razpoložljiv vizualni jezik za modernističnega slikarja, ki ga aficirajo drugačne duhovne konstelacije. Lahko bi rekli, da je prazen prostor, v katerem se je znašel visoki modernizem, v nekem smislu obraten od praznega prostora, v katerem se je znašlo japonsko in kitajsko slikarstvo ob koncu osemnajstega stoletja, ko je priučenost v tradiciji tako nakopičila repertoar vizualnih sredstev reprezentacije, da slikarjev ni več mogla izzivati predstava o novem *signifiéju*, za kakršnega bi v tradiciji pogrešali kodificiranost.

Na primer: Rothko je iz slikarskega jezika izključil vse poševnice, vse vertikale razen vertikal v neposredni soseščini robov slikovnega polja in vse ostre razmejitvene linije med kontrastnimi barvami. Sergej Kapus kot dedič sublimnega slikarstva ohranja integralno risbo; abstraktno slikarstvo prve polovice 20. stoletja, ki ni uporabljalo integralne risbe - Kandinsky, Mondrian - pogosto vzbuja predstavo o izginotju plemena, znotraj katerega so bile reprezentativne vrednosti vidnih elementov priobčljive. Vendar pa Kapus v svojo integralno risbo vključuje tudi številne

vizualne podatke tistih zvrsti, ki jih je ameriško sublimno slikarstvo zavrnilo. Kapus kritično tematizira vizualne podatke, ki so za mimetično slikarstvo običajni, v luči nemimetičnih reprezentativnih vrednosti in v luči tistih reprezentativnih vrednosti, ki bi jih lahko imenovali nemimetične z določenim pridržkom: na primer horizont, razmerje med svetlobo neba in svetlobo, ki jo žarči zemeljska materija, razmerje med trdnim agregatnim stanjem in atmosfero, itd. Integralna risba podeljuje Kapusovemu slikarstvu dosleden gnozeološki status; minila je možnost enosmerne denotacije simbolnih vrednosti vizualnih elementov v teozofskem, religioznem ali jungovsko arhetipskem smislu. Iz gnozeološkega statusa Kapusovega slikarstva izhaja vprašanje, ki je v najčistejšem smislu filozofsko: kaj je tisto, kar nam omogoča, da stvar vidimo kot eno samo stvar, ne pa kot dezorganizirano množico nepovezanih vizualnih podatkov? Kaj so pogoji za dojetje sveta, ki temeljijo na Enem kot pitagorejski formi zavesti? Kako vizualno definirati pogoje za to dojetje?

Ko oči iščejo simetrično locirane istobarvne korelate za obsežnejša barvna polja, jih zmeraj najdejo, vendar tako, da moramo pri tem reflektirati zdiferenciranost prostorov, ki jih barvna polja odpirajo. Četudi je ta zdiferenciranost pogosto označena s postopnim zblíževanjem prostorskih

koordinat, ne moremo tu govoriti o perspektivnem prostoru v evklidovskem smislu, ali bolje, Kapusovo slikarstvo razkriva, da ni bil evklidovski prostor nikoli naslikan in da ga je v primeru nemogoče naslikati. Evklidova geometrija je sistem sintetičnih sodb *a priori* o prostoru, ki morajo veljati ne glede na kakršnokoli izkustvo, in je zato zanje izkustvo irelevantno. Naslikan prostor pa zmeraj evocira gledalčevo izkušnjo, saj brez nje ne bi mogli na sliki ničesar prepoznati. Danes je jasno, da čar quattrocentističnega slikarstva ni v izmerljivosti reprezentiranih razmerij med naslikanimi predmeti, temveč v tem, kako nam je omogočilo občutiti ozračje okoli naslikanih figur. Reprezentiran prostor ne temelji prvenstveno na geometrijski določljivosti, temveč na določanju smeri za koncentracijo pogleda; v tem smislu pa tudi renesančni prostor zagotovo ni evklidovski.

Na sliki Aquarium je like, ki ponazarjajo bližajoče se prostorske koordinate, mogoče docela integritati v mrežo, v kateri se odnosi med vizualnimi podatki formirajo na temelju optičnih podobnosti in različnosti. Karkoli je naslikano, vidimo zmeraj odspredaj; v sto let starem rojstvu te izkušnje, temeljne za moderno slikarstvo, se srečujeta tako različna slikarja kot Van Gogh in Cézanne. (Že leta 1888 je Van Gogh v pristaniškem prizoru iz essenskega muzeja s frontalnim optičnim sevanjem zelene barve prostorsko

definiral morsko gladino, ne da bi si pri tem pomagal z geometrijskimi koordinatami.) Na Kapusovi sliki se statična simetrična korelativnost istobarvnih ploskev dinamizira zaradi specifične oblikovanosti in specifične barvne izrisanosti likov, ki določajo smeri za koncentracijo pogleda; ta dinamizem ponekod aludira na predstavo o gibanju v quattrocentističnih koridorjih, a medsebojna organizacija teh prostorov pri tem vendar ohranja negibno ikonsko frontalnost. A ta trditev je zavajajoča, če ne upoštevamo, da se povezavo tolikerih kontrastnih prostorskih vrednosti lahko prepozna v njeni ikonski frontalni organiziranosti samo kot šokirajoče presenečenje, podobno presenečenju, ki ga doživimo, če v gostem gozdu opazimo, da množica najrazličnejših rastlin, ki smo jih že nekaj časa gledali, poganja iz enega samega trohnečega debla.

Če je na quattrocentističnih slikah mogoče zarisati imaginarne konture, ki obroblyajo prostorske plane, potem lahko Kapusove geometrizirane like, ki usmerjajo koncentracijo pogleda, razumemo kot historični dialog s temi konturami, katerih moderne naslednice Kapus vključuje v integralno risbo celotnega slikovnega polja. Prepuščanje magnetični privlačni moči koridorjev, ki se vanje razpirajo liki, se izteka v opažanju podobnih barvnih nians na drugih likih; ti liki razpirajo docela drugačne koridorje in se

zaradi svojih barvnih in risarskih transformacij povezujejo z novimi liki. Ta igra teži k razkrivanju simetričnosti, ki zaradi pozornega, natančnega upoštevanja specifičnosti posameznih prostorov ne more biti nikoli vizualizirana v smislu geometrične razporeditve. Pač pa se s to igro konstituira imaginarni lokus, s katerega je na paradoksalen način mogoče istočasno zreti frontalno v različne specifizierte prostore, v nevzporedne koridorje, ki potekajo v križajočih se smereh. Barvna in risarska zdiferenciranost prostorov evocira predstavo o gibanju in nepovratnem spreminjanju, toda ta lokus evocira predstavo o trajnem mirovanju, v katerem frontalno zremo v diferencirane prostore. (S tega vidika je zanimiva Kapusova pripomba, da quattrocentističnih slik ni mogoče občudovati brez predstave o vseobsežnem zlatem prostoru, ki od zunaj objema naslikane prostorske segmente.) Lokusa za to mirujoče frontalno zrenje pa Kapus ne bi mogel doseči, če ne bi docela demistificiral robov slike kot osnovne risbe slikovnega polja: koordinate za to risbo mu je uspelo docela locirati v notranjščino slikovnega polja.

Funkcionalizirano dojemanje sveta, v katerega integriramo dojemanje posameznih predmetov kot enovitih celot, nam preprečuje, da bi reflektirali združevanje množice vizualnih podatkov, ki bi brez tega združevanja ostali dezorganizirani, v posamično enoto; za preprečitev te funkcionalizacije je

nemimetičnost Kapusovega slikarstva neobhodno potrebna. Igra z oblikovanjem simetričnosti, ki jo konstituira Aquarium, pa vendar evocira določeno aluzivnost. Sergej Kapus je teoretsko raziskoval slikovno polje kot odraz slikarjevega telesa; upam, da ne nadinterpretiram njegovega slikarstva, če zapišem, da so Kapusove slike priobčljive vizualne sublimacije nekaterih določenih predstav o telesnosti: na primer, ločevanje enega telesa v dvoje (Izgon iz raja), združevanje dveh teles (Metamorfoza) itd. Pri artikulaciji teh predstav Kapus pogosto uporablja tiste reprezentativne vrednosti likovnega jezika, ki se gibljejo prav na meji mimetičnosti: na primer, razmerje med trdnim agregatnim stanjem in atmosfero; razmerje med svetlobo neba, imanentnim sevanjem materije in svetlobo, ki izhaja iz žarenja; horizont, katerega sestavne elemente je mogoče lateralno razmestiti po najrazličnejših parcelah slike, itd. Toda teh predstav o telesnosti ne smemo razumeti v smislu "skritih podob"; integralna risba preprečuje, da bi gledalec investiral v notranjščino slike zamisel o kakršnemkoli obrisu, ki bi podobo dokončno obrobil in omejil.

Temelja, ki nam omogoča, da prepoznamo vizualno v relacijah Enega kot pitagorejske forme zavesti, ni mogoče naslikati, in odreči se je treba nasilnim estetizacijskim ambicijam, ki bi hotele privleči ta temelj v območje vizualnega. Lahko

proučujemo, kako ta temelj usmerja integralno risbo, lahko opazujemo, kako določa igro z oblikovanjem simetričnosti in izgradnjo imaginarnega lokusa, s katerega sočasno zremo v različne nevzporedne, križajoče se smeri, v zdiferencirane prostore, lahko proučujemo, kako so zaradi tega temelja vse koordinate za robove slike locirane v notranjščino slikovnega polja; ne moremo pa ga videti pred seboj kot predmet ali simbol, niti ga ne moremo reducirati na kakršnakoli pravila geometrijskega ali kolorističnega reda. Ta temelj biva v nevidnem, odkoder ga ne smemo iztrgati; tam biva kot skrivnost, do katere je Kapus v spoštljivo čuječem, skorajda religioznem odnosu. In tudi odgovornost do tega, kar ljubi v slikarski tradiciji, mu ne dopušča, da bi ravnal drugače. Kajti že pred sedmimi stoletji so prostori, ki so jih odprli Guido iz Siene, Duccio in Giotto, razpršili statično, negibno ikonsko somernost arhetipskega telesa, ki je pri Berlinghieru Berlinghieriju in Giustu da Menabuoiu še omogočala, da se je zapletena linija robov njenih naslikanih križev ujemala s prostorskimi mejami gledalčeve posvetitve trpečemu Kristusovemu telesu. Imaginacija je zatem zdrvela v najrazličnejše quattrocentistične koridore, za katere se zdi, da jih Kapus dokaj konkretno citira z geometriziranimi liki, ki usmerjajo koncentracijo pogleda. Ta zgodovinska izkušnja se je ponovila tudi v Rilkeju, ko je v Četrty elegiji zapisal:

“Prostor, ki sem vzljubil ga v obrazih,
se stekal je v vesolje, tam pa vas
več ni bilo.”

Zdi se mi, da bi danes znova radi našli te obraze
onkraj vesoljnih koridorjev, vendar je v našem
obdobju brezobzirne manipulacije z bivajočim in
vsesplošnega prilaščanja zaenkrat bolje, da ostane-
jo ti obrazi zatemnjeni, neizoblikovani in komaj-
da, komajda sluteni.

*Objavljeno v katalogu Kapusove razstave v ljubljanski
Mali galeriji, 1989*

France Gruden

Kako je danes mogoče naslikati barjansko krajino s constablovskim niansiranjem zelene barve v desetih različnih odtenkih? Samo s skrajnim zmanjšanjem distančnega stimulusa, s čimer se pogled osvobodi želje po paranoični kontroli, in medsebojno oddaljeni elementi krajine se svobodno srečajo v eni viziji, podobno kot se v eni sami gotski sliki srečajo različni dogodki iz življenja kakega svetnika. Ko se liki ne morejo več naseliti v predpostavljeno koordinacijsko mrežo, ki bi zaobjela celotno slikovno polje, mora pač vsako znamenje s svojimi optičnimi in reprezentacijskimi lastnostmi postati avtonomen nosilec prostorskih koordinat, ki žarčijo iz njega. Poglejmo beli lik na levi strani slike: kako se mu pridružujejo zelene in zeleno modre ploskve, da skupaj z njimi konstituira mnogosmerno, prijazno lebdečo formo, ki zmore vzdržati enakovreden dialog s konstelacijo mogočnih, odločno zarisanih likov na desni strani slike. Klee drži svoje forme, ki avtonomno tvorijo mnogosmerne prostore, v večji oddaljenosti od očesa kakor Gruden, ki zna mojstrsko doseči, da se po vsej sliki barva s svojim sijanjem optično približa očem v mnogo manjšo razdaljo, kakor je dejanska razdalja med očmi in platnom. Ne samo, da lik določi koordinate okoliškega prostora (kakor npr. Wunderfisch), temveč se partije okoliškega prostora združijo z likom v enotno

“bitje”; mogoče se konec koncev ta proces ljubečega združevanja ne ustavi niti ob najostrejših obrisih. Ta legenda o želji po nedolžnem užitku v zaznavi gledalca nedvomno prepriča; tej želji moram priznati pogum, saj se slikar niti malo ne boji takšne bližine skrivnostnih barjanskih pojavov, ki zna biti tudi šokantna; toda kakšna je pozicija te želje v svetu, ki z brutalnimi procesi estetizacije vsepovsod cinično reducira zavest o bivajočem na zavest o vidnem, tako da je tolikokrat že sam akt zaznave preklet in oskrunjen? Vendar si še zmeraj želim, da bi bila tudi danes možna tista nedolžnost v percepciji, ki nanjo apelira France Gruden s Peto šetnjo.

*Objavljeno v katalogu Galerije Eqrna,
Ljubljana, 1986*

Miklavž Komelj

“Sublimna ksenofilija” Jureta Detele

I.

