

LITERATURA

UVODNIK

Alojz Ihan

POEZIJA

Iztok Osojnik, Alenka Kompare, Gregor Podlogar

PROZA

Vlado Žabot, Rade Krstič, Sebastijan Pregelj

INTERVJU

Slavoj Žižek

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Uroš Zupan, Tomo Virk

ZADNJA IZMENA

Connie Palmen

POLEMIKA

Matevž Kos

BLITZKRIEG

Jakob J. Kenda

FRONT-LINE

Möderndorfer / Hočevar / T. Virk

ROBNI ZAPISI

FEBRUAR 1996

56

Uvodnik

- 1 Alojz Ihan: *Rezervat realnosti*

Poezija

- 6 Iztok Osojnik: *Severne elegije*
 17 Alenka Kompare: *Sorazmerje bivanja*
 20 Gregor Podlogar: *Modri moteti*

Proza

- 23 Vlado Žabot: *Ljubezen in greh*
 39 Rade Krstič: *Seznam*
 43 Sebastijan Pregelj: *Dve zgodbi*

Intervju

- 48 Slavoj Žižek: *Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev*

Enciklopedija živih

- 79 Uroš Zupan: *Svetloba znotraj pomaranče II*
 89 Tomo Virk: *Literatura izčrpane eksistence*

Zadnja izmena

- 97 Connie Palmen: *Prijateljstvo*

Polemika

- 109 Matevž Kos: *Odgovor Alešu Debeljaku*

Blitzkrieg

- 114 Jakob J. Kenda: *Internet in literatura*

Front-line

- 130 Blaž Lukan (Möderndorfer: *Štirje letni časi*) / Vanesa Matajč (Hočevlar: *Porkasvet*) / Vid Sagadin (T. Virk: *Ujetniki bolečine*)

Robni zapisi

- 141 Bataille / Blinkhorn / Cajnko / Fowles / Kundera / Lorca / Mal / Meje demokracije / Schnitzler / Svetovna novela / Smeh stoletij / Zidar

UVODNIK

Alojz Ihan

Rezervat realnosti

Če prav premislim, se mi v zadnjem mesecu ni zgodilo nič pretresljivejšega kot to, da sem svoj domači računalnik končno priključil na internet. Zdelo se mi je kot majhen praznik, ko sem v prvih desetih minutah obletel dvajset ali trideset računalnikov od Italije in Amerike do Japonske in Avstralije. Čeprav sicer s službenega računalnika rutinirano že nekaj let pošiljam elektronsko pošto in prebiram medicinske časopise na akademskih omrežjih, me je globoko ganilo, ko sem iz Amerike na svoj domači zaslon dobil barvno fotografijo Marylin Monroe v staromodnih kopalkah. In potem še fotografijo miki miške v Disneylandu. Sledile so še mnoge slike, vendar jih ne bom posebej omenjal. Ko sem ob treh zjutraj končno ugasnil računalnik, sem bil poln sladkih in velikih občutkov. Moje navdušenje je malenkostno grenila le negotovost, koliko bo konec meseca dosegal račun za peturno visenje na telefonski liniji.

Priznam, da peturnega srfanja po internetovskih valovih nikoli več nisem ponovil. Deloma morda iz groze pred telefonskim računom. Po drugi strani sem verjetno vse skupaj razumel preveč staromodno in sem, preden bi se prepustil računalniškemu omrežju, skušal razmisliti, kaj sploh želim najti na internetu. Zdaj mi je že jasno, da je bila to napaka, kajti pravi internetovec se najprej vrže v mrežo, šele nato si kar koli zaželi.

Ampak z mojega, najbrž zgrešenega stališča se je internet izkazal kot slaba naložba. Elektronske slike, ki so me med prvo internetovsko

seanso očarale, so kmalu postale absurdno nerodne in staromodne. Zakaj bi človek pet minut čakal, da mu iz Japonske na zaslon pošljejo van Goghove sončnice, če pa je podoba boljše kakovosti in celo hitreje moč poiskati v knjigi. Še večjo revščino pomenijo informacije, ki jih lahko dobiš na internetu. Če hočem na primer zvedeti, kaj storiti, če okrvavljen psihotik s sekiro razbija po mojih vratih, moram predvsem upoštevati, da je internet brezplačno omrežje. Na videz je to dobro, dokler ne začnem kot uporabnik razmišljati, kateri čudak bo na internetu pripravljen zastoj deliti nasvete o tem, kaj storiti s krvavim psihotikom pred mojimi vrati. Malo verjetno, da izkušen psihiater. Kvečjemu nedeljski ljubitelj, še verjetneje pa ... saj ste uganili, ne?

Z malo hudobnega sklepanja je mogoče priti do logičnega sklepa, da internet ne more biti nič drugega kot oglasna deska. Oglaševanje je edina dejavnost, ki jo je kdo pri zdravi pameti pripravljen brezplačno storiti za vas. Če odštejem ekshibicionistična razkazovanja čudakov, ti pa pri svojem početju seveda nimajo v mislih vaših potreb, ampak svoje lastne. Vsaj na tem svetu je to suha in zoprna realnost.

Realnost pa je danes v dobi fascinantnih elektronskih slik tista šibka sled, ki jo je izmed vseh podob tega sveta najtežje ujeti. In tudi ko jo slučajno kdo ujame, nastane vprašanje, kako blede, največkrat zamegljeno podobo ohraniti pred živopisnimi podobami elektronskega kiča. Na žalost se zdi, da je odgovor neizprosno jasen. V praktičnem življenju realnosti ne bo mogoče ohraniti, tam realnost ne more preživeti niti minute. Edina možnost realnosti so rezervati, v rezervatih morda lahko preživi in ohrani svoje gene za čase, ki bodo drugačni in bodo realnost spet potrebovali tudi zunaj rezervatov.

Ena izmed najpomembnejših nalog umetnosti danes je, da je rezervat realnosti. Dandanašnji naj bi vsaj umetnost opozarjala na realnost, ozemljevala ljudi v dobi, ko jih večina družbenih praks skuša čimbolj odvezati od realnosti. Človek je bil v preteklosti zlasti pomemben kot proizvodno orodje in kot tak vsaj za silo popredmeten in ozemljen, v današnji hiperproduktivni dobi pa postaja poglavitna družbena vrednost človeka v njegovem porabniškem potencialu. Ekonomijo držijo pokonci kupci, ne proizvajalci. Človek ni več pomemben predvsem zato, ker proizvaja, ampak zato, ker kupuje. Družbeno naj-

dragocenejša lastnost človeka ni njegova ustvarjalnost, ampak njegova dovzetnost za vse vrste tržnih manipulacij od ekonomskopropagandnih do ideološko-političnih. Zato se mnogoštevilne, po vsebini povsem različne družbene prakse najmanj v eni točki popolnoma ujamejo druga z drugo: idealnega manipulabilnega porabnika je mogoče ustvariti le tako, da se ga odveže od realnosti. Da se ga privzdigne v zrak in si ga nato podaja kot teniško žogo od trafike do trgovine, od koncertne dvorane do politične stranke. Moderni človek je programirano privzdignjeni, patetični človek, Homo pateticus.

V takem "okolju" družbenih (beri: tržnih) mehanizmov je edino smiselno iskanje umetnosti tisto, ki brska po hrapavih, prašnih tleh realnosti. Pa ne, da bi se današnja umetnost zato kaj pomembno razlikovala od umetnosti minulih obdobij. Tudi prej je najboljša umetnost bila ekskluzivno, najbolj iskreno ogledalo realnosti. Vendar je bil položaj človeka v minulih obdobjih "produkcije" (namesto množične porabe) bistveno drugačen. Dokler je bil človek v položaju delovne živali, ki je bila trikrat produktivnejša od krave in sedemkrat bolj od koze, je bila realnost človeka mnogo "višja" v primerjavi z njegovim resničnim, prenizko dojetim statusom. Zato je umetnost morala iskati realnost navidezno bolj "zgoraj". Danes je drugače. Tržni mehanizmi človeka porabnika namenoma, iz svojih lastnih interesov, projicirajo pretirano "navzgor". Realnost človeka, čeprav prav taka kot pred stoletji, zato leži navidezno nižje. Umetnost, ki je v preteklosti navidezno iskala dušo, daje zdaj videz, da brska po dreku. Ampak to je le videz. Umetnost je ostala vseskozi enaka in realnost človeka se ni niti malo spremenila.

Bistveno pa se je spremenilo to, da je umetnost v svojem iskanju realnosti ostala mnogo bolj sama kot kadarkoli. Prva jo je na prehodu v porabniško norost začela zapuščati "poklicna" iskalka realnosti - znanost. Znanost je postala velikanski biznis, velikanska poraba, ki jo je bilo v skladu z zakoni porabe nujno optimizirati do čim večjih števil. V tej želji je znanost našla rešitev v ustvarjanju brezštevilnih modelnih "virtualnih" svetov, po katerih je mogoče v brezkončnost brskati in raziskovati brez strahu, da bi se meje posameznih navideznih sistemov kdaj zlile v pregledno in smiselno celoto.

Po drugi strani so k postmoderni osamljenosti umetnikov pripomogli intelektualci (izobraženi, bistri, rahločutni svetovljani brez umetniškega daru), ki so umetnikom stoletja pomagali uveljavljati in braniti utopične projekte pred sivo diktaturo produkcije. V postmoderni dobi, ko je realnost bolj siva od bleščave vsiljenih, navideznih porabniških svetov, pa so se intelektualci množično odvrnili od realnosti, po kateri brska umetnost, in jo zamenjali s sanjsko igralnico bleščečih, plastičnih utopij, ki jih ponuja industrija elektronskih slik. Intelektualci več ne potrebujejo umetnosti, za njihove miselne bravure jim zadošča kič. Še več. Številni intelektualci vidijo svoje osrednje poslanstvo le še v tem, da prvi opazijo vsak pojav novega kiča in ga skušajo čim glasneje predstaviti kot novo, obvezno izkušnjo sveta. Intelektualci tako postajajo akviziterji, ki se ne zavedajo, da za svoje usluge dosti dosti premalo računajo.