Jure Detela je v poeziji izoblikoval govorico, ki se z izrekanjem ne razbremenjuje, se ne rešuje izrečenega, ampak izpričuje nepopustljivo, nepomirljivo težnjo, da bi bila “*vsakemu mikronskemu segmentu prostora*” (formulacija iz njegove pesmi *Nekemu hermetistu, za eksperiment z zajci*) in vsakemu bitju posvečena predana pozornost za vso večnost. Ta mogočna in hkrati skrajno subtilna govorica je po svoji intenziteti v slovenski - in ne le v slovenski - poeziji izjemna. Vendar se ni pojavila sama od sebe, po naključju; v genezi Detelove pesniške govorice je ogromno samotnega teoretskega dela in etične strogosti v soočanju s konkretnimi zgodovinskimi situacijami (ki jih je Detela vedno poskušal razbirati tudi v tistih odnosih, ki jih ideologije nenehno naturalizirajo, na primer v človeškem odnosu do živali: Detela si je izrecno prizadeval misliti tudi zgodovinskost tega odnosa). In oboje lahko posebno jasno razbiramo tudi v Detelovih esejističnih in teoretskih besedilih, sicer veliko manj znanih od njegove poezije; ta besedila je Detela večinoma objavljala ob sprotnih priložnostih (na primer kot spremne zapise ob na

novo nastalih in razstavljenih slikah svojega prijatelja Sergeja Kapusa ali pa kot angažmaje ob aktualnih političnih dogajanjih - med drugim je bil v 80. letih minulega stoletja med pobudniki gibanja za ukinitev smrtne kazni v Sloveniji, pa tudi radikalen zagovornik popolne demilitarizacije Slovenije in Jugoslavije, ves čas pa je bil v Sloveniji skrajno osamljen v svojem prizadevanju za bistveno transformacijo odnosov med ljudi in živalmi), a so po načinu, kako so domišljena, vendarle daleč od sprotnosti: skupaj jih lahko beremo kot zelo koncentrirano razvijanje nekaterih temeljnih misli, ki so Detelo zaposlovale vse življenje.

V tej knjigi so zbrana besedila o poeziji, slikarstvu in kiparstvu,*¹ ki jih je Detela objavil v revijah ter v katalogih in zloženkah slikarskih in kiparskih razstav med letoma 1975 in 1990.*² (Enako intenziven odnos kot do slikarstva in kiparstva je imel tudi do filma, vendar pa ni napisal nobenega esejističnega ali teoretskega besedila o filmu; zato pa je njegov odnos do filma vpisan v dve od njegovih najboljših pesmi: *Molitev za deklico, ki gori na grmadi*, ki je bila inspirirana z Dreyerjevim

*1 Besedila so v vsakem od dveh tematskih sklopov urejena kronološko, z izjemo zapisa o Francetu Grudnu. Pri ponatisu smo popravili nekaj očitnih tipkarskih, tiskovnih in slovničnih napak.

*2 Detela je poleg tega napisal nekaj svojih ključnih formulacij o poeziji, slikarstvu in kiparstvu tudi v nekaterih drugih besedilih, ki so v večjem delu posvečena drugim temam. Pričujoča knjiga prinaša samo del doslej nezbranih Detelovih besedil: tisti del, ki ga je najlažje urediti v vsebinsko zaokroženo celoto. V naslednjih letih načrtujemo tudi izdajo drugih nezbranih in deloma neobjavljenih Detelovih besedil.

Trpljenjem device Orleanske, in Mlečno cesto, ki se izrecno navezuje na Buñuelov film s tem naslovom.) Ta besedila bistveno presegajo tiste horizonte, ki večinoma zaznamujejo pisanje slovenskih pesnikov o umetnosti: kajti Deteli ni dejstvo, da je pesnik (in popolnoma se je zavedal svoje genialnosti), nikoli pomenilo, da si s tem lahko lasti pozicijo, ki bi dajala njegovemu izjavljanju o umetnosti apriorno vrednost. Ravno nasprotno: že v *Kulturniškem fevdalizmu* je definiriral neko prelomno stanje, v katerem se je znašel s svojim pisanjem, stanje, v katerem mu je postalo jasno, da mu stopnjevanje refleksije o pesniških postopkih onemogoča, da bi še naprej pisal poezijo na način, katerega skrivnost je s tem stopnjevanjem refleksije že razrešil - in prav v tej zavesti se mu je stopnjevanje refleksije o poeziji in njenih postopkih izkazalo kot pogoj za stalno regeneriranje poezije. Kajti poezija, ki predpostavlja vednost o nečem, česar ne izreče, poezija, ki skriva neko skrivnost, je, kot je izrecno opozarjal, že na strani ideologije.

(In Detela si je prizadeval, da bi bila njegova pesniška govorica nekontaminirana z ideologijo; to prizadevanje je v refleksiji svoje poezije stopnjeval v zahtevo po odsotnosti metafor kot zavrnitvi agresivnega odnosa do sveta na ravni samih pesniških postopkov, pri čemer pa je bil v 80. letih tudi vse bolj pozoren na "*nemoč teh pesniških sporočil*" v odnosu do agresije. V besedilu romana, ki ga je

nekaj časa pisal in v katerem naj bi nastopal kot glavna oseba, pa je poskušal tudi svojo lastno pozicijo v odnosu do ideologije z drastičnim, violentnim humorjem zelo odkrito problematizirati; rokopis tega romana je sam uničil.)

In isto velja za postopke slikarstva, pri čemer je Detela, ki je - kot nam to kažejo besedila o posameznih slikah Sergeja Kapusa iz 80. let - zmogel v svojem času morda od vseh pišočih ljudi v Sloveniji najsubtilneje (z največjo odprtostjo do tega, kar je v slikarstvu specifično slikarsko, pri čemer se je zavedal, da je prav to najdlje od "zgolj-slikarskega" v kakršnemkoli vsebinsko reduktivnem smislu) analizirati konkretne slikovne formulacije, ves čas intenzivno raziskoval občutljivo mejo med tem, kako se slikarstvo izmika diskurzivnosti, in možnostmi ideološkega manipuliranja s tem izmikanjem (kajti slikarstvo je lahko ideološki manipulaciji *najbolj* izpostavljeno prav tam, kjer se ji zaradi svoje nediskurzivnosti tudi *najbolj* izmika). V organizaciji slikovnega polja je znal s seizmografsko senzibiliteto prepoznati, kje gre v odnosu slike do sveta za segregativnost in kje za "*razgrajevanje zapor prostora*" (naslov enega od njegovih besedil) - pa tudi, kako se v njej opredeljuje razmerje med "*statičnostjo oziroma ireduktibilno ciklično ponovljivostjo vesoljnega reda*" in "*neponovljivim procesom in neponovljivo zgodovinsko spremembo*" (formulaciji iz besedila *Aquarium*).

Pozornost na najbolj drobne detajle je neločljiva od najbolj načelnih vprašanj; tako je na primer v besedilu *Razgrajevanje zapor prostora* analiza konkretnih slikovnih formulacij, ki se v neskončno pozornem gledanju (Detela je bil velik gledalec slik, ki je temu gledanju posvečal tudi ogromno časa) posebej pogloblja dobesedno v skoraj vsako potezo (gre za sliko Sergeja Kapusa *Evropska mitologija*), ves čas odgovarjanje na načelno vprašanje, kako lahko slikar s strukturiranjem neke slike doseže (v vsakem primeru le delno in to s skrajnim naporom odpiranja perceptivnih možnosti potezo za potezo), da gledalčev pogled, ko gleda to sliko, ni “skrit pred pogledi iz gledanega prostora”, da ni v celoti “despotski”. Že tu je Detela sijajno izpostavil neko ključno dialektiko ideološkega učinkovanja podobe: slika v odnosu do gledalca zastopa “despotsko” ideološko funkcijo prav takrat, ko s svojo strukturo predpostavlja, da je, ko jo gleda, v odnosu do nje “despotski” *njegov* pogled. Kar seveda tudi pomeni, da je njegova “despotskost” vedno že učinek neke ujetosti. Detela je na različnih področjih in ravneh prepoznal prav to učinkovanje ideologije. In ko si je prizadeval za odnos do bitij, ki naj ne bi bil nasilen, obvladujoč in “despotski”, se za vse to ni zavzemal v imenu nekakšne abstraktne ali celo sentimentalne “pravičnosti”. Ves čas je bil - tudi v reflektiranju svojih pesniških postopkov - proti poskušanjem obvladovanja in predpostavljanju

obvladljivosti sveta in bitij; pri tem pa mora biti jasno, da je prav predpostavljeno obvladljivost prepoznaval kot blokado možnosti transformacij; njegovo poudarjanje odpovedi obvladovanju je bilo zato prav zavzemanje za možnosti radikalnega spreminjanja odnosov. Zato bi najbolj zgrešili, če bi v bistvu Detelovega poudarjanja neobvladljivosti sveta in bitij videli beg v mysticismem ohranjanja obstoječih odnosov; kajti šele takrat, ko nekaj prepoznamo in priznamo kot neobvladljivo, zares prepoznamo in priznamo, da ni nespremenljivo: šele takrat, ko prepoznamo in priznamo svojo lastno determiniranost z odnosi, ki jih ne obvladujemo, lahko zavestno sprožimo transformacijo.

Prepoznavanje odločilnosti - in to tudi v etičnem smislu - vsake poteze v slikarstvu, kot mu lahko sledimo v *Razgrajevanju zapor prostora*, pa tudi povezuje Detelovo teoretsko delo z njegovim lastnim pesniškim postopkom, v katerem je preverjal vse možne pomene besed in njihove konsekvence v percepciji pričakovanih bralcev (to preverjanje je stopnjeval do skrajnosti: neke kratke pesmi o srečanju morilca in žrtve v gozdu na primer ni hotel nikoli objaviti zato, da se ta situacija ne bi materializirala).

Prav v taki do skrajnosti močni povezanosti z Detelovo poezijo pa so Detelova besedila, zbrana

v tej knjigi, neprimerno več kot le vir za pristopanje k tej poeziji; najboljša med njimi so teoretsko profilirane študije, ki vzdržijo (če uporabim Detelov izraz) najstrožjo “*avtonomno konfrontacijo*” - in z njegovimi pesmimi jih najmočneje povezuje prav to. Detela je že v *Kulturniškem fevdalizmu* podal analizo odnosa slovenskega kulturnega prostora do poezije s pozicije radikalne refleksije lastnih pesniških postopkov in njihovega mesta glede na ta prostor. Vsa njegova esejistična in teoretska besedila so nastajala v neločljivi povezavi z njegovo poezijo - in poezija je bila zanj v njegovem pisanju nedvomno centralna (svoje pesmi je nekoč označil “*najjasnejše linije mojega življenja*”). Prav ta izhodiščna neločljivost pa mu je preprečevala, da bi v razmerju med poezijo in mišljenjem zapadal v zamenjevanje, v katerem bi mu lahko pesniška pozicija a priori služila kot alibi za prikrivanje šibkih potez mišljenja ali obratno; ta neločljivost mu je tako v poeziji kot v mišljenju omogočala načrtovanje razmejitvenih linij in kritičnega preverjanja (a tudi nenavadno intenzivnega spajanja, v katerem tudi njegova teoretska besedila nikoli niso *izključno* teoretska).

Tako so Detelova besedila o slikarstvu vse prej kot običajni “zapis pesnika”; so analize vizualnega tkiva, ki ves čas izhajajo iz telesne izpostavljenosti učinkovanju slik (Detela je ob Kapusovi sliki *Dopolnitev pravila* napisal: “*Prelivajočnost tu ne*

pomeni ideologizacije religioznega čuta, ker je izpolnjevanje subjekta z barvami pojmovano skrajno materialistično: gre za evokacijo tistega mentalno-perceptivnega stanja, ko se bolečine, ki se jo začuti, ne lokalizira, temveč se bolečina razliva po vsem telesu”) in obenem iz študija zgodovinskih in duhovnih kontekstov; pri postavljanju neke slike v te kontekste pa se ni Detela nikoli zadovoljil s klasifikacijo, ampak je vedno poskušal mesto slike v njih razbrati iz neponovljivosti njene vizualne strukture. Čeprav Detela - tudi zaradi kritičnosti do zanj nevzdržne organizacije študija umetnostne zgodovine na ljubljanski Filozofski fakulteti - formalno ni dokončal študija umetnostne zgodovine (že napisano diplomsko nalogo o arhitekturi Jožeta Plečnika naj bi celo sam uničil), je teoretsko, po senzibiliteti in tudi po erudiciji presegal horizonte slovenske etablirane umetnostne zgodovine, ki je po tradiciji z redkimi izjemami usmerjena predvsem v faktografski historicizem (ki se mu največkrat izmika prav historičnost), tudi pri avtorjih, ki so usmerjeni v izdelavo teoretskih konceptov, pa gre veliko pogosteje za aplikacijo teh konceptov na slikarstvo kakor za poskus njihove izpeljave iz sledenja slikovnemu tkivu. Detela pa je zmožel prav v tem sledenju, v tej posvetitvi konkretnim slikam, zaznati in natančno formulirati tudi epohalne zgodovinske premike; posebno izrazito v besedilu *Aquarium*, na začetku katerega je subtilno definiral *“prazen prostor, v katerem se je*

znašel visoki modernizem”, ki je v povezavi s svojimi specifičnimi duhovnimi konstelacijami tako reducirjal vizualni repertoar, “da ni mogel postati razpoložljiv vizualni jezik za modernističnega slikarja, ki ga aficirajo drugačne dubovne konstelacije”. Detelova besedila o umetnosti so izjemna prav v tem, kako so zavezana posvetitvi pogleda konkretnim slikam, ki je v doslednosti kriterijev, s katerimi preverja povezavo vizualnega tkiva slike z vizualnim tkivom sveta, vedno odprta za popolno presenečenje in razkritje; v teh besedilih niso tekstualne reference (značilno je, da so njegova besedila skoraj brez citatov in brez razkazovanja njegove sicer veličastne erudicije - ki je v njih kljub temu dovolj jasno prepoznavna) nikoli nadomestilo za analizo konkretnih slikovnih formulacij (s kakšno pozornostjo je Detela pristopal k slikarstvu, nakazuje že naslov besedila o eni od Kapusovih slik: *Uvod v interpretacijo slike z naslovom Dopolnitev pravila (...)*; sledi še *Komentar* k temu *Uvodu*). Postopki te analize pa so nadvse blizu postopkom, s katerimi je Detela - ne le ob pisanju svojih pesmi, ampak tudi ob branju pesmi drugih pesnikov - reflektiral pesniške podobe in ki so nakazani na primer v besedilu *Namesto poetične teorije*, ki analizira prostorska razmerja v Bašojevem haikuju o vrabcih v polju repice.

Detela si je zavestno prizadeval biti tako v poeziji kot v mišljenju ves čas na strani radikalne

demistifikacije - ki pa mu ni pomenila tudi desublimacije, ampak, nasprotno, *pogoj za približevanje "sublimnemu"*. Pri tem prav odvisnost realizacije duhovne vsebine neke pesmi ali neke slike od uporabljenih postopkov pomeni, da noben postopek sam po sebi še ne predpostavlja možnosti vzpostavitve določene duhovne vsebine, ampak da se v zgodovinskem procesu in v individualnem opusu pesnika ali slikarja določeni postopki vežejo na določeno duhovno vsebino na tak način, da te vsebine ne more obuditi preprosto ponavljanje teh postopkov. "*Sublimnega*" v poeziji in slikarstvu ne zagotavlja nobeno sredstvo, ampak odnos med izrekanjem in nemožnostjo izrekanja, odnos med vidnim in nevidnim: torej odnos, ki ni nikoli vzpostavljen z obrazcem, ampak vedno prav s tistim, kar vsakemu obrazcu nujno manjka, iz odločanja v prav tistem drobcu konkretnega konteksta, ki se vselej izmika predvidljivosti - in to je vsakič prav tisti drobec, ki v vsaki točki procesa pisanja ali slikanja zahteva naslednjo novo besedo, novo potezo.

"Odsotnost metafor", ki jo je Detela zahteval kot pogoj za približanje "*sublimnemu*" oziroma "*vzvišenemu*" v poeziji (o čemer bom poskušal več napisati nekoliko pozneje) - v kontekstu radikalno zastavljene dileme "*ali metafora ali vzvišeno*" (Detelova formulacija na neobjavljenem video posnetku Mihe Vipotnika iz l. 1986) - ne more

pomeniti obrazca za doseganje “*sublimnega*” oziroma “*vzvišene*ga” na ravni pesniških postopkov (in tudi ne pomeni, da v Detelovi poeziji ni metafor), ampak opozarja, da so ti postopki neločljivi od konkretnega odnosa do stvari in živih bitij; nujnost vzpostavitve tega odnosa pa se vsakič znova postavi s strani teh stvari in teh živih bitij in *ne* iz pesnikove “*obesedovalne samovolje*”.

(Detela si je nenehno prizadeval za širjenje polja svobode, pogosto na način, ki ga je mogoče izrecno povezati z nekaterimi oblikami anarhizma;^{*3} pri tem je ostro ločil med svobodo in poljubnostjo samovolje - morda v tistem smislu, v katerem je Schelling opredelil samovoljo kot največjo nasprotje svobode: pri čemer ne gre za nekakšen sofizem, ki bi hotel z zvijačnostjo uma omejiti svobodo, ampak le za doslednost v zavesti, da je samovolja že učinek podvrženosti neki menjavi in neki manipulaciji “od zunaj”: navsezadnje se vsaka samovolja generira kot tista samovolja muhastih plešočih miz, o katerih je tako duhovito spregovoril Marx v prvem poglavju *Kapitala*.)

*3 Tudi v konkretnih akcijah. Zlasti Detelove poskuse osvoboditve živali iz ljubljanskega živalskega vrta je mogoče - ne da bi se jih s tem poskušalo vpenjati v določeni ideološki okvir - razumeti kot prave individualne anarhistične akcije. Prav tako je Detela na primer sodeloval pri kratkotrajni zasedbi hiše na Erjavčevi v Ljubljani, ki jo je mogoče interpretirati kot prvi ljubljanski skvot. Vredno je tudi omeniti, da je Detela oktobra 1977 v ljubljanskem parku Zvezda z nekaj tovariši pogumno izvedel komemoracijo v spomin šestih pripadnikov RAF, pobitih v nemškem zaporu Stannheim in na letališču v Mogadišu. Detela, ki je najodločneje nasprotoval vsakemu ubijanju, se ni okleval solidarizirati tudi z žrtvami policijskega nasilja, ki je bilo izvajano v imenu boja proti terorizmu.

In prav ista strogost velja tudi za postopke samega mišljenja; kot je to subtilno formuliral Schelling: vsaka dialektika je le upodobitev, posnetek dinamične sprašujoče-odgovarjajoče, za vednost boreče se notranje umetnosti pogovarjanja (*innere Unterredungskunst*), posnetek, ki postane v njeni odsotnosti, če se spremeni v golo formo, v nekakšno večščino obvladovanja preobračanja formulacij, le njen prazni videz in senca... Detelovo teoretsko delo je ves čas izhajalo iz te *innere Unterredungskunst* - in to vedno v konfrontaciji z neko konkretno sliko, z neko konkretno pesmijo. Pri čemer pa je znal prepoznavati tudi brezno v videzu in senci.

Detelova besedila o umetnosti so bila do zdaj v javnosti komajda opažena (vsaj med nekaterimi slikarji in umetnostnimi zgodovinarji so, kolikor vem, še najbolj znana tri Detelova besedila o slikarstvu, ki so bila ponatisnjena v reviji *M'ArS* po njegovi smrti l. 1992)*⁴, delno gotovo tudi zato, ker so bila nekatera od njih zelo težko dostopna. Pričujoča knjižna izdaja omogoča študij teh besedil v njihovi medsebojni povezanosti in skupaj z reprodukcijami likovnih del, o katerih govorijo; je pregledna predstavitev Detele kot misleca, za katero je treba upati, da v javnosti ne bo izzvenela

*⁴ Ko je pisal o Sergeju Kapusu, je Tomaž Brejc citiral odlomek Detelovega besedila *Fantomi*; Ječa Denegri pa je citiral odlomek besedila *Aquarium*; Sergej Kapus je citiral odlomek istega besedila v svojem besedilu v katalogu retrospektivne razstave *Tuga* Šušnika.

predvsem kot nekakšna izpolnitev dolžnosti do umrlega, ki bi ga s tem, ko mu poskuša dati neko opaznejše mesto v skupni zavesti, poskušala še bolj dokončno odpraviti, ampak kot možnost, da se kot bralci srečamo z Detelovim mišljenjem v poglobljenem naporu svojega mišljenja. Čeprav so v tej knjigi zbrana besedila, ki so v veliki meri že pozabljena, izhajajo ta knjiga predvsem kot nekaj novega in še neprebranega. To se mi zdi potrebno posebej poudariti zato, ker je bilo v odnosu do Detele doslej na žalost tudi v javnosti veliko več pozornosti kot v njegovo misel usmerjeno v bizarne in poenostavljene anekdote o njem na način, ki se mu s tem, ko ga na videz povečuje, pogosto celo pokroviteljsko posmehuje kot človeku, ki naj bi v vsem neznosno pretiraval in naj ne bi v resnici zaradi zaslepljenosti z etičnim imperativom ničesar razumel; a tudi vir marsikaterega iskrenega občudovanja Detele je prav ta predpostavka. Danes je na primer videti, da je Detela v nekaterih literarnih krogih naravnost čaščen, a treba je priznati, da je prav to čaščenje največkrat le način ignoriranja: skozenj je Detelovo delovanje in življenje v glavnem prej predmet gostilniških pogovorov kot resnega študija, ki se zdi, ko gre za Detelova besedila, le malokomu sploh potreben. Videti je, da učinkuje srečanje z Detelovo mislijo (in še toliko bolj s poezijo) kot travmatično srečanje z nečim nevzdržnim, pred čimer se je treba zaščititi - četudi

z občudovanjem, ki najzanesljiveje zagotavlja distanco in ki skozi to distanco prav lahko deluje tudi kot zakrita oblika diskvalificiranja in omalovaževanja, podcenjevanja v funkciji utišanja, da določenih sporočil ne bi bilo mogoče razbirati kot nekaj potencialno zavezujočega. Kar se kaže kot običajna brezbriznost in inercija, se na neki drugi ravni lahko izkaže kot načrtno delovanje za zapiranje dostopa do Detelove misli. In tudi iskreno občudujoče branje Detelovih besedil se lahko vse prehitro ujame v nekakšne površne privide religioznega mysticizma, kar nekatera Detelova besedila (zlasti tista, ki niso zbrana v tej knjigi) z marsikatero formulacijo sicer gotovo omogočajo (na primer z omenjanjem reinkarnacije, karme ipd. - kar pa je, na to je treba opozoriti, v Sloveniji v Detelovem času vendarle zvenelo z bistveno drugačnim pomenom kot v času poznejšega new age obskurantizma). Toda prav tisto, kar je pri njegovih etičnih prizadevanjih navadno razumljeno kot skupek apriorizmov ali kot nekakšen svetniškobudistični obskurantizem, se nam ob branju besedil v tej knjigi kaže kot analitična strast, ki jemlje konsekvence svojih spoznanj skrajno resno. Detela je ves čas izhajal iz prepričanja, da je to, ali so skrajni cilji njegovih etičnih prizadevanj iluzija ali ne, odvisno od tega, koliko je mogoče vzdržati - zanj je bilo bistveno prav to, da ne popusti glede tega, da njegovi cilji niso iluzija - in ta nepopustitev je mišljena tudi v najbolj telesnem smislu.

Besedila o umetnosti imajo v Detelovem opusu čisto posebno mesto tudi v odnosu do etike: ta besedila so ves čas neposredno povezana z Detelovimi najintenzivnejšimi etičnimi prizadevanji, z njegovim zavzemanjem za pravice živali, za odgovornost do človeškega nasilja itd. Ko je Detela pisal besedila, ki so v celoti posvečena problemom odnosa do živali, problemom človeškega nasilja itd., so ta - zelo sugestivna in v radikalnosti stališč zelo nepopustljiva - besedila v večji meri napisana v jeziku pozivov, prošenj, rotenj, kot pa v jeziku teoretske argumentacije; prav v besedilih o umetnosti pa lahko ves čas zelo jasno - včasih prav najjasneje - razbiramo tudi teoretska izhodišča za argumentacijo teh Detelovih angažmajev.

II.

Kaj za Detelovo misel sploh lahko pomeni - kakšne zahteve (pred)postavlja - to, da bi bila resnično *prepoznana*: priznanje te misli v (slovenskem) kulturnem prostoru kot njeno pomirljivo integracijo v ta prostor ali bistveno transformacijo senzibilnosti v tem prostoru?

Tu je mogoče pripomniti, da ostaja na primer diagnoza stanja slovenskega kulturnega prostora v

njegovem odnosu do poezije, ki jo je Detela podal l. 1975 v *Kulturniškem fevdalizmu*, v bistvenih potezah tudi danes popolnoma aktualna. Tega eseja tu ne omenjam po naključju, saj v svoji strukturi odlično razkriva za Detelovo mišljenje ves čas značilno kompleksnost in diferenciranost pomenskih ravni, ki jo je Detela zmožgal vzpostaviti v večinoma kratko odmerjenem prostoru svojih esejističnih in teoretskih oziroma esejistično-teoretskih besedil, pri čemer je lahko konkretni povod za pisanje prav s tem, ko je to pisanje nanj skoncentrirano z največjo pozornostjo, najgloblje in najdlje presežen; v navedenem konkretnem primeru je celo subvertiran - in to prav z doslednostjo izpeljave. Besedilo je nastalo kot prispevek v okviru tematskega bloka *Beseda mladib*, ki ga je revija *Sodobnost* objavila v decembrski številki letnika 1975; Detela, ki je v tistem času pisal pesmi svoje prve pesniške knjige *Zemljevidi*, je ob tej priložnosti v samem pojmu literature mladih, ki ga je koncept tega tematskega bloka predpostavil, identificiral mit o generacijskih razmerjih, v katerem sta starost in mladost naravni normi, ta mit pa je prepoznal kot enega glavnih dejavnikov specifičnega blokirajočega ozračja v slovenskem kulturnem prostoru. (Pri tem pa tudi ne smemo pozabiti, da je Detela pisal to besedilo v času po zatonu študentskega gibanja in v času poskušanj vzpostavitve ideološke homogenizacije v Jugoslaviji po neposrednem diktatu političnega

vrha; pojem mladosti je bil v tem kontekstu še dodatno ideološko obremenjen.) Nadvse značilno je to, da podaja Detela diagnozo stanja tega prostora z izdelavo tez, ki niso merljive s koordinatami tega prostora, ampak zastavljajo prav z analizo konkretnega stanja v tem prostoru problem na univerzal(istič)ni ravni in prav na tej ravni ta prostor tudi ovrednotijo - ne na osnovi primerjave tega prostora z njemu zunanjimi prostori, ampak z doslednim razkrivanjem njegove lastne logike in v konfrontaciji te logike z logiko poezije. Pri tem je prostor *poezije* pojmovan kot univerzalen in odprt prostor; za določitev te odprtosti je v nekaj skrajno zgoščenih stavkih podana izredno prodorna analiza pesniške pozicije Emily Dickinson in Georga Trakla. In prav ta način povezovanja lahko ob branju Detelovih besedil o umetnosti odkrivamo zmeraj znova.