Zato tudi moderna poplava vedeževalcev, astrologov, bioenergetikov in podobnih ni nikakršna vrnitev v srednji vek, ampak dobro programiran proces, ki pomaga oblikovati intelektualno šibkejši sloj postsocialističnih porabnikov, da bodo v čim krajšem času pripravljeni kupovati elektronske slike z omrežja interneta. Med postmodernim intelektualcem in postmodernim vedeževalcem ni druge razlike kot v povprečnem inteligenčnem kvocientu ciljnega občinstva. Njuna vloga pa je enaka – akviziterstvo za internet. Kajti internet ni nič drugega kakor velika samopostrežba. Po slovensko – interšpar. In rečeno brez patetike, je sprehajalec po internetu povsem enak sprehajalcu po interšparu, ki poriva pred seboj velikanski nakupovalni voziček in se iskreno čudi, da ima dostop do dvajsetih različnih vrst "corn-flakesa" naenkrat. Če ima naš sprehajalec posebno veselje, lahko z ovitka vsake škatle tudi prebira podatke o sestavi "corn-flakesa" in navodila za uporabo "corn-flakesa" – z internetovsko patetiko bi rekli, da ima dostop do dvajsetih različnih podatkovnih baz. Pa ne lokalnih, da ne bo pomote, ampak mednarodnih podatkovnih baz, kajti nekatere vrste koruznih kosmičev so bile izdelane v Nemčiji, druge v Avstriji, pa v Švici, Franciji, Belgiji, Združenih državah – naš interšparovski heker torej tako rekoč komunicira s celo zemeljsko kroglo in si s svojo komunikacijsko spretnostjo veličastno omogoča preživetje (ali vsaj vsa-

kodnevni zajtrk) v tretjem tisočletju.

Problem interneta je torej, da je njegova realna vrednost komaj omembe vredna, njegova navidezna uporabnost pa neskončna. Vendar je na žalost čas, ko se ob internetu lahko odločimo za realnost, zelo omejen. Ta čas traja točno do hipa, ko se priključimo na omrežje. Če dotlej ne vemo, kaj bi v omrežju želeli najti, je realnost izgubljena, sledi pa živčno blodenje med podobami elektronskega kiča. In nesmiselno odpiranje nepotrebnih in nezanesljivih podatkovnih baz. A kot že rečeno, takrat so stvari že predač, zunaj nadzora, in internetovski srfar se ni več sposoben vprašati, kakšne podatkovne baze pa, vraga, nenedoma tako krvavo rabi za svoje življenje? Ne ga no srat! In zakaj nujno rabi komunikacijo z Japonci, s Švedi, z Etiopci in Američani hkrati? Ne ga srat, še s svojim sosedom spregovori največ pet stavkov na leto, pa je tisto vendar njegov sosed in ne kakšen rumen Kitajec.

Internet je kič, pa nič hudega, če ima kdo veselje z njim, nikomur se ni treba sramovati nagnjenja k takemu ali drugačnemu kiču, po drugi strani pa ni lepo in okusno iz kiča delati odrešujočih ideologij. Zlasti ni lepo za tistega, ki se rad poimenuje s čudnim, arhaičnim izrazom – intelektuallec. Sicer pa gre tu zgolj za stvar okusa, pravih posledic za realnost drža intelektualcev tako in tako nima več. In če sem prej zapisal, da postaja umetnost edini rezervat realnosti, je pač treba še pristaviti, da so umetniki obenem edini, ki bodo v prihodnje varovali svoje ogrožene živali in njihove gene pred uničenjem. In to kljub osamljenosti ni slab položaj.

POEZIJA

Iztok Osojnik

Severne elegije

KAZIMIERZ

V globoki notranjosti se zidovi geta s
prašnimi sencami dotikajo zasanjanih oči.

Vonj starega mesta, razpokana
ulica, ki se seseda pod traktorjem.

Pozabljeni delavci,
ki ne vejo,
da je sobota,
ko na križišču žagajo asfalt.

Smrad izpuha se meša z mojo
dušo v kemiji budnosti,
v njenih predobličnih strunah,
med poetično umazanijo reke,
nepesniškimi golobi in
ostro odkritosrčnostjo,
dotikajočo se srca kot žensko
stegno, kot pomlad,
kot ulica po dežju.

Ali kakor Nietzschejeva misel,
v trenutku visokega navdiha
in radostne nesramnosti.

Hoditi po starih trgih
s pljuči, polnimi oktobrske svetlobe,
v prazni belini pogleda,
v barvah duše, široke do Visle.

Pavlinci v belih kutah kot groteskna
preteklost pomešani med svate v
poročni povorki. Nekaj pijanih
mulcev, vrtinec spominov in
prebranih pesmi,
ki udarjajo kot kolesa vlaka ob tire,
ponavljajoč tisti stari spomin
na čas in kraj, ki sta bila,
ki ju ni več.

Zaviti iz ene ulice v drugo,
grbasto svetlikajoč zlizan granit,
umazana, preperela opeka
v ukrivljenih zidovih,
nepoetična tesnoba malih ljudi
in malih usod, ki so stopili
v zgodovino kot velike žrtve.
Toda danes me človekova licemernost
ne gane, ne zapelje me v
lažni patos nečesa,
kar ostaja zaprto v bolečino pri sebi.

Pogled ameriškega Žida,
ki širokoustno in vsiljivo pije

poceni kavo
na starem židovskem trgu, češ ...

Pomenljivo nesorazmerje med majhnostjo
sinagog in tesnobno ogromnostjo
samostanskih cerkva avguštink in
bolno bledih pavlincev.

Biti blizu, vstopiti, biti skrpan iz delčkov
kakor srednja Evropa, nesorazmerna, divja,
v času razpotegnjena kot zveržena luna,
sentimentalna in popikana z zapuščenimi
dvorišči in koprivami.
Z narodi, ki so se razrasli kot sneg,
in z narodi, ki so kot sneg izginili.

A biti samo človek je tukaj premalo,
pogledi zorijo onkraj moči govorice
in od tam drhtijo v dosegu znanja.
Prebiti se do teh mrež, potem pa nadaljevati.
Brez pretiranega zanosa nadaljevati
vzdolž brzic in vozlov
in z namrščenimi očmi
objeti to goloto in tišino,
do pasu v ovinku reke,
negiben v globoki bližini.

In ulice spet videti na samem začetku
spomina, na prvi niti dolgega
tkanja, na prvem temelju jutrišnjega templja,
čudeč se na obeh straneh:

na strani človekovih grozodejstev
in na strani njegove prenikavosti.

Kot steza, ki vodi med grmovjem
k zidovom na vrhu hriba.

Ali po tistem razbitem ledu, kamor
steza šele sledi.

Samota je kot ptica,
ki jo molčeč veter zasenči
s prevelikimi razgledi,
da hlipa, sužnja človeškega
rojstva,
in se gladina sanj skrha, da za trenutek
pomislim: *ah, buden sem*, pa je ravno narobe,
zares sem izgubljen v globokem spancu
in v navajenih podobah.

V obličju pa se moj obraz vrne vase,
zaveje od prazne prisebnosti,
in tu se, kot nedolžna ženska, ki hiti čez trg,
neopazno prikrade ljubezen.

Šele v gubah njenega krila zaslutim
silni molk
in njeno noč, segajočo daleč v brezno bitja,
nedosegljivo daleč v notranji ocean v mojem dnu.

In tako tudi pridem.

Tako zareže korake v kamen,
tako z metuljevimi krili napolni
krhko popoldne.

Šepetajoč pravljico,
ki jo zbujeni razume šele v sanjah.

V BLIŽINI

V veliki bližini – do sem
 namreč pridemo in bliže ne –
 je zrak očitno redek.
 Oblike so izparele in neumestno je
 pričakovati, da se to dvoje vsakomur pokrije:
Pogled notranjosti in ustrezna
formula medčloveškega dogovora.
 Bog je vedno odsoten v človeških
 pogovorih. In tudi nasploh.
 Toda to mislečega, ki se veseli
 napornih idej, ne zanima več.
 Obdan s čredami molčečih srn,
 s krvavimi ozvezdji in z občo ostrino
 samote se kot srednjeveški alkimist
 osredotoča na neobstoječi preostanek.
 In vendar obstaja. Kot odločilna zaloga,
 iz katere je mogoče zajeti vedno
 globlje in stopiti še za korak
 bliže v neskončnem približevanju.
 To niso koraki, ampak skoki,
 kot kadar se sesedejo tla,
 praznina pa, saj, kaj še ostane,
 če ne praznina in besede,
 ki jih klešemo iz nje,
 prasketajoče od vlage in duha.
 Raztopljenega v svojo lastno notranjost,
 odprtega v temni luči, ki šele zunaj,
 na lupini, s hrbtom žari v modrini.
 Lajež živali, ki odmeva čez temno mesto
 v predfilozofičnem drhtenju biti.
 Vztrajati z mislijo na robu in biti
 poleg, ko komaj opazno zadržti notranji
 plamen, zdržati bitje odprto in

biti navzoč po svoji volji,
po svoji odžeganosti,
po svoji razvadi.
Oči kot ostri sovini pogledi,
zgoščene v nesramni odkritosrčnosti:
rep misli se vedno vleče za nami.
Že takrat se je vlekel,
ko sem nevzgojen in svojeglav
stopil v človeško skupščino. Mlad
od silnih noči in velemestne samote.

Pločniki, pegasti od prve,
še nedolžne krvi;
vonji, od katerih so se do bolečine
zvijale nosnice mladega volka;
tesnobe, ki se oklepajo mladeniča kot
porodna srajčka:
nepopustljiva prepričanost o
žlahtni svežini svojega duha.
Tiste solze niso prav nič sladke.
In tudi tiste ljubezni ne, če smo že
pri tem. To bi moral razumeti vsakdo.
Toda, tudi če ne.
Spet je tu nočni klic, spet
zaveje veter v krošnji,
spet se približa nebo.

Koga še zanima
razumevanje, če stoji v odprtini vrat?
In kaj vse smo pripravljeni žrtvovati,
vse jasne misli,
vse dolgovezne stavke,
ki z veliko truda napredujejo od znanja
do znanja,
za tako pijano noč,

ko kaplja kri,
 ko se plazi iz nas arktični mraz,
 kriveč duha,
 da skače čez taka neba, hlipajoč.
 Le globoka bližina se tu mirno sprehaja
 in načrtuje še bolj zahtevno prihodnost.
 Jutri nas kliče z obeti, za katere
 že danes vem,
 da bodo radostili stavke
 z razigrano zapletenostjo.
 Zato kot svečenik kličem
 nebo, da se me dotakne
 z veseljem v srcu.
 Samota je divjina, po kateri
 lomastijo tigri. Velika tišina
 v njenem temnem soju zagleda
 svoje krvavo obličje in se mu
 z vso svojo majhno močjo preda
 za dolg sunek, za trenutek nadzavesti,
 da potem izčrpana obleži
 na plaži pod golimi zvezdami.
 Tako nabira moč za jutrišnjo svobodo.
 S temi brezčasnimi sekundami
 se zavrtinči divji vrtinec odzadja,
 naj se sliši še tako metafizično,
 toda dovolj je,
 da se zbudim na čisto drugem obrežju sanj,
 še vedno pretresen od budnosti,
 zaupajoč temu klicu,
 in tako oznanjujoč sem kot razgaljen
 hommage živemu pesniku.

VAŠKA KAPELA

Počasi me pleme vgrajuje
v svojo podobo.
Danes, ko je atmosfersko mrzlo,
Ljubljana pa potopljena v noč
kot v barjansko blato. Slišim
mrzlo cmokanje v čevljih in
pestujem neko besedo: svoboda.
Pripeljati to besedo iz labirinta
notranjosti s sproščenim nasmehom na obraz.
V pogled čez notranjske hribe,
rjaste od jesenskega listja
in vetra, ki nežno šepeta
v bledem oktobrskem soncu.
Oktober je ... In tako naprej.
Tako podoba raste iz podobe
v neposredni bližini človeka.
Čutim, kako se umirja v meni,
in kako premišljeno meri stavke.

V daljavi Berlin še vedno pozvanja iz
tistega nepozabnega vetra, ki seže do
Krasa in tudi tam trepetja v listju brez.
In še kapelica čisto na samem.
S posušenimi barvami na starodavnem ometu.

Ko se sklonim, me iz njih pogleda
sestra Juana Inés de la Cruz
in stoletja zbledijo. In se razpočijo.
V bližini mi drugačna podoba
vstane pred očmi, nežno naslikana,
drhteča pred pogumnim pogledom.
Z besedami, ki so samo drugačni
metulji osebne bližine in zveličanja.

Izreči jih, zapisati jih.
 Podoba, ki sfrfota iz notranjosti
 in zamišljeno preučuje ulice
 pod gradom na hribu. Neka reka ...

Da! Jaz si upam zakričati na glas, med angeli,
 med njihovimi strašnimi pogledi. In zakaj ne! Naj se
 vidi v razgaljeni

duši to neomadeževano obličje,
 ki nosi svojo zgodbo
 in zgodbe gozda, tistega kolovoza,
 po katerem so dedje tovorili les,
 in tistega mesta, ki je napol prezeblo
 prisluškovalo mojemu nesrečnemu
 ljubezenskemu ječanju.

In mladosti, slepi od silnih
 pričakovanj,
 tako silnih, da si nisem upal
 dvigniti pogleda in reči: Da, jaz
 si to želim. V popkih sanj,
 ko so bile najbližje in so postale meso.

Da, jaz si to želim.

In pa: da, jaz sem to storil.

Jaz sem s trdimi očmi praskal po gluhem zidu
 in kot pes sledil tako davnim vonjem
 kot še topli krvi. V meni je tolklo morje,
 v meni so temni pljuski prebadali
 neizkušeno uho

in izzivali neprevidne besede.

Nikogar ni bilo takrat, da bi prisluhnil v
 mojo razgaljeno tišino.

A samota je kot sončev veter
 zbudila slapove v žilah notranjih razgledov.

Bolj golih od Adama.

In glej, kakšen sem,

ti skrivajoči Bog!
 Ker *ti* se skrivaš, *ti* svojo nagoto zagrinjaš
 z angelskimi krili. Vztrajaš
 v ontološki senci. Jaz pa, tu v dolini,
 svoboda navadnega človeka zapljusne
 moje žile, ko se odprem
 v odgovarjajoči pesmi.
 Ptice sfrfotajo iz krošnje ljubezni,
 sonce na kamnitih hrbtih
 odloži metafizičen škrlat.
 Onkraj pa: tišina.
 Krvavordeča stvarnost sanj
 postavi piko na resničnost.
 V megličasti trdoti položi angel
 roko na razgreto kožo.
 Čutim drugo moč, drugačen
 človek gleda iz svetlobe.
 Podobe, že tako samo okruški,
 poljubi na oko.
 Aj, mesec na visokem nebu,
 kot z bičem špricaš
 s srebrom po nočnem oceanu.
 Zacvrčiš za hip v rani razgaljenih spominov.
 Obraz v plamenu,
 v tistih goščah, ko misel
 izginja iz spomina
 v očitnost vizionarskega privida.
 Ljubezen je žgala v meni v isti temi.
 In ti? Ves čas na čolnu z mano.
 Skrit s podobo mesta, z zahtevno mislijo,
 z ekstatično erupcijo.
 Vlažna, potna koža po orgazmu, nesramno
 znanje, svojeglavost, splošnost,

vonj kostanjev v megli, brezno čistega
 srebra med zvezdami
 in temna, gosta kri,
 razmazana po mestu.
 Iz tebe, tebi govorim.
 Z vsakim stavkom ležem na oltar.
 Za jesen,
 ki v šepetih raste vame iz ust
 nedoumljive notranjosti.
 Vonj morja, vonj brez, vonj mrzlega obrežja,
 sunek vetra na koži navadnega obraza.

Alenka Kompare

Sorazmerje bivanja

*It is now that I am nothing,
that I am made to be a man.
(Sofokles, Oedipus at Colonus)*

na prehodu

čakati nanje ali nanj,
tiho prisluškovati v mrak,
ko podobe zapustijo predmete.
varovati up, pustiti praznini,
da polzi z dlani.
potrpežljivo razpuščati bela jadra,
gladiti gube,
snuti druge prostore
na nikoli dokončanem predivu.

čas pada prek obzorja kot senca.
ladjevje ziblje svoje lupine
v rekah minulega.
takrat: odpreti omare, polne strahu,
zapluti v slepeče naraščanje dne,

ko sonce postoji nad robom.
potem: še rasti, rasti, pasti,
v temo,

končno dojeti, vse, nič,
za vedno.

privzdigniti krik
med valovanje presoynosti,
skozi molk svetov, ko belina zamre.
privzdigniti travo, metulje in zlato
padlemu soncu v naročje,
ko se noč vtihotapi med nebo in zemljo
in praznina objame drobeče se nebo,
ki prši v prostor.

nočna pesem

so noči, ki jih vidimo.
in tiste, katerih tema nas vabi,
mami, vleče na svoje dno,
da izgubljam oči, se vdamo.
noči, povsod navzoče in žive,
polne luči, trepetajočega zraka
in težkega valovanja teme.
noči za ljubljenje.

ko bi bil tu, nekdo, privid, popotnik,
ki bi legel v telo,
kot lega mrak v globeli:
počasi, naenkrat.
dolge noči, katerih teža pada,
očarljivo lahka,

prastaro tkanje obupa in prošenj.
temne noči, noči, polne svetlobe,
drobljenja lune in hitrih vijuganj kač.

da se zbudimo v jutru
vse bolj presoyni, krhke skodele.

vezeni iz presledkov med tu in tam,
temnih dlani darujemo noči
odmeve sanj
in vsa vprašanja,
da se ne bi prelila v dan.

sorazmerje bivanja

kolikokrat,
kolikokrat še,
zajezditi noč, ukrasti oči rekam,
graditi telo iz papirja,
da ga razpre vsak dih,
zaneti topla beseda,
kolikokrat še vstati,
da bi lahko padli,
ločiti se, da bi se srečali,
kričati, ponavljati, zgrešiti,
zgrešiti se,
da bi zlezli skozi okna časa
in naselili prostore,
ki so nas izpljunili,
v katerih krvi smo se donosili,
izgnani, ukročeni, divji,
vračati se onstran sten,
da bi nas oslepila belina puščave,
požrlo ihteče valovanje voda,
da bi bili drugje,
ostajajoč v prostorih,
ki smo jih izdihali,
sledječ trepetu kril polnočnih ptic,
kolikokrat

Gregor Podlogar

Modri moteti

And love, the human form divine.

William Blake

Nad spominom

Moje znamenje
postaja svetlejše,
tvoja usta,
postavljena na konec
vsake knjige,
potapljajo vse spomine
v jesenske napeve
kostanjev.
Tvoje prsi
odpirajo jutra,
kjer se srečujem
neprepoznan,
kjer potujem
med zadnje zvezde
modre noči.
Ni me sram,
ko zapuščam sanje

in poljubljam nebo.
Ni me sram povedati,
da je prava ljubezen
vera metuljev.

Nikoli ne reci nikoli

Včasih je moja žalost
neskončna,
rojena onkraj žitnih polj,
razpeta med mano
in bogom.

Takrat se podirajo
zidovi sna,
takrat izhlapi moč,
ki odteka iz tvojih
ust, oči,
s katerimi si me
križala, ljubezen.
Nikoli čisto zapuščena,
z oblaki narisana
na nebo,
na platnice
moje knjige življenja.
Čutiš, ljubezen
bo večno, neslišno
vstajala iz Erosovih rok
in se prelivala
v reko večnega
hrepenenja.

Pesem v tvojih dlaneh

Ko mi bodo besede
zdrsele
v glasbo življenja,
v noto,
ki bo enaka Chopinovi,
in ko bo moja misel
objela tvojo,
takrat se bo v kaplji
lunine krvi
zasvetil safir,
takrat, v popolni nežnosti,
se bo razprlo vesolje
najinega sveta,
takrat bom v tvoje dlani
napisal
pesem brez besed.