Tako na primer v besedilih o Kapusovih slikah Detela implicitno ves čas zaobjema širšo zgodovino zahodnega slikarstva (s posebnim poudarkom na zgodnji renesansi in modernizmu) in pri tem skrajno zgoščeno - včasih v nekaj besedah ali enem samem stavku - tudi eksplicitno definira ključna vprašanja, ki jih to slikarstvo odpira. To so filozofska vprašanja, ob katerih se slikovno polje razkriva kot perceptivno polje v vsej problematičnosti in ambigviteti. Povezave, ki so vzpostavljene med Kapusovimi slikami in slikami

drugih slikarjev v zgodovini slikarstva, pa niso opredeljene na način primerjanja, ampak se razkri-
vajo potopitvi pogleda v barvne labirinte v
pozornem sledenju smerem, ki v teh slikah peljejo
v tkiva drugih naslikanih (in tudi nenaslikanih)
slik zgodovine slikarstva. Kriterij za povezovanje
neke slike z drugimi slikami zgodovine slikarstva
je za Detelo ves čas prav način, kako se neka slika
povezuje s tem, česar ni mogoče naslikati, ko
zbuja *“slutnjo o povezanosti našega sveta z drugimi sve-
tovi”* (formulacija iz besedila o Kapusovi sliki
Dopolnitev pravila); konkretno: kako se lahko neki
naslikani prostorski fragment povezuje z uni-
verzalnim, brezmejnim prostorom (o čemer je
pisal v 80. letih v analizi Kapusove slike *Aquarium*
in tudi v pesmi *Slikarstvo zgodnje renesanse*; v tekstu o
Kapusovi sliki je to sliko povezal s slikarstvom
zgodnje renesanse prav na osnovi tega ključnega
prostorskega problema) - in kako obenem *omogoča*,
(na novo) vzpostavlja ta prostor. *Določitev resnične
zgodovinske neke slike zato ni opredeljena z identifikacijo
njenege vpisa v obstoječa razmerja sveta, ampak v možnosti
odkritja premikov, ki jih ta slika s svojo strukturo lahko
pomeni za ta razmerja* - lahko tudi v učinku neke nove
slike na *preteklost* slikarstva (pri slikarstvu gre
vedno tudi za vprašanje, kako se barva, kot pravi
Detela, *“širi po valovih časa”*): a tudi na to, kar se v
odnosu do slike zmeraj znova vzpostavlja kot nara-
va v svoji neobvladljivosti in tujosti; kajti največja
in najstrašnejša odgovornost je prav odgovornost

za učinkovanje na neobvladljivost in tujost (kot je Antonin Artaud v svoji knjigi o Van Goghu napisal o Van Goghovih slikah: tudi "žunanja narava" s svojimi pojavi po van Goghu ne more več obržati iste gravitacije).

Detela je vztrajal na stališču, da šele skrajna etična strogost kriterijev pri vrednotenju besednih in slikovnih formulacij vzpostavlja možnost odnosa do popolnoma neznanega, nevidnega, neizrekljivega - pri čemer je že v *Kulturniškem fevdalizmu*, ko je Detela spregovoril o izrekanju in neizrekljivem, *neizrekljivo* jasno nakazano kot tisti prostor, ki se zmeraj na novo odpira prav s tem, ko v skrajnem formulativnem naporu formulacije zdrsnemo okoli njega, in kot skrajna meja tega, kar je mogoče vzdržati - ki pa za vsako posamezno pesem, kot Detela izrecno poudarja, postavlja zahtevo, da ta pesem *prav to* vzdrži v celoti. Kar pomeni: v samem prostoru govornice *v celoti vzdržati* nemoč govornice. To pa je nemoč, ki jo lahko *izpričuje* le največja *doslednost* govornice: brez tega pogoja namreč govoreči z rabo govornice, ki na osnovi prilščanja predpostavljene vednosti o njeni nemoči nekaj zavestno umakne iz njene razvidnosti, da bi tako simuliral to mejo, pretvarja svojo pozicijo izjavljanja v osebno pozicijo moči. Šele izpolnitev se zares pokaže kot "totalna neizpolnjenost". Namerno neizrečeno pa nima nobene zveze z neizrekljivim:

“Kajti v pesmi je izrekanje edina možnost za informacijo o bivajočem. Namerno neizrekanje ne dopušča neizrečenemu, da bi bivalo na nivoju besedne informacije, bkrati pa je neizrečeno izvzeto tudi iz neizrekljivega sveta, ki se srečuje na kraju pesmi tako, da ga pesem navzven organizira.”

(V tej predpostavki je Detelovo stališče etična radikalizacija stališča Ezre Pounda in njegove maksime, da je v poeziji strogost tehničnih postopkov *“test odkritosti”*; Detela je čutil veliko sorodnost svoje poetike s Poundovo, saj je ključne zahteve, ki jih je postavljal za svojo poezijo, izrecno pojmoval - prim. formulacijo na že omenjenem video posnetku - kot radikalizacijo tistih zahtev, ki jih je Pound postavil za poezijo v *Vorticističnem manifestu*.) V navedenem besedilu, ki naj bi spregovorilo o socialni vlogi poezije avtorjev določene starostne skupine v slovenskem kulturnem prostoru, je Detela popolnoma jasno postavil svoje razumevanje poezije v odnos do samega *roba sveta* in do neizrekljivega - a prav v prizadevanju, da bi ta odnos izvzel možnostim vsakršne individualne prilastitve s pozicij moči in vsakršne mistifikacije (tako nevidno kot neizrekljivo se lahko dogajata samo v jasnini, v tisti izpostavljenosti, ki se razkrije celo s slehernim prikritjem; v Detelovi etiki narekuje ta izpostavljenost *“tisto dejanje, ki ga ljubljani potrebujejo od mene”*, ki je vedno *“preveč določljivo”*, da bi lahko kdaj kričale gore):

“Neizrekljivo je in se z vsako pesmijo nanovo vzpostavlja, in naloga pesmi je, da ga vzdrži v celoti. Nemoč govornice se lahko samo izkazuje, na pa blini. Neizrekljivega smo vsi enako deležni. Ni pozicije, s katere ne bi mogla priti informacija kolektivne vrednosti. Nemogoče je, da odločitve, do katerih pride v procesu pisanja, ne bi bile prepuščene totalni konfrontaciji. Karkoli je izrečeno, je nekje gotovo razumljeno. Tudi če se kaj izgovori brez vednosti o dogodku, ki izjavo pogojuje, prinese izgovorjena izjava informacijo o stanju izrekanja. Neizrekljivo ni apriorno, temveč prepoznano s pisanjem in informiranjem. Nič ni bolj razumljeno, kot je razumljeno. Vseeno je, če sem to jaz ali kdo drug. Če razumem jaz ali kdo drug.”

*Vzdržati neizrekljivo v celoti pomeni odpoved prilaščanju kakršnekoli celote; pogoj za možnost totalne konfrontacije je za Detelo v odpovedi totalizaciji. Prav rob sveta^{*5} (tisti rob sveta, s katerega v prvi pesmi Detelove druge knjige *Mab in srebro* odmevajo gongi, ko se sliši spomin) je tisto izhodišče, ki je za Detelo absolutno zavezujoče in na osnovi katerega se tvori družbena vez, pojmovana univerzalistično^{*6}, če označimo kot univerzalno (tu se opiram na razlikovanje med univerzalnim in globalnim, kot ga je ob Franzu Rosenzweigu*

^{*5} Ki ni fiksni, ampak se lahko premešča. Tudi neizrekljivo, o katerem govori Detela, se vsakokrat vzpostavi s konkretnim izrekanjem. Tudi nevidno, o katerem govori Detela, ni enkrat za vselej postavljen meja: “Ne moremo reči: nikogar ni, ki bi mogel videti to, kar je za nas nevidno. Ali pa: nikoli nam ne bo dano zaznati tega, česar zdaj ne moremo videti” (Fantomi).

^{*6} V neobjavljenem ekstatičnem zapisu iz l. 1990 je Detela nekatere ključne težnje svoje poezije izrecno navezal na pojem univerzalizma.

formuliral Eric Santner) tisto povezovanje, ki veže bitja med sabo preko njihove največje, najbolj samotne notranje razcepljenosti (Detela pravi v pesmi *Spet ravnina, zamolkla zemlja: "ker ni izkušnje zunaj pogleda, / razcepljenega na dvoje"*) in njihove pozicije zunaj predstave o totalizabilni celoti sveta (Detela izpostavlja univerzalno zavezujočost pesniške pozicije Emily Dickinson, ki je prav v tem, da je *"tako mejna, tako na robu sveta, da zdaj ne more več biti nobene pozicije, ki bi ji grozilo apriorno prekletstvo tujosti"*); zato ne more biti med njimi nikakršne zamenljivosti.

III.

Detela je kot enega glavnih kriterijev za svoje pesniške postopke - pa tudi za presojanje pesniških formulacij drugih pesnikov - v 80. letih eksplicitno formuliral zahtevo po "odsotnosti metafor" in, kot je napisal v svojem zadnjem za časa življenja objavljenem besedilu *Nekaj misli ob izboru posebno lepib slovenskih pesmi*, po *"dobesednem tolmačenju uporabljenih besed - morda v Konfucijevem smislu"* (in Konfucij je bil, kot je znano, ena ključnih referenc tudi za Pounda). Ker gre za neko ključno Detelovo zahtevo, za katero je obenem videti, da ni nikakršen neposreden napotek in obrazec, si je potrebno nekoliko поблиže ogledati, kaj ta zahteva sploh lahko pomeni.

Detela jo je postavil kot zahtevo po odpovedi redukciji zavesti o bivanju na neke izbrane lastnosti in pomene: kot zavračanje take rabe besed, v kateri bi bilo karkoli zgolj *“emblem za nekaj drugega”* (kot to razlaga v besedilu o svoji poeziji). Ta zahteva (kljub Detelovemu zavzemanju za *“asketizem”* pesniških sredstev) torej načeloma ni reduktivna, ampak pomeni težnjo po *razširitvi* polja pomenov, saj je Detela metaforo zavračal ravno v zavračanju *enopomenskosti*: le prizadevanje za *dobesednost* izjavljanja za Detelo *ne* omeji pomenov neke besede na *en* sam pomen - na en pomen jih namreč omeji *metafora*; *dobesednost* pa pomeni možnost, da je na neko besedo mogoče pomisliti *“v vseh mogočih kontekstih, razen v tistih, ki jih koncept pesmi eksplicitno eliminira”* (formulacija na omenjenem video posnetku).

Vprašanje o metaforičnosti ali nemetaforičnosti je torej za Detelo predvsem vprašanje, ali poskušajo uporabljene besede evocirane stvari ali živa bitja v kontekstu besedila odpraviti, se jih z izrekanjem na račun neke vzpostavljene (eno)pomenske povezave, ki usmeri pozornost nekam drugam, *“znebiti”*, ali pa se poskušajo - kar je neskončno bolj zahtevno - ob teh stvareh ali živih bitjih poimenujoče ustaviti. Pesniška govorica se za Detelo glede na bitja vedno vzpostavlja kot konkreten odnos:

“Z uporabo obesedovalnih postopkov, ki naj bi bili do stvari in zlasti do živih bitij čimmanj agresivni, ki naj bi izdelovali govorico, ki bi bila do stvari in zlasti do utelešenih bitij čimbolj spoštljiva, sem hotel izdelovati sporočila, ki si želijo vzpostaviti čimbolj nenasilen odnos do utelešenih bitij.”

Zavrnitev metaforike je Detela razumel kot zavrnitev *“obesedovalne agresije”*. In *agresija* tu ni mišljena metaforično, kajti Detela pesniške govorice ni razumel v estetizirani izolaciji, ampak jo je nenehno dojemal v povezavi z vsemi tistimi rabami govorice s pozicij moči, ki lahko neposredno zaukažejo tudi fizično nasilje; v besedilu *Napad na slovensko etično regeneracijo* (objavljenem v zborniku *Pisatelji za demokracijo*) je na primer l. 1988 iste kriterije apliciral na formulativno raven govorice zakonodaje (konkretno ob formulaciji zloglasnega 133. člena jugoslovanskega kazenskega zakonika o “verbalnih deliktih”): *“Toda - kdo odloča, do kod naj sega metaforično prenašanje pomena in na kom naj se prenašanje pomena ustavi? Koga je treba zapreti, ker nanj prenesemo pomen metaforične podobe, formulirane v zakonu, in koga je treba pustiti na svobodi? O tem odloča samo oblastniška samovolja.”* O tem, v kakšni bližini s fizičnim nasiljem v dobesednem smislu se lahko znajde tudi metaforika v poeziji, pa bi bilo mogoče narediti obširen ekskurz; za odnos do živali je paradigmatičen Petrarcov sonet *A piè de' colli ove la bella vesta*, napisan v imenu ujetih živali, ki jih je pesnik podaril prijatelju; same živali, ki

jim je pripisana govorica - a s tem, ko jim je metaforično pripisana, jim je dejansko vzeta in one same so popolnoma izničene -, naj bi razglasile svojo fizično ujetost za metaforo pesnikove ljubezenske ujetosti; njihova zvezanost naj bi bila metafora za nekakšno *večjo verigo* (spet metafora), ki naj bi vezala pesnika. Možnost metafore kot ubijanja v dobesednem smislu se je na posebno očiten način prikazala z iznajdbo filma; paradigmatičen primer je zadnja sekvenca Eisensteinove *Stavke*, kjer se v paralelni montaži prepletata igrani posnetek pokola upornih delavcev in dokumentarni posnetek zakola vola v klavnici; tu je resnično ubijanje - lahko registriramo trenutek, ko med odtekanjem krvi iz volovega vratu njegove oči otrpnejo v smrti - v postopku montaže uporabljeno kot metafora za tisto ubijanje, ki ga prikazuje igra. (Eisenstein je sam prepoznal zgrešenost opisane sekvence, vendar je poskušal zgolj razložiti, zakaj med publiko ni prišlo do zaželenega odziva, ni pa sprevidel grozljivosti učinka osnovnega mehanizma metaforike, ki ga je uporabil.) Navedena sta dva eklatantna primera, vendar pa so isti ubijalski mehanizmi lahko enako močno delujoči celo v formulacijah, ki so na videz zelo "nedolžne", v katerih so komaj opazni, pa vendar vse skupaj obvladujejo in določajo; še huje: v poskusih nežne, ljubeče govorice se lahko včasih formulirajo morilski učinki še jasneje kot v direktnih pozivih k umoru! (In Detela se - v *Pesmi za*

Jureta Detelo - ni obotavljal sebe poklicati: "*Morilec!*" V skladu z njegovo intenco moramo prav to brati dobesedno.) Detela si je ves čas prizadeval z veliko strogostjo preverjati povezave med procesi formuliranja in procesi proizvodnje, vpetost pesemskih ali slikovnih formulacij v socialne in proizvodne kontekste - in to še prav posebno v odnosu do živali.