PROZA

Vlado Žabot

Ljubezen in greh
(odlomek iz romana)

IV.

V okna špelunke se je počasi danilo. Rafael pa je še zmeraj čakal ter se naslonjen nad prazne kozarce na točilni mizi bojeval s spancem, ki se je lenoben in težek meglil v ude in misli in pred očmi kakor neznosno mameča tišina in ena sama odsotnost vsega drugega. Točajka je prihajala in odhajala, se nasmihala in obetala ... kakor da bi iz neke megle in od daleč zgolj za šalo vabila in znova in znova izginjala izpred oči. Zdelo se mu je, da se vso noč nihče ni bil pobral iz špelunke, da so ves ta čas pili z nezmanjšano vnemo in da je eno in isto razporeženje kar trajalo in trajalo in se zdaj tam, zdaj tu odmikalo za meglo, skozi katero se jih ni slišalo, in so nastajala neka zatišja, nekakšne lise tišine, da bi najraje kar malce zadremal, ker misli tako ali tako že lep čas niso bile za nobeno rabo, in je le še tu in tam kakšno od časa do časa zaznal in je ni maral v bližino, ker je pomenila napor, težavo, s katero se pravzaprav ni imel volje ubadati. Pa tudi od daleč bi rade regljale, te misli – kot žabe iz zamuljene brozge popitega žganja – videlo se jim je po nadutih grimasah, kadar so kar tako, same od sebe, za hip polebele v oči ... in so bile besede in so bile pomeni in so se drenjale v nekakšno ozko rinko, ki je okroglemu robu kozarca podobna migljala kot večča v pogled – prav zaradi te rinke in vsega tega pa so se potem tudi obrazi zdeli kot skozi steklo, ki se ziblje in maje in ki

vse skupaj kazi v neke čudno razpoteogle grimase, ki pravzaprav nekaj hočejo, ki v resnici niso same na sebi, ampak kdove od kod in od česa in čemu in sploh nekaj, česar človek v resnici ne more dojeti docela, ker je ves čas še vse tisto drugo v ozadju – morda duhovi, da, in vse tisto, zaradi česar sta nič in tišina zgolj predpostavki omejenega uma in čutov. Tudi točajka je imela rinko v ušesu – lepo je bingljala in se svetlikala, in je vabila pogled in misel za mislijo kakor v ris, ki se mu kar iznenada nič več ne zmoreš upirati in v katerem so kmalu tudi besede kakor razvlečene v steklu, ki se ziblje in ziblje in tone in vzpenja, da v glavi zveni in šumi in je vse skupaj motno, da več ne razumeš niti cingljanja niti kozarca pred sabo, ker se ti zdi, da ima to in ono in tretje v sebi nekakšno skrivnost, ki se izmika v razzibani megli med tostran in onstran v čakanju na tisto potem ... In če poskušaš razvozlati točajko, se pravi, vse to v njej in z njo in o njej, pa tisto navzven in tisto navznoter ter spredaj in zadaj in zgoraj in spodaj, se ti vse to kar naprej pentlja in vozla in izmika, da naposled privoliš v zgolj predpostavko, ki še zdaleč ni tisto in to, ampak le nekaj za sproti, za nejevoljo nad sabo in pa za negotovost, ki je zmeraj mučnejša, če čakaš in se ti vse skupaj izmika in razteguje in pači in fiži v utrujeno nelagodje in dremež, ki te megli in ugaša navznoter, da le še komaj sloniš in gledaš in veš predvsem to, da si samemu sebi odveč.

Potem so menda odhajali ...

Zvonček nad vrati je kar naprej pocingljal ... in mrščil dre-mavico, ki ga je bila zajela, ko je, ne da bi pravzaprav vedel kdaj in kako, očitno vendarle sedel na prostor ob peči. Ravno zaspal bi bil ... pa je pocingotalo in puhnilo mrzlo od vrat, pa potem zopet in zmeraj znova tako ... ker je pač nekdo kakor z bremenom na plečih odhajal, ker se je med odprtimi vrati še nekega vraga obiral ... Ta ali oni se je potem celo vrnil, kot bi se šele zunaj domislil, da mora vsekakor enega zlitih vase, čeprav se je puža že precej nejevoljno mrščila, češ da zapira in to, vendar je vseeno vsakomur, ki je še hotel, nalila.

Rafael je ostal sam ob še komaj kaj topli peči ter se v strahu, da vsak čas tudi njega požene v meglo in sneg, pretvarjal, da spi. Vzdrnilo ga je bilo vse to odpiranje in odhajanje in vračanje in cingljanje in hlad in misel, da bo moral ves tak, utrujen in bolan od

popitega, na farovski grič. Opravil tako ali tako ni ničesar. Samo nalil se ga je, pa čeprav tokrat ni šlo v glavo in v tisto prijetno brezbržno omotico, ampak je povzročalo predvsem utrujenost in nadležno nejevoljo nad samim sabo, tudi bolelo je v glavi in tiščalo v trebuhu kakor nekakšna zoprna sitnost, ki jo je, dokler pač traja, treba prenašati v sebi in zoper katero ni pomoči.

Najraje bi se kar zleknil in spal.

Nikamor ga ni podila.

Hodila je tik mimo njega, ko je pospravljala z miz. Nato je zapahnila vrata, zagrnila zaveso in zložila stole na mize ...

Nikogar drugega ni bilo več v špelunki.

"Hotela sem, da ostanete," je rekla, ko je menda naposled vendarle pomila kozarce in ko si je pred vitrino še enkrat na hitro popravila gladke, na kratko pristrizene lase. Očitno je vedela, da ne spi in da jo že nekaj časa na skrivaj opazuje.

Zavzdihnila je, ko je prisledla ter se, kot da ne bi vedela, kaj pravzaprav naj sploh reče, molče zazrla v tla. Rafael je pomislil, da bi nekaj, kar koli pač že, zinil v opravičilo, da je meni nič tebi nič kar ostal. Vendar pa se mu opravičevanje nekako ni zdelo primerno – saj bi lahko celo pomislila, da se je bal teme in snega in poti, da se je torej potuhnil kot preziranja vreden slabič – lahko bi bila razočarana, lahko bi jo vznejevoljilo, in bi mu kratko malo pokazala vrata ...

"Človek včasih ne ve ..." je poskušal pomodrovati.

"Kdo je Jemima?" ga je, ne da bi dvignila pogled, nekam zamišljeno prekinila. Pomislil je, kako neki je lahko izvedela – in da se je torej bila poprej samo pikro pošalila s tem imenom.

"Ja, vi ... A, ne? Saj ste ..."

"Pravo Jemimo, mislim."

Očitno ji ni bilo do sprenevedanja. Hotela je vedeti. Vendar Rafael vseeno ni mogel kar tako izdati Michnika, zato je odvrnil, da on ne ve za nobeno drugo Jemimo.

"Tukaj je menda nekoč živela neka čarovnica," je zamišljeno nadaljevala točajka. "Tudi njej je bilo tako ime. Pravijo, da še prihaja ..."

"Oh, te vaše neumnosti," se je posmehnil Rafael. "Celo noč sem

poslušal o nekem Vrbanu ..."

"Vem."

"Ja, no, pa saj je neumno, da bolj biti ne more."

"Tole," je izvlekla neki listič iz žepa v predpasniku, "je padlo iz vaše kučme."

Rafael je hlastno segel po listku ter prebral s svinčinkom napisano in kar dvakrat podčrtano vrstico: PROFESOR VAS NAMERAVA UBITI! Presenečen je prebral še enkrat. In šele nato, čisto spodaj v desnem kotu, opazil čisto na drobno napisan pripis: Vaša Jemima.

Točajka ga je opazovala. Tudi ko jo je zbeگان pogledal ter znova prebral tako vrstico in klicaj in krepki črti pod njima kot tudi pripis v spodnjem kotu. Vaša Jemima ... In prav to, ta "Vaša Jemima" se mu je zasunilo v misli kakor zagozda med neko kolesje, da nekaj časa ni razložil ničesar posebej in je brez razloga obračal tisti listek med prsti, kot da bi na narobe ali postrani obrnjenem lahko kakor koli drugače pisalo. Ali pomenilo drugo. Tudi hrbtno stran tega listka si je večkrat zapored pazljivo ogledal, kot da bi sumil, da je kje še kakšen skrit pripis - morda pojasnilo, da gre zgolj za šalo, za potegavščino iz dolgočasja prikrito nabrite punčare - ali kar koli podobnega, kar bi pač samo vsebino svarila in tistega "Vaša ..." vsaj nekoliko popravilo in pojasnilo.

"Vrbov list je njen znak," je s pogledom na listku zamišljeno rekla točajka. In Rafael je pravzaprav nehote začel begati z očmi po papirju in pisanju za kakršno koli podobnostjo z vrbovim listom, vendar, razen morda na klicaju, ki pa bi utegnil biti tudi povsem nehote malce trebušasto poudarjen, ni opazil ničesar nenavadnega.

"Pa je lepa?" je kakor v rahli zadregi vprašala točajka ter mu, kot bi predvsem tam iskala odgovor, pogledala v oči. Ravno ta pogled pa je Rafaela tako zmedel, da je malomarno našobljen kot kak poznavalec malce po strani prikimal nekakšno zadržano priznanje o tem.

"No, saj pravim, saj ..." je takoj nato skušal popraviti, "ne poznam nobene ..." To pa točajke očitno ni več moglo niti malo zмести ali spraviti v dvom o tistem neumnem prikimavanju, s katerim ji je tako rekoč vse skupaj priznal. Zopet se je sključila predse in naslonila glavo v dlani, kot bi se ji zdelo za malo, da bi kar koli pripomnila na bedasto

laž, s katero se je poskušal izviti, in ga je morda zato tudi prezirala, čeprav je potem, po premolku, nekam tja proti točilni mizi vseeno vprašala, kdo da je profesor.