Pri tem pa nikakor ni mislil, da s poskušanjem ukinitve agresije v besedilu že omogoča ukinitve agresije zunaj besedila; sredi 80. let je izrecno zapisal, kako se mu v odnosu do agresije "*nemoč (...) pesniških sporočil iz leta v leto zmeraj bolj tragično izkazuje*", in izrecno odklonil iluzijo, da pisanje o problemih že rešuje te probleme: "*problema nasilja nad živalmi ne morejo rešiti pesmi, temveč konkretni socialni programi. Dosti je bilo reševanja političnih problemov na nivoju literature (...)*" Prav ta zavest pa mu je omogočala zvestobo sporočilom teh pesmi; priznavanje te nemoči zanj ni bilo nikakršna kapitulacija, ampak - v angažiranem odnosu do sveta - pogoj za zavest, da ta pesniška sporočila v svoji želji po nenasilju *niso* iluzorična. Prav nezamenjevanje med poezijo in konkretnim angažmajem mu je omogočalo, da je oboje *neločljivo* povezal.

To njegovo stališče je bilo docela izdelano že v besedilu *Sporočilo* iz l. 1975 (objavljenem v *Tribuni*), na začetku katerega sam izrecno poudarja, da je to

besedilo postalo smiselno šele s tem, ko je storil dejanje, za katero se je odločil tisti dan, ko ga je napisal: zgodaj zjutraj je šel v živalski vrt odpirat kletke, v katerih so bile zaprte gozdne živali.

Ko beremo to besedilo (ki ni uvrščeno v to knjigo, vendar vsebuje nekaj formulacij, ki so ključne tudi za razumevanje Detelovega odnosa do poezije) in ga primerjamo s poznejšimi Detelovimi besedili, lahko med drugim takoj opazimo popolno nasprotje v tem, kako je ovrednotena metafora.

Detela namreč piše v *Sporočilu* o svojem dejanju prav kot o “totalni metafori”:

“V tem tekstu pojmujem odpiranje živalskih kletk kot totalno metaforo, totalen simbol, ki velja za tukaj in za tisti outside, ki ga večinoma pripisujemo živalim in ki ga smatram za krivičnega. Če je ta totalna metafora videna z obeh strani, tudi s tiste, na kateri so živali, potem je za živali outside pozicija izbrisana.”

In:

“Nobeni metafori, nobenemu simbolu ni treba a priori odrekati upanja, da bo viden z druge strani, če si le prizadeva za takšno totaliteto, da pušča dogajanju živali vse možnosti.”

Detela je torej najprej opredelil svoj odnos do živali prav v imenu vzpostavitve “totalne metafore”, pozneje pa ga je *prav ta odnos* - kajti v tem odnosu ni prišlo do obrata - usmeril v zahtevo po ukinitvi metafor, ki so se mu izkazale kot reduktivne in ubijajoče. Videti je, da se je zahteva po odsotnosti metafor Deteli izoblikovala prav kot zaostritev zahteve po vzpostavitvi “totalne metafore”. (Tu je sicer treba opozoriti, da je ob prvi pojavitvi sintagme “totalna metafora” v omenjenem besedilu takoj za njo zapisana še sintagma “totalen simbol”, ki ima v stavčni strukturi vlogo delnega pomenskega ekvivalenta prvi sintagmi; v tem je mogoče razbrati neko rahlo stopnjo Detelove neodločenosti, negotovosti pri izbiri imena za poimenovanje tega, za kar mu je šlo s tem dejanjem.) *Ni vnaprej jasno*, kaj je v nekem konkretnem primeru metafora in kaj je odsotnost metafore. Ob soočanju z Detelovo mislijo ne moremo sporočil nikoli identificirati s preprosto identifikacijo uporabljene terminologije, kajti pomeni besed vedno izhajajo iz specifične konstelacije besedila. Pozicija Detelovega izjavljanja, ki je ravno v zavzemanju za “absolutne vrednote” antidogmatska, ni opredeljiva z referenčnim poljem njegovih izjav, ampak se je konstituirala kot presenečenje, kot poskus sproščanja elementov zgradbe sveta za možnosti njihovih novih kombinacij. Zavrnitev metafor ne zagotavlja pozicije, ki bi izjavljanju v odnosu do agresije jamčila varnost: je prav zavrnitev takšnega

jamčenja varnosti; sploh je ne moremo identificirati kot enkraten prelom v toku Detelovega mišljenja, ki bi omogočil mirnejše nadaljevanje, ampak je zahteva, *ki od znotraj vsak hip problematizira formulativno prakso* (dobesednost ni nikoli dokončno realizirana, gre za neskončno približevanje; težnja po komaj misljivi, a nujni realizaciji totalne nemetaforičnosti je predvsem težnja po komaj misljivi, a nujni transformaciji socialnih in produkcijskih kontekstov) in predpostavlja boj za vsako besedo. (Podobno je Detela v besedilu o Kapusovi sliki *Dopolnitev pravila* spregovoril o tem, kako se ta slika postavlja v odnos z gledalčevo imaginacijo, ko je pisal o tem, kako se *“imaginacija bori za vsak dih v razširjenem prostoru, katerega ne pojmujem metaforično, temveč kot spiritualizacijo kvadratnega centimetra za kvadratnim centimetrom slikovne površine”*.)

Nič ni izvzeto, nič ni vnaprej umaknjeno iz te napetosti, iz tega zmeraj novega odločanja. Deteli je prav doslednost v odnosu do sveta in do bitij narekovala, da se ta odnos vzpostavlja zmeraj na novo, da se je treba vsakič na novo odločati tudi glede osnovne postavitve besedila v odnos do *“bitij iz tujih svetov”* (formulacija iz pesmi *Krotke oči*); ljubezen do tujosti, *“sublimna ksenofilija”* (ta sintagma je zapisana v besedilu o Kapusovi sliki *Fantomi v zvezi* z odnosom slikarstva do nevidnega), za katero se je Detela zavzemal, pomeni tudi, da ni vnaprej jasno, kje je neko tuje bitje v odnosu do

mene: in ko je neskončno dlje od mene, kot si sploh lahko mislim, mi je lahko tudi neskončno bližje, kot si sploh lahko mislim.

Mislím, da se je v Detelovem mišljenju bolj kot postopen razvoj dogajalo prelamljanje: vendar prelamljanje, ki ni ničesar preprosto odpravilo enkrat za vselej, ampak je ostalo vpisano v samo strukturo njegovega mišljenja, ki je že od njegovih najzgodnejših besedil naprej ves čas mišljenje nekega preloma, ki ne popusti.

To stalno prehajanje skozi ogromne razdalje, ki se zgostijo v prostoru neke pesemske formulacije in to ne-vnaprej-določenost je mogoče zelo dobro ponazoriti tudi z vpogledom v genezo neke njegove pesemske formulacije; sklepni verzi pesmi *Labrador*, ki jo je Detela objavil l. 1989 v *Novi reviji*, so taki:

*“Galeb vzleti z obale
nad smolnat borov gozd,
ne da bi ga določil
naš epobalni dolg,*

*propad konceptualizma -
ko tone v sivi soj,
je zanj pregnanstvo z davnih
gnezdišč največje zlo.”*

Starejša (neobjavljena) varianta sklepnih verzov te pesmi pa je taka:

*“Galebov let pa oznanja
naš epohalni dolg:
propad konceptualizma,
dišči borov gozd.”*

Odnos med galebom (torej nekim konkretnim ptičem, živaljo) in človeško umetnostjo je odnos, ki je bil ves čas v samem središču Detelovega mišljenja in delovanja; toda odločitev o tem, kako formulirati ta odnos, o tem, za kaj naj bi šlo v bistvu tega odnosa, se je v pesmi (in to je ena od Detelovih poznih pesmi) izoblikovala šele na ravni tvorjenja konkretne pesniške podobe skozi - če primerjamo varianti - neko spremembo, ki je videti popoln obrat.

Bistveno pa je, da pri formulaciji odnosa med galebom in konceptualizmom v končni varianti (kjer je ta odnos opredeljen s tujostjo, v kateri ni dotika in določenosti), nikakor ne gre za preprosto znikanje odnosa med galebovim letom in konceptualizmom iz starejše variante (ko galebov let direktno oznanja propad konceptualizma): kajti v končni varianti pesmi je vez med galebovim letom in konceptualizmom *neprimerno močnejša* kot v starejši. Kajti “naše” *metaforično* pojmovanje, po katerem naj bi galebov let oznanjal propad konceptualizma kot

“naš epohalni dolg”, se vzpostavlja ravno zato, da bi se na ta način zakrila strahotna intenziteta vezi med galebovim letom, “nami” in propadom konceptualizma, ki je ni mogoče določiti, vezi, ki vstopa v zavest prav kot “*slutnja o povezanosti našega sveta z drugimi svetovi*”, vezi, zaradi katere je “naš dolg” res epohalen. Odpoved nekemu metaforičnemu pojmovanju, na silo vzpostavljajočemu neko vez, šele odpre senzibilnost za strahotno intenzivno in travmatično vez, o kateri ni mogoče izreči ničesar, vez, ki je lahko tako intenzivna in travmatična prav na osnovi nečesa, kar se kaže kot čisto “ne-razmerje”. Ko živali v človeškem izrekanju niso več metafora za nekaj človeškega, se pokaže, kako strašno močna je - prav preko tujosti - povezava živali z ljudmi.⁷

*7 Ki jo je Detela nenehno poudarjal; na primer v eseju o bobrih, objavljenem v *Problemih* 1. 1977: “Na koncu 16. stoletja je Francis Bacon razglasil živali za stroje, s katerimi se lahko počne, karkoli nekemu znanstveniku paše. V tistem hipu so Evropejci zgubili možnost za ples. So sporočila, ki kažejo, kako je bilo z evropskim plesom pred to izgubo - Brueghlov Kmečki ples; male figure, ki jih je Erasmus Grasser izdelal za Münchenski rotovž, itd. Ta sporočila so sicer skopa, vendar se iz njih jasno vidi, da je takrat plesu še vladala želja po brezbrežnosti, po neskončnosti in po dionizični razpršitvi telesa. Ko pa so bile živali razglašene za stroje, se je ples ujel v okostenele forme aristokratskih plesov in v mrtvo geometrijo baleta, ki telesa zanikuje, namesto da bi jih poskušala preseči. Skratka, pri telesno občuteni neskončnosti je nemogoče iti mimo živali.”

Še enkrat: "totalna metafora" se lahko realizira samo "brez metafor"; Detela metafore ne zavrne od zunaj, ampak jo odpravlja na osnovi njene notranje dialektike. Iz te dialektike pa tudi sledi, da je *sama odsotnost metafor bistveno metaforično določena*. V tem je seveda nekaj nevzdržnega. Detela je bil ves čas mislec nevzdržnega. Njegova veličina je prav v tem, da ne tu ne drugje ni hotel omiliti nasprotja, ampak se je telesno postavil v prostor njegovega učinkovanja, v katerem se je treba boriti za vsak dih *onkraj* lažne dileme (v kateri se za Detelo manifestira meščanska miselnost) "vse ali nič". Detelova zahteva po odsotnosti metafor se ne obrača stran od metafore kot od nečesa, s čimer je opravila in kar se je zdaj ne tiče več (zato, še enkrat, ni reduktivna), ampak se pri njej skrajno pozorno ustavlja, ji - v heglovskem smislu - ves čas "gleda v obličje". Na mesto neke metafore stopa neka (etična) zahteva. (In v tej točki nemetaforičnost poezije ne pomeni nujno preproste odsotnosti metafor, ampak se lahko kaže tudi kot proces transformacije samih metafor v dobesednost, kakršnega na primer izpričuje srednjeveška recepcija poezije, ki je, kot lahko sklepamo iz nekaterih iluminacij - od *Utrechtskega psalterja* do nekaterih iluminacij trubadurske poezije in Dantejeve *Božanske komedije* - , poskušala tudi metafore transformirati v ne-metafore, s tem ko jih je kot čutno nazorne podobe interpretirala *dobesedno*. Podobno se je v tradiciji islamske mistike zgodilo znani

metafori iz *Korana* o očiščenju Mohamedovega srca, ki se je - v besednih interpretacijah - spremenila v enega najbolj čudovitih prizorov islamske mitologije: v prizor angelov, ki fizično odprejo Mohamedov prsni koš in mu drgnejo srce s snegom. Čutno nazorna imaginacija preprosto ni prenesla, da bi bilo očiščenje srca zgolj metafora.)

In Detelovemu pojmovanju nemetaforičnosti v poeziji je v njegovem presojanju slikarstva analogno načelo, ki ga je opisal v *Razgrajevanju zapor prostora* ob Kapusovi *Evropski mitologiji*:

“Dominacijo nad prostorom Sergej Kapus eliminira tako, da struktura slike onemogoča, da bi se katerikoli njen segment, ki je manjši kot njena celota, kristaliziral v simbol. Tako slika ne postane funkcija despotovega pogleda, ki bi lik projektivno obrobljal.”

Analogija je v tem, da prav to, da se noben segment slike ne *“kristalizira v simbol”*, šele zares omogoči odprto povezanost prostora slike s prostorom zunaj slike. Gre torej za največje nasprotje tendence, da bi se sliko pojmovalo kot nekaj *“zgolj-slikovnega”* v reduktivističnem smislu, kot tautologijo barvne površine; strogost v postopkih je usmerjena v maksimum vsebine; ne pomeni tkanja projektivne mreže, ampak predvsem njeno

trganje. *Tega trganja pa ne opredeli noben apriorizem* in problematika, ki jo Detela tu nakazuje, nima prav ničesar skupnega z banalizirano in zgrešeno dilemo “figuralno/abstraktno”: neka quattrocen-tistična slika (Detela je bil po pričevanjih njegovi-h prijateljev velik ljubitelj, poznavalec in analitik zgodnjerenesančnega slikarstva), ki nam kaže podobo ljudi, živali, rastlin, lahko projektivno mrežo, ki jo tematizira, globoko problematizira in trga (mimogrede: v italijanski zgodnji renesansi je prav konceptualizacija novega, zavezujočega odnosa slikarstva do *narave* še veliko bolj kot domnevno obvladljivost empirije tematizirala dvom o njej - in tudi izvor zahteve, naj slika prevara oči, lahko zares razumemo samo v kontekstih sočasne mistike, kjer gre prav za to, da postane jasno, kako pogled videnega ne obvladuje); “čista” Mondrianova abstrakcija pa pomeni, kot Detela poudarja v istem besedilu, redukcijo slike na prav to projektivno mrežo.