"To je znameniti profesor Azar Michnik, glasbeni teoretik in pedagog s konzervatorija, eno največjih imen naše glasbene teorije ... Poslali so ga bili z nalogo, da tukaj ustanovi cerkveni zbor ..." Že zopet se mu je malce zareklo – toda tokrat se mu to ni zdelo tako zelo napak, saj se je glede zbora tako ali tako nameraval pogovoriti s točajko. Pomislil je le, da je glede na Michnikova navodila morda povedal prehitro in ob nepravi priložnosti, vendar to pri vsej zadevi nikakor ni moglo pomeniti velike in nepopravljive napake.

"Pa vi to verjamete?" je, kot bi ji bilo že vse jasno, zavzdihnila predse.

"Kaj?" se je po nepotrebnem naredil neumnega.

"To, o profesorju," je potrpežljivo pojasnila.

"Tega profesorja jaz poznam že lep čas," se je malodane postavljajsko posmehnil. "Saj sem vendar študiral pri njem." To jo je zmedlo. Vsaj zdelo se mu je tako. Naredilo je vtis nanjo. Ker si najbrž ni mislila, da bi on, Rafael, lahko kdaj študiral na konzervatoriju. Godilo mu je, kako prijetno nejeverno in presenečeno hkrati ga je pogledala. In kar verjel je samemu sebi, da bi tudi zares lahko tam študiral in da je pač zgolj nepomembna malenkost odločala, da ga takrat niso bili sprejeli – morda način, kako je stopil pred komisijo, morda ne dovolj poravnana preča, en sam ne dovolj ponižen pogled, ali kar koli podobnega. Kdo bi pravzaprav vedel ... in čemu bi sploh komur koli razkladal o tem? Še sam Michnik najbrž ne bi mogel zanikati, da je res pri njem študiral, ker pač kratko malo ni mogel pomniti vseh, ki so kdaj začeli, pa potem iz tega ali onega vzroka niso končali. Za marsikoga je tista formalnost tako ali tako brez pomena. Nekateri pač hočejo po svoje, na svoj, čisto posebni način odkrivati glasbo in njene globine, to je tudi edino pravilno in ustvarjalno, kajti tisti, ki caplja za nekim profesorjem in sam, samostojno, ne zna nič, je pač jalovec, pa naj ima še tako odlična spričevala. Najraje bi ji to razložil. Da bi vedela, zakaj pravzaprav gre pri takšnih zadevah.

"Ste prepričani, da je ta profesor še zmeraj živ?" ga je presenetila.

Da prvi hip res ni razumel, kam pravzaprav meri. Resda je Michnika takole, živo, doslej videl le enkrat, toda takrat si ga je zapomnil za vse življenje, pa čeprav se v teh, zanj in za njegov profesorski ugled brez dvoma čudnih in verjetno poniževalnih okoliščinah, ni obnašal tako vzvišeno omalovažujoče kot takrat na konzervatoriju, vendar bi ga vseeno težko zamenjal s komer koli, najsibo še tako podobnim pravemu Michniku. Prav nemogoče se mu je zdelo. Ker profesorja, ki ti razdere sanje, pač ne pozabiš tako zlahka, ker še dolgo potem premišljuješ in sanjaš o njem. Zato ji je mirno, docela prepričan o sebi lahko odgovoril, da nikakor ne more biti nobenega dvoma, da so v Vrbje poslali pravega Michnika in da je prav neumno misliti, da bi njemu, Rafaelu, lahko kogar si bodi podtaknili. Sploh pa, ko gre za Michnika, ki je tako rekoč njegov kolega in s katerim sta prebila ure in ure v, kot mora priznati, precej zanimivih razglabljanjih o sonanci astralnih struktur in tišini kot zgolj teoretični predpostavki neskončnega in človeškim čutom za zdaj še nedosegljivega tonskega spektra. Tudi o duhu, ki je, kako bi rekel, nekako zaklet v njegovim zmožnostim precej neustrežno telo ... bi ji razložil, če ga ne bi prekinila z nedvomno neumnim pomislekom, da je ta njegov profesor lahko tudi Vrban, ker da sta z Jemimo par in se rada pojavita skupaj.

"Ste opazili kakšno gaz, ko sta se pojavila?" jo je še posebno resno zanimalo ... Ni mogel potrditi, ker ni bil pogledal - pa tudi povsem nesmiselno se mu je zdelo kar koli govoriti o tem. Točajka je pač gonila svojo. In jo očitno ni imelo smisla prepričevati, da je vse skupaj, kar tvezi in misli o tem, ena sama budalost - zakotna pamet pač, ki je v resnici nič ne premakne in ki se kdaj od časa do časa morda tudi pritaji, nato se vsakikrat znova izkaže kot tisto globoko zakoreninjeno in ves čas poglobitno vodilo, ki ga v resnici nikoli nihče ni izničil. Ničesar ni odgovoril. In videti je bilo, da potem tudi ona pravzaprav ni več pričakovala odgovora, kot da bi se sprijaznila s tem, da o vsej zadevi pač ona ve svoje in da bo tudi on, Rafael, tako ali drugače prej ali slej moral dojeti pravo resnico.

Vendar pa ne ta njen molk in ne misel na punčarino svarilo, ki ga tako ali tako ni mogel jemati zares, Rafaelu že kmalu nista več povzročala nobenih skrbi. Prepričan o svojem prav jo je opazoval ter se

rahlo vznemirjen od njene bližine poigral z mislijo, kako lepo bi jo bilo prijeti za roko in videti tihi pristanek v njenih očeh. Poprej, vso noč tako rekoč, se mu je namreč izmikala. Resda je bil opazil kakšen zapeljiv in samo njemu namenjen pogled ali nasmeh, prijazno ustrežljiv izraz, kadar se je očitno samo zato, da bi ji lahko od blizu naročil žganje in kakor nerad za hipec pogledal med lepo zaobljene dojke v izrezu, precej bolj, kot bi najbrž bilo treba, nagibala čez točilno mizo ... tudi s prikupno mičnostjo gibov telesa, ki so v tesno oprijetem krilu, s kratkim, belim predpasničkom do mednožja vso noč igrivo vabili, se je sladkal, ko je odhajala ali prihajala, ko se je sklanjala ali vzpenjala ob vitrini s steklenicami in kozarci, vendar takrat, poprej, ni bil opazil skoraj otroško hudomušnih potez, ki so jo tudi v resnem pogovoru delale malce navihano, tudi dolgih, mehkih trepalnic, lepo, negovano zakrivljenih lokov obrvi ter dveh majhnih črnih pikic na levi in ene večje na desni strani obraza ne. Še posebno prijetno je bilo videti, ko je rekla kar koli na "o" ali "u" in se ji je pri tem, morda tudi hote, naredilo na ustnice kakor v mehek in moker poljub. Samo vzeti, zaužiti bi jih bilo treba, te uje in oje, dokler so se še ponujali z ustnic.

"Reci puža ..." jo je tiho, s tisto razneženo stisko v glasu zaprosil ...

Pogledala je, kot bi se čudila.

"Lepo je, ko tako rečeš," je naglo in kot bi šlo zgolj za šalo, pojasnil. To je očitno razumela, ker ji je izvabilo nasmesek in rahel odtenek spravljive zadrege v občutno mehkejši pogled. Tudi glede tikanja ji je bilo, po vsem sodeč, prav. Zato se je opogumil ter jo prijel za roko. Ni je odmaknila. Pustila je, da jo je božal med prste in po zapestju navzgor. Pazil je, da je ne bi zbegal ... Oba sta gledala roki in prste, ki so se nežno sklenili v tiho izraženo željo in tako sklenjeni obmirovali v vnovično negotovost. Vedel je, da mora čimprej in hkrati dovolj počasi še kaj osvojiti. Resda je začel z napačno roko, a je sedaj kar tako pač ni mogel odtegniti iz prijema ... In najbrž je čakala. Objel bi jo, takole, čez ramo, ter jo stisnil k sebi. A z levico ni šlo. Zato jo je le pobožal po licu ter šepnil, da je lepa. Nežno ga je obšlo, ko mu je glavo naslonila v dlan ...

"Lepo mi je, ko me božaš," je šepnila. To bi lahko pomenilo tudi

vse drugo – to ga je spodbudilo, da je pobožal po vratu navzdol in nato med kolena ... Ni jih dala narazen. Tudi ko je počenil prednjo in poskušal odločneje, ne. Zato je moral pač nekoliko naokoli – čez boke in trebuh ter po stegnih navzdol in navzgor ter zopet čez boke do dojk, takole, s strani, spod pazduh ... Temu se ni upirala. In globok vzdih, ki se ji je izvil, ko je zatipal pod bluzo, je najbrž pomenil, da si ne more kaj, da ne bi dovolila, čeprav ve, da ni prav. Lepo je bilo čutiti trdi bradavici v nežnem dotiku med prsti in njeno vznemirjeno sapo in tople dlani na licih in vratu. Poljubljal jih je, te dlani, ter šepetal vanje, naj bo njegova, da bo lepo, da ima lepe prsi in da si človek ne more kaj, da je ne bi imel rad. Vendar ob vsem tem, kljub vznemirjenosti in želji, v mednožju ni čutil nobene napetosti. Skoraj nič. Najbrž bi morala seči do tja in ga prijeti in vzdramiti ter končno vendarle dovoliti, da bi ji zatipal v tisto nežno toplino med stegni ... Pa ni dovolila. Zaman je znova in znova, bodisi kradoma, bodisi odločno in strastno poskušal ...

"Pa ne, no ..." je naposled zavzdihnil ter se nekoliko užaljen in nemočen obenem sesedel na tla.

"Ne smeš razumeti narobe ..." je, kot bi ji bilo žal, in bi vsaj nekoliko želela popraviti, čez čas zavzdihnila. "Tvoji dotiki me močno vznemirjajo. Ne vem zakaj ... Takšnih moških je malo." Segla mu je z roko v lase, nato še z drugo, se sklonila ter ga vroče poljubila na usta. "Zato se bojim."

Hotel jo je potegniti k sebi, na tla, hotel je ...

"Ne. Ne danes ..." je zajejala ter se mu dovolj odločno izvila iz rok.

Moral je popustiti. Čeprav nerad in razočaran, z očitkom in hkrati razumevajoče. Čeprav ni razumel, česa neki naj bi se bala.

V.

Nekje v megli so krakale vrane. Veliko jih je moralo biti. Veter se je bil polegel. Tudi snežilo ni več.

Le približno je vedel za smer, kajti gosta megla je na debelo za-

grinjala pobočja in farovski grič, prav tako pa tudi močvirno ravnico na severno stran.

Niti en sam pes ni bil zalajal ... Potem so se hiše druga za drugo razmevlile v obrise in potonile v sivini.

Pravzaprav mu je precej odleglo, ko je vas ostala za njim. In celo upal je lahko, da ga tam, med hišami, zaradi megle nihče ni bil opazil ...

Po glavi je še zmeraj visela in opletala tista zoprna teža, in tisto svarilo ... toda misli na pužo so bile kljub temu prijetno veder obet, o katerem ni imel razloga dvomiti. Resda se mu je bila v zadnjem hipu izmuznila. Vendar pa je lahko docela verjel, da ne za dolgo in da v prvo noč te igre pač sodi tudi ženski "ne", ki je ves blag in vabeč že tudi "da". Vlačuga se najbrž ne bi takole izvijala - tudi priložnostna ne ... Prav tako ji ni mogel zameriti kakršnega koli spakovanja. In tisto, o dotikih, se mu je zdelo še posebej spodbudno - kar grelo ga je, ko si je znova in znova priklical v spomin, kako lepo iskreno mu je bila priznala, da so njegovi dotiki pač nekaj čisto posebnega, nekaj nadvse vznemirljivega, da se je bila kar ustrašila, revica. Morda je čutila, da bi se mu predala preveč. Da bi potem utegnila biti docela izrabljena in zavržena in hkrati nemočna od želje, da bi se ji vse skupaj vsaj še enkrat zgodilo. Spomnil se je, da je drhtela, ko jo je božal, da je imela potne dlani in tiho, mehko prošnjo v pogledu, ki je najbrž sploh ni več mogla in ne želela prikriti.

Noge so bile trde in težke.

Tu in tam je opazil nekakšno gaz, ki pa, po vsem sodeč, ni mogla biti tista njegova od včeraj. Tudi živalske, bržkone pasje sledi so se prepletale. Pravzaprav se sploh ni maral ubadati s tem, pa se je vseeno vsiljevalo in nekako fizično razpoloženje in prijetno podobo točajke, ki je sedaj najbrž s toplo željo in mislijo nanj kar gola legla med pernice.

Vrane so krakale - najbrž so krožile sem in tja po megli - zdaj s te, zdaj z one strani, pogosto pa tudi kar z vseh strani hkrati, vsevdilj, kot bi ga spremljale, kot bi nekaj napredale v to samoto, ki se je zmeraj enako puščobna razgaljala iz megle kakor nekakšna utrujenost, ki se vleče in napreda in ne more miniti. Moral bi jo prespati ... Tudi tisto čudno svarilo, ki se mu je sčasoma vendarle jelo dozdevati malce

sumljivo – se pravi, vsaj nenavadno, skoraj neverjetno, bi rekel – pravzaprav ni vedel, kaj naj si misli ob tem. Še najverjetneje se mu je zdelo, da je vse skupaj zgolj neumna punčarina domislica, s katero pač hoče vzbuditi pozornost ... čeprav bi jo resda lahko tudi kakorkoli drugače. Morda ni opazil? Morda je punca potem iz užaljenosti in hudobije takole sklenila. Morda sovraži profesorja? Težko bi sicer verjel, da jo stari izrablja ... Vendar pa človek nikoli ne ve. Vsekakor pa, je sklenil, mu bo punčara kar lepo sama vse skupaj pojasnila – jo bo že znal prijeti tako, da bo prav ...

Po griču navzgor je bilo še težje gaziti v celec. Tudi drselo je. Zato je sem pa tja moral tudi po štirih čez kakšen greben. Tiste debri ni našel – resda je spodaj ob vnožju niti ni prav dolgo iskal, ker je mislil, da bo šlo tudi takole, počez, v cikcaku po rebri – to pa se je, še posebno zaradi gostega glogovega grmičja, kaj kmalu izkazalo kot težava, ki je zahtevala zmeraj večji in večji napor.

Vrane so še zmeraj nevidne še kar naprej krožile in krakljale – od časa do časa že skoraj čudno na tenko, že skoraj cvileče, kot da v resnici sploh ne bi bile ptice, ampak nekakšen prisluh, ki se vrtinči in huli in zgrinja in znova razblinja v tišino. Še najbolj čudno se jih je slišalo, kadar so se nekako klicale od daleč. Kot bi vsaka zase gledale v brezno in bi jim zmanjkovalo moči. Kakor strah se je slišalo. Kot klic iz stiske, ki grabi za grlo in v glas – kratki, pritajeni klici, ki so le še na zunaj nekoliko po ptičje, po vranje, ki pa več ne pomenijo zgolj ptic in zgolj ptičjega.

Še sam bi kričal. Človeka. Sebe ... Morda bi se laže zapel. Ali se dal zaigrati orkestru. Toda kar koli bi peli ali igrali, bi pač zagotovo manjkalo vse to od zunaj. Tudi če bi se kričal, bi zmoget le to ali ono od znotraj, iz duha pravzaprav, in prav nič zunanjega. Telo je zgolj instrument ... Ki ga je treba vleči navkreber in izogibati trnja, zaradi katerega je hrib sploh visok in reber strma – in je kratko in malo vse skupaj težava, ki jo pač kolneš in premaguješ, kot zmores in znaš ... Zahotelo se mu je, da bi legel na hrbet ter se preprosto zazrl med vejevje. Morda bi končno vendarle opazil katero od vran – ali pač tisto nekaj, kar je krakljalo. Verjel je, da bi mu, kljub snegu in mrazu, za krajši čas ne bilo hudega v kožuhi in kučmi, ki sta med hojo v strmino

tako ali tako preveč grela in pomenila dodatno težo, dodatno oviro med glogovim trnjem in vsem tem vejevjem, ki se je zapletalo in zatikalo in tolklo in greblo po premrih, do krvi opraskanih rokah. Tudi po obrazu ga je kdaj pa kdaj švisnilo kakor za nalašč, medtem ko se je sneg tako ali tako ves čas stresal z vej in se mu nemalokrat usipal prav za ovratnik. Zdelo se mu je, kot bi ga obdajala nekakšna hudobija ter mu na vsakem koraku povzročala težave in muko – kot bi se vztrajno sukala naokoli in ne bi hotela odnehati. Tudi misli se je po malem lotevala, da so postajale zoprne in nadležne, že skoraj nekakšne slutnje, ki se jih je čedalje težje otesal. Predvsem Jemimino svarilo je dobivalo neko temačno težo, pa tudi vse tisto s točajko je izgubljalo čar – kakor da bi se jela trgati tista nekakšna tančica opitosti in bi se mu skozi nacefrane luknje neizprosno hudobno posmihalo in režalo v obraz. Zahtevalo je smisel ... celo za vsak dan nazaj ter se pačilo v mučno podobo prihodnjih dni in noči, ko bo Michnik, nemara s kakšnim strupom, z nožem ali s čimer koli pač že opravil, kar morda res namerava. Vrane bodo krakljale naprej ...

Nenadoma pa ga je obšlo, kot bi nekdo stal za njim. Kot bi mu pravkar zamahnil nad glavo ... Da se je naglo sključil. In se opotekel. In se ozrl ...

Samo drevesa so stala. In nekaj nizkih glogovih grmov med njimi. Navzdol in navzgor in vse naokoli je lebdela sivina. Prav nobenega šuma in nobenega giba ni bilo blizu. Vrane so se bile le nekoliko poprej razkropile – in se še niso vračale v tisto kričavo križem kraž krakanje – samo od daleč se jih je slišalo ...

Tokrat ga je zbegalo. Da ni mogel zgolj malomarno odmahniti ...

Čeprav ni bilo ničesar videti ali slišati.

Pomislil je na nič kot zgolj predpostavko ... In se podvzival po rebri, ki je bila tod ponekod pod snegom ledena. In si ni mogel kaj, da bi se znova in znova v napetem pričakovanju ne ozrl po grmovju in drevju za sabo – čeprav je pač vedel, da se ozira zaman.

Čutil je, da bi ga lahko tudi ugonobilo ... če bi se vdal. Če bi na primer sedel, in kot je vedel, da se v takšnem rado zgodi, zadremal. Ali če bi mu zdrsnilo po zahrbtno potuhnjenem ledu pod snegom. Mirno in tiho bi opravilo z njim. Tudi če bi nekaj časa kričal in klical pomoč ...

In tisto, kar bi ostalo potem, bi verjetno našli šele na pomlad. Ali pa tudi nikoli. Rekli bi, da je izginil. Da ga je vzelo. Da pač tod ljudi jemlje. In Michnik bi si oddahnil – kajti zagotovo mu ni šlo v račun, da je tudi on, Rafael, vedel za Jemimo. To je pač kratko in malo pomenilo tveganje, ki mu ni moglo biti po volji. Zato bi mu zagotovo ustrezalo, če bi se, kakorkoli že, pripetilo – in zasukalo njemu v prid.

Veja, ki jo je bil upognil izpred sebe in jo potem, po nerodnosti pravzaprav, prehitro izpustil, mu je sklatila kučmo.

Daleč navzdol po rebri je padla.

Še kotalila se je.

Kakor nalašč.

Kar pustil jo je.

Preveč je bil utrujen, da bi lezel navzdol pa zopet navzgor – resda se je potem, precej više, ko mu je tudi jeza uplahnila, že malce kesal, ker mu je bila še kar dobro pristajala in ker bi jo zagotovo še kdaj s pridom uporabil, vendar je bilo tokrat res predač navzdol, da bi se vračal ponjo.

Na položnejših delih rebri je bilo bolj ledeno pod snegom. Še najlaže je hodil tik ob drevju, po goščavju, med glogom, ker tam ni drselo in se je lahko tudi takoj ujel za grm ali vejo, če je bilo treba. Tu, po položnem, sicer zagotovo ne bi zdrsnil daleč navzdol, tudi poškodoval bi se ne, a padanje in valjanje po snegu je bilo dovolj mučno, da je pač raje delal ovinke, po možnosti po obrobjih goščar.