Odpoved možnosti določitve vezi, priznanje tujosti, ki tega, kar je označeno kot tuje, s tem ne odpravlja (ko tujost “*ni več prekletstvo*”), ampak se odpira za “*sublimno ksenofilijo*”, vzpostavlja neko “*sublimno*” vez.

Če bi Detelovo strastno vztrajanje, da gre v njegovi poeziji, ko piše o živalih, za resnične, konkretne živali, za njihovo "substancialnost" (kot se je izrazil na omenjenem video posnetku),^{*8} razumeli kot nekakšno naivno (in prilajščajoče) vztrajanje v ignoriranju mehanizmov označevanja, bi zgrešili prav to, kar je Deteli pomenila *dobesednost*, ki je bila dobesednost "*sublimne ksenofilije*".

^{*8} Na tem mestu ni dovolj prostora za poskus poglobljene obravnave Detelovega odnosa do živali, nadvse zapletenega in intenzivnega odnosa, ki je bil v središču vsega njegovega delovanja. Z nekaj Detelovimi citati želim nakazati le neposredno povezanost tega odnosa z Detelovim pojmovanjem človeške govorice. Detela v odnosu do živali v težnji, "da bi se outside zbrisal", ne izhaja iz dekonstrukcije "logocentrizma" in "fonocentrizma", ampak se mu kot možnost za vzpostavitev odprte vezi kaže prav glas. Detela ne zanika človeških znamenj, ampak - kot je napisal v Sporočilu - zanika fikcijo o "breznamenjski prostosti živali brez pripadnosti": gre mu prav za to, da se s človeške strani odpravi "strah, da outside uniči vero v naša znamenja". V neobjavljenem zapisu iz l. 1990 je napisal eno svojih najbolj daljnosežnih formulacij o odnosu med ljudmi in živalmi na osnovi znamenj: "Da bomo ljudje zmogli prenesti znamenja v živalskih glasovih, ki označujejo zavest o naši prisotnosti v njihovem svetu!" Za Detelo umetnost prav v tem, v čemer naj bi bila najbolj specifično človeška, ne more pripadati izključno ljudem, ampak prav v težnji po "širitvi zavesti" teži tudi k možnosti takih transformacij zavesti, v katerih "živalskost" ne bi bila več prostor onkraj zunanje meje "človeškosti", ki s svojo izločenostjo konstituira to "človekost". Metafora za Detelo, še enkrat, ni grozljiva v tem, da vzpostavlja neko lažno povezavo, kjer je ni, ampak v tem, da s tem vzpostavljanjem zakriva resnične povezave, ki jih je komaj mogoče misliti. Detela si je že v Sporočilu prizadeval prav za to, da "znamenj, med katera so živali vpete", ne bi pojmoval "kot fenomen narave"; tisto, za kar mu gre, je "integracija dogajanja živali v um kot vzpostavljanje možnosti za prihod komunikacije, pri čemer um pojmuje znamenja, med katera so živali vpete, kot znamenje možnosti za mojo vpetost, pri čemer ne pojmuje teh znamenj kot fenomen narave, temveč kot fenomen prepoznave, ki je na drugi strani totalno odprta živalskim možnostim, brez kakršnegakoli njim pripisanega apriorizma". Na začetku besedila Razgrajevanje zapor prostora Detela zelo kritično omenja Rilkejevo 8. elegijo in pri tem nakazuje problematiko, ki izrečno povezuje človeško pojmovanje živali, poezijo in slikarstvo.

Dobesednost za Detelo najradikalneje ukinja eno-pomenskost, ker se samo v njej besede realizirajo kot imena. (In Detela je eno od zadnjih revialnih objav svoje poezije naslovil *Imena na tej strani smrti*.) Imena pa si bitij ne prilaščajo in jih ne definirajo, ampak se gibljejo okoli še-ne-imenovanega v njih; najgloblje spoštujejo "substancialnost" bitij prav s tem, da nikoli ne merijo nanjo, si je ne poskušajo prilastiti, ampak so prej usmerjene v brezno njene odsotnosti v njih samih - tu pa ne gre le za ljudi, ampak tudi za druga bitja; Detela si je - še posebno v zadnjih letih, ko je eno svojih bistvenih teženj pri izdelavi pesniške govorice označeval s pojmom *gentilezza* oziroma *džentileca*, celo izrecno želel, "da se bo vsaka žival veselila vseh svojih imen" (kot je napisal v ekstatičnem neobjavljenem zapisu iz l. 1990). To pa ne pomeni, da niso bila zanj imena, kadar bi jih bilo mogoče razumeti v smislu neke vnaprejšnje danosti v funkciji obvladovanja stvari in bitij, tudi nekaj skrajno problematičnega; kot je napisal v *Podrealističnem manifestu* (1979), pri katerem je sodeloval kot soavtor: "Dejstvo, da je vsako ime, v nasprotju z univerzalno spremenljivostjo vesolja, nespremenljivo, fiksno in skrepenelo - to dejstvo vzpostaviti kot *Leidende*".

Detelova *dobesednost* poskuša izrekati imena v problematizaciji skrepenelih imen, v izpostavitvi odnosa imen do še-ne-imenovanega; poskuša izrekati imena v njihovem generativnem statusu.

Za kaj gre, je mogoče najjasneje ponazoriti ob branju Wordsworthove pesmi *Kukavica*, ki je bila Deteli ljuba in jo je tudi sam prevedel. V tej pesmi pesnik kukavico vpraša, kako naj jo kliče - ali kot *Glas* ali kot *Ptico*. Oscilira med obojim. In šele ko ji prizna, da ni ona zanj sploh nobena ptica, ampak neki njemu najbolj nedostopen in obenem najbolj notranji glas, jo nenadoma lahko pokliče: *o ti blažena Ptica*. Šele zdaj, v nekem nepričakovanem tveganju klica brez oporne točke, v izpostavitvi praznini, beseda *Ptica* zares postane ime.*⁹ "Substancialnost" *Ptice* je v pesmi zaščiten šele, ko je nagovorjeno brezno odsotnosti te "substancialnosti". Detelova *dobesednost* se ves čas generira iz prav te oscilacije in gre *skozi to brezno*. Kajti imena gredo skozi to brezno, ga zajemajo v sebi, se gibljejo okoli njega. (*Dobesednost* si ne more prilaistiti nobenega bitja, nobene stvari, na katero se nanaša; *dobesednost* je prav v priznanju te nemožnosti, v priznanju odsotnosti vsakršne oporne točke: in *prav to* ne more biti nikakršna varna zaprtost, *prav v tem* je že neka nepopustljiva zahteva v odnosu do bitij, do stvari...)

*⁹ Ime se pri Deteli rodi iz srečanja v nezadržnosti časa; z imenom povezano izkušanje večnosti ni iztrgano temporalnosti, ampak vznikne iz izkušnje nezadržnosti in ireverzibilnosti te temporalnosti; tu se opiram na tisto filozofsko meditacijo o rojstvu imena v materialističnem polju, ki jo je nadvse subtilno razvil Antonio Negri v svoji knjigi *Kairòs, Alma Venus, Multitudo*. Detela imena nikoli ne ločuje od temporalnosti; nikoli ne govori o neimenljivem, ampak govori o še neimenovanem.

IV.

Na omenjenem video posnetku, na začetku katerega bere svoje teze o pesniških postopkih, je Detela svoja prizadevanja ponazoril s Poundovo formulacijo iz cikla Hugh Selwyn Mauberley: *“to maintain ‘the sublime’ / in the old sense” - “obraniti ‘sublimno’ / v starem smislu.”*

Če preberemo Poundovo pesem, lahko takoj opazimo, da je s to navedbo že izpostavljena skrajna zahtevnost tega prizadevanja na robu nemogočega (ne glede na to, v kakšni meri *“sublimno”* vselej že predpostavlja prav to zahtevnost in tudi ta rob nemogočega); tej formulaciji namreč pri Poundu sledijo besede: *“wrong from the start” - “zgrešeno od začetka”*. In Detela se je tega, ko je navajal Poundovo formulacijo, nedvomno zavedal; domnevamo lahko, da mu je šlo prav za zavestno transformacijo in preseženje nemožnosti tega prizadevanja. Da je poskušal svoje pesniške postopke formulirati na tak način, da prizadevanje za ohranitev *“‘sublimnega’ v starem smislu”* ne bi bilo *“zgrešeno od začetka”*. Ni naključje, da je premik, ki ga je Detela v refleksiji svojih pesniških postopkov nakazal v tej smeri, prav tako zaznamovan z neposredno referenco na Pounda: v objavljenem besedilu o poeziji, ki je očitno nastalo na osnovi prav tistih tez, ki jih je Detela prebral iz beležnice na video posnetku, je zapisan tudi stavek: *“Hotel sem odkloniti neodgovornost do človeške napadalnosti.”*

Ta stavek se očitno nanaša na (ključen) verz iz Poundovega *Mauberleya*: "*Irresponse to human aggression*" (in konkretno na slovenski prevod Vena Tauferja). V Poundovem ciklu se prav Mauberleyevo vzneseno prizadevanje po "*sublimnem*" razblini v to neodgovornost, ki Mauberleya na koncu naplavi kot "*bedonista*". Očitno je Detela videl v kategorični zavrnitvi te neodgovornosti možnost, da se prizadevanju po "*sublimnem*' v starem smislu", ki je v Poundovem ciklu že predstavljeno kot nekaj vnaprej izgubljenega, retroaktivno vrne legitimnost; da se izhajajoč iz pozicije, ki je nasprotna Mauberleyevi, omogoči doseči cilj Mauberleyevega prizadevanja. Seveda pa pri tem nikakor ni šlo za nekakšne besedne igrice, ampak za to, kako telesno vzdržati v odnosu do te napadalnosti. Stopnjevanje napetosti v tem odnosu je Detela v svojem življenju delno nehote, delno pa tudi namenoma včasih naravnost "eksperimentalno" izzival, da je razkrival mehanizme te napadalnosti - o čemer je v 80. letih zelo jasno in ne brez mučnega užitka poročal na nekaterih mestih svoje nenavadne knjige *Pod strašnimi očmi pontonskih mostov*. Vendar pa je bistveno, da se poskuša onkraj anekdotičnosti, ki zlahka tudi zavaja, prepoznati tisto resnično intenzivnost Detelove izpostavitve, kot jo je zmozel formulirati v svoji poeziji.

V njej se je popolnoma zavedal skrajnih konsekvenc, ki so vsebovane v njegovih zahtevah; tudi zahteve po telesnem izstopu iz shem, ki v družbenem kontekstu določajo osnovno opredelitev človeškosti: *“Podoba drugih teles ni noben / kriterij za mojo človeškost”* (*Antigonina pesem*). Ta izstop - ki je, kot bi rekel Artaud, resnični izstop v življenje - , pomeni odprtost za nenehne transformacije lastnega telesa: *“Vsako utelešeno bitje neprenehoma / gradi in spreminja podobo svojega / telesa”* (*Poizkus dešifriranja pojave, ki ga imenujemo čarovniija*); obenem pa pomeni tudi strahotno stopnjevanje smrti, življenje te smrti, identifikacijo z neznosno situacijo, ki je univerzalna prav v statusu totalne izjeme:

*“Biti edina
inkarnirana smrt.
Prvi razglašam
njeno lepoto
za zmeraj.
Ker vem, da za svoje
rojstvo boče
le moje telo,
ki je večno.
In vse dosedanje
polarizacije
na žive in mrtve
razglašam za zmotne.
Dosti je ena sama usoda,
da v njej zažarijo*

*vsi časi kot flash.
Nič ni pozabljeno
v vsej zgodovini.
Bog se uči
na mojem primeru.”*

(Kriterij rojstva)

To Detelovo utelešanje smrti je obenem najradikalnejša odklonitev vsakršnega “sklepanja pogodb” z njo; prav to utelešanje pomeni, da ostane smrt popolnoma tuja sila; kajti “če trdim, da je smrt mene v samoti / moja, s prevaro in strabom // ubijam življenje, kjer nisem.” (pesem *Shelley*) Detela zavrača naturalizacijo smrti; vsaka naturalizacija pomeni neko pogodbo; mnoga najbolj vsakdanja, na videz najbolj nedolžna človeška dejanja so že določena s pogodbami s smrtjo: in iz iste pogodbe s smrtjo izhajata pojmovanje smrti kot nečesa “naravnega”, vnaprejšnje računanje na njeno biološko neizbežnost, na to, da je ni mogoče premagati, in iluzija, ki jo razglašajo religije, češ da je smrt z njimi lahko premagana.

Detela je posvetil nekaj samostojnih esejev problemom nasilja, napadalnosti in ubijanja; mislim zlasti na pomembne eseje o smrtni kazni in o živalskih pravicah, pa tudi na knjigo *Pod strašnimi očmi pontonskih mostov*. A tudi v besedilih o poeziji, slikarstvu in kiparstvu, ki so zbrana v pričujoči

knjigi, se, kot sem že poudaril, ti problemi ves čas kažejo kot ključni - in prav tu so najbolj daljnosežno teoretsko utemeljeni. Vprašanje o "zaporah prostora" v slikarstvu je "v zadnji instanci" isto vprašanje kot vprašanje o kletkah in živalskih vrtovih in način, kako so prostorske ločnice pojmovane na neki sliki, je povezan z načinom, kako se postavljajo geopolitične meje; o čemer je Detela sijajno spregovoril v besedilu *Kriterij sanj*. In kot je napisal v *Pesmi za Jureta Detelo*, so se mu tudi "tisoči pesmi" razkrivali kot "svetovna retrospektiva zločinov in smrti".

Nepopustljivost Detelovega odnosa do nasilja je nedvomno tisto, po čemer je Detela tudi v širši javnosti najbolj znan; na osnovi tega odnosa je bil tudi najbolj mitiziran. O tem odnosu v kontekstu njegovega odnosa do umetnosti bom pred koncem tega spremnega besedila poskušal na kratko formulirati neki poudarek, ki bo glede na fragmentarnost zapisa sicer bolj poskus neke pripombe kot pa poskus interpretacije tega odnosa.

Detela se je profiliral kot radikalen zagovornik nenasilja. V konkretnem zgodovinskem kontekstu se je njegovo prizadevanje v tej smeri v 80. letih povezal s nekaterimi gibanji, ki so nastopila kot prizadevanja za demokratizacijo slovenske družbe in so potekala v znamenju zavzemanja za spoštovanje človekovih pravic (Detela pa je bil v Sloveniji v javnosti

verjetno prvi, ki je uvedel tudi koncept živalskih pravic kot koncept, analogen človekovim pravicam), za pravno državo, za preseganje enopartijskega sistema, za svobodo izražanja in proti militarizaciji družbe. Detela je l. 1988 ta proces zanosno poimenoval "*slovenska etična regeneracija*". Vendar Detelovih prizadevanj ne moremo reducirati le na tiste poteze, ki sovpadajo s tem zgodovinskim kontekstom, *zlasti pa ne v tistem smislu*, v katerem so bila nekatera od omenjenih prizadevanj, v katerih se je v 80. letih nedvomno sproščal velik emancipatoričen potencial (in Detela je sodeloval v tem procesu kot emancipatoričnem procesu), izrabljena za ideološko legitimizacijo restavracije kapitalizma v 90. letih.^{*10} (Najpomembnejša od teh prizadevanj, na primer mirovno gibanje, ki je bilo v 80. letih v Sloveniji zelo močno, pa so bila ob slovenski osamosvojitvi dobesedno eliminirana.) Detela je, ko je pisal o smrtni kazni, *sam izrecno nasprotoval temu, da bi bila njegova zavzemanja poistovetena s kakršnimkoli poskusom restavracije buržoaznih "vrednot"* (leta 1982 se je v *Odrpitem pismu uredništvu Nove revije* javno z vso odločnostjo izrekel za vztrajanje v zvestobi etičnim in političnim idealom *nove leve* s konca 60. in začetka 70. let).

*10 Zanimiva je formulacija, s katero je Detela v pismu, poslanem neki prijateljici na Hrvaško po slovenski osamosvojitvi poleti 1991, označil svoje počutje "u slobodnoj, demokratskoj Sloveniji": "Možem da kažem - razočaranje bilo je dolgo očekivano - ne baš onako, da ne bi bilo razočaranje, ali ipak, bilo je očekivano, i samo ludak bi dopustio, da ga zbog toga zgazi očaj!" Pri tem posebej poudarja, da to nikakor ne sme biti razumljeno kot strinjanje s tistimi, ki Sloveniji grozijo z orožjem. Najbolj ga je razočarala prav "kriza slovenačkog pacifizma".

In v njegovih strastnih izjavah o nenasilju je mogoče ves čas razbirati tudi neko silovito ekscesnost, ki se bori proti vsakršni potlačitvi zavesti o nasilju in ki nasilja ne pojmuje kot abstrahirano nasilje drugih, ampak mu ves čas skrajno od blizu "gleda v obličje" in se z njim poskuša spopadati onkraj pomirljivih zvijač, ki jih na vsakem koraku nastavljajo ideologije - gre torej za nekaj veliko radikalnejšega, kot je zavest o nenasilju običajno sploh pripravljena prenesti. Tako na primer Detelovo nasprotovanje smrtni kazni po svoji nepopustljivi strasti vsekakor sega tudi onkraj zavzemanja za vzpostavitev pravne države, saj razkriva neko trhlost, gnilost v pravu samem - če si tu izposodim znano formulacijo, ki jo je prav glede smrtne kazni napisal Walter Benjamin. In ne opira se na nekakšno pomiloščevanje in sočutje, ampak na zelo travmatično razkritje o samem sebi: *"Tisti, ki trdijo, da gre pri želji po ukinitvi smrtne kazni za meščansko filantropični humanizem, navadno sodijo abolitioniste po tem, kot si predstavljajo, s kakšno mislijo bi oni sami, ki so zagovorniki smrtne kazni, zmogli nasprotovati smrtni kazni. Jaz se zavzemam za ukinitve smrtne kazni iz čistega egoizma. Zavedam se namreč, da bi v primeru, da je smrtna kazen v kakršnikoli situaciji upravičena, moral jaz biti prvi, ki je obsojen na smrt"* (O smrtne kazni). In: *"Ko sem sodeloval pri pisanju peticije za ukinitve smrtne kazni, s tem nikakor nisem želel razglašati, da mi je želja po ubijanju in po nasilju tuja. Nasprotno. Ravno zato, ker v sebi poznam to željo, ne morem o delinkventih razglašati tako*

naivnega mišljenja kot sodniki, ki jih obsojajo na smrt” (Odgovor Branku Gradišniku). Tudi v prostoru, v katerem je smrtna kazen že ukinjena, Detelova besedila o smrtni kazni ohranjajo aktualnost, ki so jo imela v času nastanka - prav s tem, da enako ostro zavračajo brutalnost enačenja človeka z njegovo družbeno vlogo in “depolitizirano” anemičnost “meščansko filantropičnega humanizma”, nakazujoč, da možnosti totalne izpostavitve in tveganja, zastavitve “vsega bitja”, “najbrže ne moremo vnaprej določiti z vrednostnimi programi, v katero bi ‘celo bitje’ investirali kakor kapital” (Odgovor Branku Gradišniku).

Detelovo nenasilje je po svoji intenziteti neprimerno bližje (vendar pa tu ne poskušam vzpostavljati nekakšne primerjave) temu, kar je Artaud imenoval “*Cruauté*”, “*Krutost*”, kot pa na primer današnji “nenasilni” ideologiji pacificirane in depolitizirane “politične korektnosti”, v kateri lahko med drugim idealno uspevajo in se širijo različne vrste zahodnega budizma, ki odvrčajo pogled od nasilnosti in brutalnosti temeljnih družbenih razmerij. (Detela - ki je budistično misel cenil, vendar na način, ki ni imel ničesar skupnega z njenim depolitizirajočim učinkom v “duhovnosti” poznega kapitalizma - je nasprotoval depolitizaciji zavesti o nasilju; še več: hotel je obuditi - in v Sloveniji ni tega doslej nihče storil niti približno tako radikalno kot on - tudi zavest o nasilju nad živalmi kot političnem problemu; o

čemer na primer priča njegova izjava o lovu na jelene, napisana v besedilu o poeziji: *“Kdor ne vidi problema jelenov kot političnega problema, nima pojma o tem, za kaj bi moralo iti pri ekoloških gibanjih - ali naj gre za okolje, pojmovano kot posestvo, ali naj gre za blagor vsake živali?”*) Obenem pa Detelovo aktivno nenasilje izrecno vključuje in celo zahteva tiste oblike nasilne akcije, ki ne škodujejo živim bitjem (na primer radikalne akcije za osvoboditev ujetih živali, s katerimi je lahko povezano uničevanje tuje lastnine itd.). Strast Detelovega nenasilja se zavestno postavlja tudi nasproti *“številnim procesom človeškega telesnega, nagonskega in psibičnega doživljanja”*, ki *“silijo ljudi k nasilju in k cinični sprijaznjenosti s tujim trpljenjem”* (formulacija iz besedila *Napad na slovensko etično regeneracijo*); obenem pa je prav v tej strasti sublimirana tudi tista nasilna *“strast do premešanj”*, o kateri govori pesem Gottfrieda Bennja *Orfične celice*, ki jo je Detela prevedel. Za ponazoritev se ni treba sklicevati predvsem na take odlomke v njegovih besedilih, kot je grozljiva vizija ritualnega pokola bobrov iz eseja o bobrih; dovolj so Detelovi pozni verzi o galebih v Ostendeju,

*“ki se še zmeraj
živabno zaganjajo
v razburkano zmes
iz plimnih valov
izruvanih šopov
morske trave
in pene”*

Navsezadnje bi bili na koncu uvoda v *Erotizem* Georges-a Batailla namesto Rimbaudovih slavnih verzov o znova najdeni večnosti (ki jih je Detela nekoč zelo lepo prevedel) prav lahko navedeni ti verzi (a to povezavo, to moram poudariti, vzpostavljam glede na Rimbauda, ne pa glede na Batailla). Namenoma sem navedel prav te verze, da bi opozoril, kako se presežek "*strasti do premešanj*" lahko formulira kot neka milujoča *gentilezza*. V tem je velika moč poezije: v Detelovi razburkani zmesi, v Poundovih razpackanih jagodah, v Rimbaudovem soncu z morjem je lahko več telesnosti in neprimerno več zavesti o *Krutosti* in agoniji kot v marsikaterem direktnem špricanju krvi, na primer v *body artu*, ki lahko ostaja ob vsej šokantnosti celo popolnoma anemično.

Detela se je zavedal, kako lahko tudi uprizoritev neke agonije izganja zavest o tej agoniji - kar je z neprimerljivo ostrino formuliral v pesmi *Labrador* ob arizonskem *Polju bliskov* Walterja de Maria (o katerem je gotovo prebral odlični esej Tomaža Brejca v *Novi reviji*):

*"Ko so land-art projekti
s kovinskimi ostmi
nad izravnano zemljo
nebo prisilili*

*v električni spektakel,
so izgnali iz videza
zavest o agoniji
v vseh sferah bivanja.”*

Obenem pa je v Detelovem zavzemanju za *gentilez-*zo tudi skrajna pozornost do vseh možnih konsekvenc neke izjave in nekega dejanja. Hermann Nitsch se na primer pri konceptualizaciji svojih krvavih “dionizičnih” ritualov z živalskimi trupli in tudi direktnim ubijanjem živali sklicuje tako na Poundove razpackane jagode kot na Artauda (čeprav gre tu, o tem sem prepričan, za neko bistveno nerazumevanje in za zelo grobo vulgarizacijo); Detela pa je poskušal storiti vse, da se pri čem podobnem nihče v nobenem primeru nikoli ne bi mogel sklicevati nanj. Lahko se zazdi, da mu je na nekaterih mestih to poskušanje začelo celo blokirati govorico: tako je na primer v besedilu *Nekaj misli ob izboru posebno lepih slovenskih pesmi* ob Gregorčičevi pesmi *Lastovkam* Detela spregovoril o njenem “*nrvastveno blažčem učinku*”, zaradi katerega ta pesem “*spada v šolske učbenike*”; Detela je tu pravzaprav dobesedno prevzel terminologijo moralističnega ideološkega diskurza v Sloveniji 19. stoletja. A najbrž gre tu tudi za neko fino ironijo (zavestno prevzetje starinskega “učbeniškega” izražanja, ki naj še drastičneje pripomore k zavesti o tem, kako se v “dobrohotni nedolžnosti” tega, kar dejansko je sprejeto v

učbenike kot šolska literatura, skrivajo tudi najbolj brutalni šovinizmi itd.) ... Mislim, da si Detela, ko je pisal o "zakonu nenasilja", ki je "zagotovo ena od poglobitnih manifestacij moralnega zakona", ni delal iluzij glede človeških "etičnih impulzov" in "najintimnejših etičnih želja", na katere se je skliceval; da pa je hotel prav tu do skrajnosti razširiti odgovornost in da je bil prav tu prepričan v možnosti resničnih transformacij. Zelo jasno je tudi spregovoril (v knjigi *Pod strašnimi očmi pontonskih mostov* in v besedilu *Kriterij sanj*) o svojih obsesionalnih nevrozah kot viru svojih občutenj krivde: *prav s tem pa nikakor ni hotel zmanjšati pomena odgovornosti*; nasprotno: poskušal je vzpostaviti zavezujočo odgovornost do neke *resnične*, pošastno resnične nevarnosti. In ta *resničnost* nikakor ni v neki anekdotičnosti, v neki osebni psihobiografiji itd. Detela je zmožgal univerzalizirati zavest o tej odgovornosti. Sijajno besedilo o Kapusovi sliki *Kriterij sanj* je sklenil z odstavkom o odgovornosti do sanj, ki nam, če ga pozorno preberemo (in pri tem nas govorjenje o karmi in o božji milosti nikakor ne sme zavesti, da bi prezrli tehtnost sporočenega oziroma jo povezovali z misticizmom), najbolj razkrije vso radikalnost in daljnosežnost tega, kar je Detela mislil z "zavrnitvijo neodgovornosti":

“Na zelo sublimni stopnji vizualizacije izgublja pomembnost tudi meja med budnostjo in sanjami. Sergej Kapus povezuje označene prostore po istem principu, kot se povezujejo prostori v sanjah: ko izgine nek sanjani prostor, se brez vmesnega prehoda naenkrat znajdeš v popolnoma drugem sanjanem prostoru. Evropska mitologija je še uporabljala vizualna oporišča za kontinuiteto prehodov med prostori, Kriterij sanj pa se tem oporiščem odpove in tako razveljavlja mistiko, ki jo zaradi nezadovoljstva s sanjami često vnašamo v ločnico med sanjami in budnostjo. Potrebna je rast odgovornosti do tega, kar počnemo v sanjah, ki je seveda nemogoča ob prevladujočem licemerstvu in strahu pred odkritostjo. Če v sanjah koga ubijem, sem v nekem smislu morilec, in ko se zbudim, je božja milost in ne moja zasluga, če moje roke v resnici niso krvave. Kajti teoretično ne morem izključiti možnosti, da v budnem stanju padem v takšno stanje zavesti, ko ne vem, ali sem buden ali sanjam; in v takem stanju je potrebna enaka odgovornost kot takrat, ko vem, da sem buden, in tisti karmatski pregoni, ki o njih piše v Tibetanski knjigi mrtvih, so po opisu sodeč še silovitejši od sanjskih karmatskih pregonov; upanje vzbuja omemba, da se takrat lucidnost poveča in spomin izbistri. Vsekakor pa je za civilizacijo nujno potrebno, da intenzivneje kot doslej jemlje tudi sanje za kriterij svoje prešibke katarzične prakse, in nova slika Sergeja Kapusa je doprinos k zadostitvi te potrebe.”