Šele zgoraj, na položni čistini si je lahko nekoliko oddahnil. Ter znova prisluhnil vranam, ki so se pač najbrž zbirale za eno tistih svojih čudnih, kratkih selitev, ko za teden ali dva nekam izginijo in se potem ne glede na vreme in mraz v manjših skupinah spet vračajo ter se že zopet začnejo zbirati v jato.

Kar tresel se je od utrujenosti. Po rokah in obrazu ga je skelelo. V škornjih in povsod pod obleko je čutil mokroto in zoprna misel na izgubljenost kučmo se je kakor sama od sebe spakovala v očitek, ki mu je tudi zaradi drugega vzbujal nekakšen odpor do vsega, kar je vsa ta leta počel in kar je ves jalov sploh bil. To neumno pehanje po rebri bi si vsaj po včerajšnji izkušnji pod Gremlinovo domačijo vsekakor lahko prihranil. Tudi pijačo si je očital ... In lahko bi si sploh vse po vrsti, saj

se mu je vse, česar koli se je domislil, zdelo zavoženo in ena sama velika beda.

Ko je potem naposled ves strt in premražen in kar nekam gluho vstopil v farovško izbo, sta Michnik in Jemima sklonjena v note vsak s svojim svinčnikom molče pritrkavala ritem ob mizo.

Le komajda sta se zmenila zanj ...

Pravzaprav je samo Jemima za trenutek dvignila pogled, Michnik, nejevoljen zaradi motenja in še posebno zaradi Jemimine nepozornosti, pa je v enakem ritmu le močnejše zatrkal. To je zadostovalo, da sta znova povsem zbrano, kot eden, trkljala naprej.

Rafael se je brez besed umaknil v kuhinjo. Ter spotoma opazil, da sta bila ustavila uro ...

Kar zleknil se je. Vseeno mu je bilo – se pravi za uro in za zvonjenje opoldne. Celotav prav mu je prišlo, saj se je že zunaj, ko je bil prigazil do cerkve, odločil, da pač danes ne bo zvonil ne poldneva in ne avemarije in da ga do jutra nič in nihče za nič na svetu ne spravi iz postelje.

Toda potem vseeno ni mogel zaspati.

Prisluškoval je trkljanju. In miši, ki je škrebbljala nekje za omaro. V štedilniku je prasketal ogenj. S pokritega lonca na njem pa je kdaj pa kdaj kanila kaplja ter zoprno zasičala na očitno precej vroči plošči.

Kljub utrujenosti si namreč ni mogel kaj, da ne bi mislil na Jemimo in na Michika in na grožnjo, ki se mu je zdela že kar verjetna. Pri tem mu seveda ni bilo jasno, kako je punčara izvedela zanjo. Le težko bi namreč verjel, da ji je stari vse skupaj zaupal. Tako bi jo sicer resda lahko naredil za sokrivo in jo torej, se pravi po sami izvršitvi umora, prisilil k molku. Vendar pa je pač moral pomisliti, da bi, še preden bi se zgodilo, punčara lahko vse skupaj izdala. Kar tudi je ... Ali pa je morda samo kar koli opazila, kaj takega, kar ji je zbudilo sum. Toda tedaj svarilo najbrž ne bi zvenelo tako prepričljivo. Morda bi zapisala nekaj o domnevni možnosti. Morda sum. Ne pa kar dvakrat podčrtano gotovost s klicajem.

Še najlaže bi se ga kajpada lotil med spanjem.

Kajti v kuhinjskih vratih ni bilo ne zapaha ne ključa.

Po telesu ga je ščemela mokrota. Tudi škornje je moral sezuti.

Prezebli prsti in rokah in nogah so boleli, v obrazu je čutil vročico in od časa do časa ga je zajela drhtavica in misli so se nekako mehčale in zvijale v klobčič ... na mizi pod oknom je ležala zvita preproga, nekaj škotel in najbrž uokvirjene slike, tudi veliko ogledalo v lesketavem okviru je slonelo ob steni ... Na policah ni bilo ničesar. Kar po tleh je ležalo vse tisto s polic in omare – neke cunje, zavese, kosi posteljnine, knjige, papirnati zvitki in to ... In ves nered je pravzaprav pričal, da sta se bila Michnik in Jemima lotila pospravljanja in urejanja, da sta to in ono privlekla iz izbe ali s podstrešja in se skratka meni nič tebi nič namenila hišo urediti po svoje. Ter mu nemara pokazati, da jima sploh ni mar, kaj si bo mislil ob tem. Eno sliko, nekakšen ženski portret, sta celo že obesila na steno ob oknu ... upadlo, voščeno obličje je gledalo spod sivih razmršenih las ... kot bi obsojalo, celo grozilo ... obrnil se je stran, se zavil v odejo ter kljub vsemu znova poskušal zaspati. Toda tisto naličje se je sililo tudi v mižanje, kot da bi tudi vanj videlo – in menda zahtevalo kesanje ali kaj, celo molitev ... kot bi imelo vso pravico do tega, da zahteva ponižnost in kes, kot bi ga spraševalo, zakaj vendar ne moli v tem siromaštvu in bedi, zakaj ne prosi usmiljenja in odpuščanja, ko vendar ve, da je čisto nemočen, da bo zbolel in da mu Michnik streže po življenju ... Zakaj se ne bojiš kazni? Boj se! ker si zavržen in sam in docela nemočen, je molče govorilo. Boj se in moli, Rafael ... kajti tam zadaj so strašne oči, ki vidijo in vedo, kajti tam zadaj je sodba, ki se zgodi, in je kazen, ki nikdar ne mine. In govorilo je, da tisto niso bile vrane ... tudi žganje ne in ne utrujene misli – nič takega, nad čimer bi lahko zgolj zmrdljivo skomignil ... Morda groznja. Morda svarilo. Morda pa le igra, ki se tako in drugače dogaja nad nami in v nas, ki smo prestrašeni prah ...

Nekdo je previdno, tiho odprl vrata ...

Ter pritajeno vstopil v kuhinjo. Rafael je obrnjen k steni poskušal vzdržati nemir – napeto je prisluškoval gibom in smeri korakov ter mrzlično mislil, kako bi se najlaže izmaknil in obranil pred morebitnim Michnikovim napadom, pri čemer pa, brez nuje, nikakor ni smel izdati, da ve za namero. Še najboljše se mu je zdelo pritajeno čakati ter se, v zadnjem hipu tako rekoč, nepričakovano pognati na starega in ga zbiti po tleh. Toda pritajeni ropot pokrovke ga je opomnil na krop, ki bi

utegnil biti orožje. Zato ni vzdržal ...

Ob štedilniku je stala Jemima.

Kar nasmehnila se mu je.

"Oprosti," je rekla - kar na "ti" je rekla ... In Rafael je naslonjen na komolce kar strmел vanjo, ko je nekako malomarno mešala po loncu in se sploh ni več menila zanj. Samo čudil se ji je lahko - presenetljivo hitro se je bila udomačila. To pravzaprav ni bilo več tisto plaho punče, ki si je prvi večer tukaj na farovžu še med spanjem komajda upalo dihati. Dolge, razpuščene lase je imela čez čelo in zadaj nad tilnikom podvezane s trakom. Tudi predpasnik si je bila nadela. In pred štedilnikom se je, sedaj ko je vedela, da ne spi, sukala kot prava, izkušena gospodinja.

Gledal jo je ... in na lepem je iz zvonika nerodno in plaho poklenknil zvon ... nato mu je pošlo, kot bi si moral vzeti več sape, da je potem lahko zaklenkal odločneje ...

Stari je torej kar sam prevzel zvonjenje za poldan ... Čeprav očitno ni znal zvoniti, kajti zvon je ves čas uhajal iz ritma in tolkel postrani kot za požar. Rafael, ki ga je kar zatiščalo v trebuhu od togote, bi najraje stekel tja, v zvonik, ter staremu iztrgal vrv - toda še preden bi se vsaj za silo oblekel, pa obul ... Pa tudi priložnosti, ki se mu je ponujala, ni maral zapraviti. Zato je jasno in glasno vprašal: "Kaj ste mislili s tistim listkom?"

Jemima, ki je takšno vprašanje najbrž pričakovala, je mirno mešala naprej in ni odgovorila ničesar. Potem je iz manjšega piskra napolnila skodelico ter jo postavila na pručko ob postelji. Spomnil se je, da mu je bila sinoči tudi točajka takole, meni nič tebi nič in molče, postregla s čajem ... ki je prav tako dišal po rumu.

"Premražen si videti," je rekla šele potem, ko je počepnila k škafom ter se lotila nereda po tleh. "Spij, dokler je vroče."

Stari ga še zmeraj ni nehal lomiti z zvonom. Neprijetno je bilo poslušati, kako se je brez slehernega občutka zaganjal, kako je zadrževal, kadar bi moral popuščati v enakomerne nihaje, in kako je potem moral zmeraj znova zagnati, da je vsaj tu in tam udarilo na obe plati, nato je zopet pozabil ali kaj ter zadržal vrv, da je klenknilo in zašepalo v pojemanje.

"Povejte, zakaj ste tisto napisali," je vztrajal.

Jemima se je kot v šali ozrla k njemu iznad škatle čez ramo ter se, kot bi jo vse skupaj zabavalo, porogljivo posmehnila: "Vas je strah, kaj?"

"Te stvari niso za šalo," je resno odsekal ter mirno prenesel tisti posmeh, dokler se ni znova sklonila v škatlo in najbrž v zadregi začela nekaj brskati in prekladati po njej.

Prepričan, da jo je tako rekoč z enim samim pogledom ugnal, je vzel čaj, srknil nekaj požirkov ter se zadovoljen sam s sabo znova udobno zleknil na vzglavje. Pomislil je, da jih bo tudi staremu moral napeti o zvonu kot instrumentu, ki se ga je prostaško in greh takole lotevati, in o zvonjenju kot glasbi, ki trikrat na dan z ritmom in zvenom drami duhove v ljudeh ...