Stopnjevanje ambigvitete, za katero v “normalni” situaciji ni mogoče prevzemati odgovornosti, se prav v tej nemožnosti izkaže kot pošastna zahteva, naj se to odgovornost prevzame. Detelov

strastni odnos do umetnosti, prizadevajoče si za “širjenje zavesti” (formulacija iz besedila o Kapusovi *Dopolnitvi pravila*), je bil ves čas povezan z možnostjo in nujnostjo prevzemanja te odgovornosti. Že prej izpostavljeno dejstvo, da imajo v teoretski konceptualizaciji njegove *etike* ključno mesto prav njegova besedila o umetnosti, zato ni naključno. V kontekstu navedenega odstavka lahko zaslutimo, do kod seže *pošastna* etična zahtevnost *dobesednosti*, ki vase vključuje največjo možno stopnjo fantomskosti - *resničnost* se s stopnjevanjem fantomskosti samo stopnjuje. (In tudi dejstvo, da je o Detelovem odnosu do živali mogoče več povedati na osnovi njegovega odnosa do poezije kakor pa na primer na osnovi njegovega zoološkega poznavanja živali, nikakor ne govori *proti* temu, kar je o svojem odnosu do živali nenehno zatrjeval: da gre za *resnične* živali. Prav to dejstvo nakazuje *resničnost* živali onkraj prilaščajoče naturalizirane predstave o živalih kot s simbolizacijo neobremenjenih “bitjih Narave”; prav zato so bile lahko akcije za osvoboditev ujetih živali za Detelo enako pomembne, kot če bi šlo za ljudi.) *Dobesednost* je bila za Detelo pogoj “*sublimnega*”; prav prostor “*sublimnega*” pa je prostor, v katerem izgubijo pomen vse tiste meje, s katerimi poskušamo opredeliti oprijemljivost realnosti, je resnični prostor pošastnosti v navedenem odstavku opisane izkušnje. Če pozorno preberemo navedeni odstavek, gre namreč za to, da v slikarstvu prav “*zelo sublimna stopnja vizualizacije*” odpira ta prostor skrajne nevarnosti.

Detelova besedila o umetnosti sledijo *“rasti odgovornosti”* v prostore nekega *“o tem je komaj mogoče misliti”* (formulacija iz Detelovega prevoda Bennove pesmi *Die Dänin*). Tudi zato ob branju Detelovih besedil o umetnosti zvestoba Detelovi misli ne more biti predvsem v iskanju take koherence teh besedil, ki bi lahko povezala zavest o teh besedilih v neko enotno shemo, ampak prej v tem, *da smo sposobni slediti Detelovim skrajnim nasprotjem in jih še stopnjevati, ne da bi jih obrnili zoper njega*. Deteli je v dosednji recepciji presenetljivo veliko ljudi pripravljeno občudujoče priznati skrajno doslednost, ki pa jo ti ljudje, tudi če jo občudujejo, največkrat v resnici jemljejo kot argument *proti* Detelovi etični drži, saj jo interpretirajo kot svarilen primer pretiravanja v doslednosti. Z branjem, ki poskuša intenzivno slediti tudi vrzelim, lomljenjem in (dozdevnim) nedoslednostim Detelove misli, pa lahko, s tem ko razbiramo formulacije teh besedil kot angažmaje v boju *“za vsak dib v razširjenem prostoru”*, poskušamo sodelovati pri tistem procesu razširjanja zavesti, ki se vzpostavlja - kot je Detela napisal v eseju o zgodnjem reliefu Luja Vodopivca - v težnji po *“opredeljevanju tiste receptivnosti, ki še ni imenovana”*, kar je tudi ključna epistemološka težnja Detelovih besedil o umetnosti.

november 2002 - marec 2003

Reprodukcije likovnih del



Lujo Vodopivec: brez naslova, terakota, uničeno



Sergej Kapus: Tračnice, 1974, akril na platnu,
140 x 140 cm



Sergej Kapus: Svetišče, 1975, akril na lesu, 80 x 120 cm



Sergej Kapus: Brez naslova, 1978, akril na platnu,
120 x 100 cm



Sergej Kapus: Dopolnitev pravila, 1981, akril na platnu,
160 x 200 cm



Sergej Kapus: Evropska mitologija, 1982, akril na platnu,
170 x 210 cm



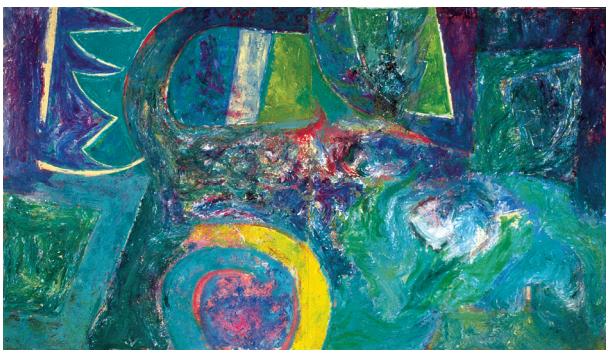
Sergej Kapus: Kriterij sanj, 1983, akril na platnu,
160 x 140 cm



Sergej Kapus: Fantomi, 1985, akril na platnu,
186 x 165 cm



Sergej Kapus: Aquarium 1987, akril na platnu,
130 x 220 cm



France Gruden, Peta Šetnja, 1984, akril na platnu,
210 x 370 cm

Nekaj biografskih podatkov o Juretu Deteli

Jure (Jurij) Detela se je rodil v Ljubljani 12. februarja 1951. Svojo prvo pesem je napisal leta 1965. Velik pesniški vzpon je doživel že ob koncu srednje šole, ko so nastale nekatere pesmi, ki jih je pozneje vključil v svojo prvo pesniško zbirko. Po maturi na Šubičevi gimnaziji v Ljubljani se je leta 1969 vpisal na ljubljansko Filozofsko fakulteto, kjer je študiral umetnostno zgodovino in anglistiko. Bil je dejaven v študentskem gibanju. V letih študija je precej potoval po Evropi. Na oddelku za umetnostno zgodovino je zbudila posebno pozornost njegova (izgubljena) seminarska naloga o Plečnikovi cerkvi sv. Mihaela v Črni vasi. O Plečniku je pisal tudi diplomsko nalogo, ki pa je ni oddal. V knjigi *Pod strašnimi očmi pontonskih mostov* je svoje življenje v letu 1974 in po njem opisal kot vse večjo etično radikalizacijo; to obdobje je doživljal kot prelomno: *“Ne najdem besed, s katerimi bi zmožgel jasno izraziti, kako so se zatem, v tisti lepi pomladi 1975, razmahnile zmožnosti moje duše, ki so našle čudovit odziv v takratnem prerojevanju slovenske literature, slikarstva in kiparstva. Kako bi opisal tiste dolge nočne sprehode po ljubljanskih predmestjih in po Rožniku, tiste pogovore z ljudmi, s katerimi sem sodeloval v prerojevanju umetnosti.”* Poleg poezije se je vse življenje intenzivno posvečal proučevanju filozofije ter umetnostne zgodovine in teorije, bil pa je tudi velik ljubitelj in poznavalec filma. Njegova ohranjena besedila zajemajo le del njegovih široko zastavljenih idej, ki jih je med drugim razvijal v različnih debatah; stanovanje na Gregorčičevi ulici v Ljubljani, v katerem je živel, je bilo ves čas odprt prostor zbiranja ljudi, med njimi umetnikov in filozofov. Mejo med sferama “javnega” in “intimnega” je v svojem delovanju nenehno problematiziral; poudarjal je neposredno povezanost med njima in pri tem je svojo najbolj neposredno in telesno izpostavljeno angažiranost razširjal tudi na *“bitja iz tujih svetov”*. Tista radikalna demokracija, za katero si je prizadeval, je bila zanj neločljiva od svobode živali. Znameniti so bili njegovi nočni vdori v ljubljanski živalski vrt, kjer je odpiral kletke, v katerih so bile zaprte gozdne živali. Brezpogojna zastavitev njegovih prizadevanj je po radikalnosti daleč presežala zavest

tedanjih ekoloških gibanj in različnih institucij za zaščito živali; nekoliko bližja je bila na primer radikalnemu angleškemu gibanju Animal Liberation; tovrstna radikalna gibanja v svetu je Detela zelo pozorno spremljal. Vprašanje pravic živali se mu je kazalo kot eminentno politično vprašanje. Leta 1977 je v ljubljanski Zvezdi z nekaj prijatelji pripravil komemoracijo za ubitimi pripadniki RAF. Bil je eden glavnih udeležencev dogajanj ob zasedbi vile na Erjavčevi (po lastnem pričevanju je bil zadnji, ki jo je ob vdoru milice zapustil). V drugi polovici 80. let je bil eden od pobudnikov gibanja za ukinitev smrtne kazni v SR Sloveniji. Konec 80. let je bil aktiven v Odboru za varstvo človekovih pravic in bil med organizatorji protestnih literarnih večerov v prostorih Društva slovenskih pisateljev (iz katerega je nekaj let prej izstopil zaradi premajhne angažiranosti Društva v solidarizaciji s sodno preganjanimi jugoslovanskimi književniki) v času ljubljanskega procesa proti četverici. Zelo radikalno se je zavzemal za demilitarizacijo Slovenije in Jugoslavije. Ob naraščajoči militarizaciji in slutnji vojne je leta 1990 snoval gibanje "*pacifističnih zaveznikov*". Takrat je ob očitkih o utopizmu napisal, da "*bi bilo nesmiselno zastopati stališče, da politične opredelitve, ki zaradi svoje ekstremističnosti zdaj še ne morejo upati na veliko množico somišljenikov, ne bi moglo pri višji stopnji politične zavesti postati legitimna vsebina široko razvejanega, množičnega političnega angažmaja. (...) Brez radikalne manjšine, ki boče biti zvesta etičnim temeljem nenasilja, ni mogoča obsežna in kompleksna zavest o teh smereh.*"

Izdal je pesniški zbirki *Zemljevidi* (1978) in *Mab in srebro* (1983). Pesmi zadnje pesniške zbirke *Tisoči krotkih oči* so izšle posthumno v knjigi *Pesmi* (1992). Poleg tega je izdal avtobiografsko knjigo *Pod strašnimi očmi pontonskih mostov* (1988), v kateri je opisal svoja travmatična srečanja z milico. Svoje pesmi in eseje je objavljaval v revijah *Mlada pota*, *Tribuna*, *Problemi-Literatura* in *Nova revija* ter v katalogih slikarskih razstav. Sodeloval je pri *Pisarni Aleph* in bil soavtor *Podrealističnega manifesta* (v almanahu *Zbrana dela I*, 1979). Bil je tudi soavtor pesmarice *Papa Kinjal bend* (1979). Znameniti so bili njegovi ekstatični javni nastopi, na katerih je na pamet govoril svoje pesmi, pospremljene z razmišljanji in komentarji, in tudi pesmi drugih pesnikov v različnih evropskih jezikih, iz katerih jih je potem sproti prevajal. Poleg besedil o

umetnosti, ki so zbrana v pričujoči knjigi, je objavil več besedil o odnosu med ljudmi in živalmi, o smrtni kazni in o etiki nenasilja v *Tribuni*, *Problemih-Literaturi* in *Novi reviji*. Na raznovrstnost njegovih zanimanj kaže med drugim tudi to, da je med njegovimi redkimi ohranjenimi neobjavljenimi zapisi tudi kratek matematični traktat *De consolationibus mathematicae*, posvečen dokazovanju, da Zenonov paradoks ni paradoks. Ohranjenih je tudi nekaj njegovih prevodov iz angleške, francoske in nemške poezije (Wordsworth, Rimbaud, Trakl, Benn).

Umrl je v svojem stanovanju v Ljubljani 17. januarja 1992. Nekaj let prej je o smrti napisal: *“Popolnoma jasno je, da žive tisti, ki pri izpolnjevanju svojega vzvišenega poslanstva utirajo nove in neizbojene poti, v večji nevarnosti kot tisti, ki so bili manj drzni. Jasno je, da je velika verjetnost, da bo te ljudi smrt doletela ravno pri najzanosnejših odločitvah. A ti ljudje niso razširjali prostora smrti, temveč prostor življenja, življenjsko ekspanzijo. S smrtjo pa niso sklepali kompromisov, temveč je usekala po njih kakor tuja sila.”*

Kazalo

<i>Kulturniški fevdalizem</i>	5
<i>Namesto poetične teorije</i>	14
<i>V svojih pesmih</i>	17
<i>Nekaj misli ob izboru posebno lepih slovenskih pesmi</i>	27
<i>Ob gledanju reliefa Luja Vodopivca</i>	54
<i>Pri pisanju o delu Sergeja Kapusa</i>	58
<i>O nekaterih pogojih za iluzijo v slikarstvu Sergeja Kapusa</i>	62
<i>Uvod v interpretacijo slike z naslovom Dopolnitev pravila, ki jo je Sergej Kapus slikal od oktobra 1980 do marca 1981, 160 x 200cm</i>	74
<i>Komentar uvoda v interpretacijo slike z naslovom Dopolnitev pravila</i>	76
<i>Razgrajevanje zapor prostora</i>	84
<i>Kriterij sanj</i>	92
<i>Fantomi</i>	101
<i>Aquarium</i>	104
<i>France Gruden</i>	113
<i>Miklavž Komelj: "Sublimna ksenofilija" Jureta Detele</i>	115
<i>Reprodukcije likovnih del</i>	169
<i>Nekaj biografskih podatkov o Juretu Deteli</i>	180

Jure Detela

ZAPISI O UMETNOSTI

uredil in spremno besedilo napisal

Miklavž Komelj

gradivo zbrali

Marko Kapus, Sergej Kapus, Miklavž Komelj

Edicija Hyperion

zanjo

Andrej Medved

oblikovanje

Ranko Novak

priprava za tisk

Marginalija, d.o.o.

naklada

300 izvodov

Koper 2004

portret Jureta Detele na naslovnici

fotografiral Dušan Pirib Hup julija 1982