"Nisem se šalila," ga je presenetila Jemima ter s škatlo v naročju namuljeno odhitela iz kuhinje. Zvenelo je resno ... vendar se je potem le nasmehnil tej, kot je bil že naslednji trenutek skoraj docela prepričan, zgolj mulasti igri morda celo malce zaljubljene punčare, ki še ne ve kaj in kako sama s sabo. Take so ... je pomislil z olajšanjem - kadar se vnamejo - en sam pogled, en sam hip je dovolj, da vzplamtijo kot slama, ob kateri se zlahka ožgeš, ne da bi se v resnici pogrel ... Samo zmrdnil se je lahko nad tem. Kaj bi drugega. Čeprav ga je po tistem malce vendarle veselilo. Malce pač. Hja ... Kar mlasknil je zadovoljno ter znova srknil še kar dober čaj, ki je tudi v žile in v misli čisto prijetno pogrel.

Rade Krstić

Seznam

Tisti, ki v smrtnem strahu, da ga ne bo več, zakriči in se zgrudi v naraščajoči grozi; tisti, ki se zagleda v zrcalu razbeljenih črk in si zapomni, kam je pokazala luč; tisti, ki se zapre na podstrešje z eno samo željo v prsih in v medlem blišču pozabi na vse strahove in bojazni; tisti, ki je med preroškimi znamenji svojih besed odkril najbolj oddaljene svetove; tisti, ki teh nikoli ne odkrije; tisti, ki je z rokami oprt na zadnje drevo in išče najbližjo vejo na njem; tisti, ki z orjaškimi kavli sega v morje, da bi zvlekel na dan truplo usmrčenega; tisti, ki na polju zagleda marjetico in ji začne trgati liste; tisti, ki mu sovraštvo zamegli um, tako da ne loči več prijateljev od sovražnikov; tisti, ki so ga pokopali tja, kjer je pokopana njegova v smrt prirasla beseda; tisti, ki ni nobena metafora, ampak z neznanskimi kriki vznika iz studencev mračnih voda; tisti, ki beži od samega sebe, in tisti, ki je prestreljen od neimenovanega.

Tisti, ki vsako noč joče ob nasmejanem prividu, katerega robovi se nabirajo v gubah težke zavese; tisti, ki blodi skozi čudovito meglico v najvišji samoti; tisti, ki v plamenih zagleda odrešilno fiziko v ogenj položene krvi; tisti, ki pesmi drugega bere na glas v samoti svoje začudene sobe; tisti, ki ob izdihu svetlobe s stropa vztrepeta v neživem mraku; tisti, ki je v grmovju zaslišal razpadanje najtršega zrna; tisti, ki mu prsti bežijo čez orošena stekla očal ali po licu, ki je uplahnilo od mrgolečega srha pod kožo; tisti, ki sesa kri svojega vdovstva ob uri, ko se stakneta ustnici v zadnje slovo; tisti, ki mu neubranljive misli ne dopuščajo razkolov ali predhodnice; tisti, ki mu zenica pove, kdaj je

skrajni čas, in tisti, ki se leví skozi najtišji žvižg vetra.

Tisti, ki sam zase ne ve, ali je ali ni; tisti, ki so njegove roke nerodovitna zemlja pod krili neslišnosti; tisti, ki ga globoke misli pahnejo v prepad, od koder ni vrnitve; tisti, ki iz najmanjšega vrča izkrije neznana znamenja svojih sanj; tisti, ki je na dno poslal temno tančico nikoli rojenega greha; tisti, ki je v sanjah zagledal mrliča in z njim ostal v družbi vse do današnjega dne; tisti, ki pred svojimi očmi pohablja kali nemogočega; tisti, ki iste spreminja v predmet svojih raziskovanj; tisti, ki ga je zamikalo oditi in je odšel predaleč, in tisti, ki brez besed opazuje nastajanje ščipa; in tisti, izmučen od vseh svojih misli in besed, ki z živim peresom kaže neponovljivost odsotnega giba.

Tisti, ki mu solza zastane v očesu, odprtem za najkrajši pogled; tisti, ki mu je v slast cvreti se v ognju izpuljenih las; tisti, ki našteje preveč, a ne ve, da je preštevanje premalo; tisti, ki drvi po nepremakljivih tirih zadržanega diha in se ne zaveda, da je poslednji vagon prazen; tisti, ki mu otopi korak na poti v nedotakljivi svet mrtvih; tisti, ki ne pogreša svojega bližnjega, če mu ta ne pokaže svojega groba; tisti, ki ob grobu stoji in bo ob grobu ostal živ zakopan ne glede na klice od zadaj; tisti, ki skozi to ali ono obzorje prehiteva svoje misli in prevzema njihovo brezhibno negibnost; tisti, ki se na mizi igra s kockami, ne da bi kdaj tvegale; tisti, ki bo s telesom in dušo izginil v najvišjih valovih svoje nečutnosti, in tisti, ki se bo vtisnil v spomin.

Tisti, ki bo skozi obličje, ki ga išče, namenjen prihodnosti; tisti, ki mu duša leži na najglobljem dnu, ki ga morje premore; tisti, ki si nataka maske v slovo od sveta; tisti, ki ga svetloba votlí od znotraj; tisti, ki na robu sveta odrine vse vezi; tisti, ki v smrti molči besedo, hladno kot vrč; tisti, ki se na obali nenehnih sončnih zahodov skrije za drevo življenja; tisti, ki mu smeh poide v kapljo grenkobe, v grimaso, ki jo na robu ustnic ali lic izkleše usoden udarec; tisti, ki ga groza razjeda bolj kakor žerjavica; tisti, ki bolečine ne spusti z vajeti svoje predrte lobanje; tisti, ki si rane premaže z žveplom in zraven doda ščepec bele soli; tisti, ki v morje potone in nastavi vrat ostrinam pozabljene pesmi.

Tisti, ki ga iz koraka v korak spremlja dih iz neznanega grla, iz neznanih pljuč, iz te ali one sinjine nevidnega; tisti, ki v nesmrtni tišini zelenega brona zasliši šepet minljivih stvari; tisti, ki je oplojen in omamljen od mrtvaškega uda podzavesti; tisti, v čigar ustih bo omrtvi-

čeno vse, kar roma iz luči v luč; tisti, ki bo v starem vodnjaku iskal vodo za svoje nič hudega sluteče bodalo; tisti, ki so mu noči izključvale v belo kost zasajen pogled; tisti, čigar mrtvaški prt bo zlezal čez sarkofag in prešinil najnežnejšo dlan; tisti, ki je obvisel med peklom in ničem na najvišjem stebri; tisti, ki ga nikoli ne bo na spregled; tisti, ki se je utopil v zenici čiste misli, kjer ni več nobenih skrivnosti; tisti, ki bo padel šele takrat, ko bodo padli vsi drugi, in tisti, ki zaspi med knjigami s premeškimi vekami.

Tisti, ki v skoku zazna, da se je preveč odmaknil od roba; tisti, ki se obda z obzidjem tujih idej in gleda sogovorniku naravnost v oči; tisti, ki pade v naročje neslišnih besed in dviga roko v pozdrav; tisti, ki v svojem življenju nikdar ni prišel do vrat svoje prve besede; tisti, ki nikomur ne prižiga sveče, in tisti, ki mu v prsih razbija, ko se ozre; tisti, prav tisti, ki nima počitka, ki nima miru, ki ga skoraj več ni; tisti, ki reče: "ZALIL SEM JO, NJO, SVOJO VEČNO SPREMLJEVALKO, SVOJO LJUBICO, SVOJO DRAGO LILIJO, CVET, KI V SVOJEM SNU NE BO ZAZNAL KRVI MOJE ROKE," tisti, ki so zraven in nič ne rečejo, in tisti, ki jim je malo mar; tisti, ki so eno bitje, ena sama beseda, zgolj šum, zaprt v oko, začaran v kapljo, pribit na molk; tisti v mrzlo zlatem trenutku dogorevanja.

Tisti, ki zadnji stoji na kamnu sveta in potrpežljivo zre v najdaljši zaton sonca; tisti, ki neha, ko nič več ne more nehati; tisti, ki je pozabil na oblake in na tisto, kar skrivajo; tisti, ki vegetira kot rastlina, ki so jo izruli s koreninami vred; tisti, ki so mu zadale smrtni udarec besede njegove neskončne ljubezni; tisti, ki izza sija ugaslih zvezd pelje skozi privide; tisti, za katerim ne bije noben zvon; tisti, ki je zapuščen, pozabljen, odmaknjen svetu in njegovim oblikam; tisti, ki se ne okoplje v nobenem dovolj temnem zlatu; tisti, čigar mrtvaški spreved je vprežen v nikoli zasukane glave; tisti, ki posluša prasketanje ognja v črnih dlaneh nobenega sija; tisti, ki v izbrisani sledi zapušča najslavnejša čela, in tisti, ki v večnem izgnanstvu ne najde boljše poti.

Tisti, ki se na rešetkah sanjske svetlobe precedi skozi mehke robove; tisti, ki med neštetimi podobami hrepeni kot zavesa, ki jo je zaneslo čez oder; tisti, ki ga izkoplje iz groba živi blisk najkrajše noči; tisti, ki mu glava klone čez mizo, ko so bolečine neznosne in krči prehudi; tisti, ki se pokrije z nikoli stkano tančico, katere niti visijo z

najdaljših vej; tisti, ki mu roka drhti od hipa do hipa, in tisti, ki nima nobene roke; tisti, ki bo zdaj zdaj legel in zaspal; tisti, ki bo zaprl oči in ne bo rekel nobene več; tisti, ki mrtev hodi po strehah tega ali onega smisla; tisti, ki ga ne more izreči nobena beseda ob natanko določeni uri; tisti, ki v čistem vinu nehanja, namenjenem rojstvu in smrti, stre vse razdalje; tisti, ki je slepi krik sveta nad neminljivimi vekami, in tisti, ki ob zori sedi tam, kjer ga nihče več ne čaka.

Tisti, ki je sneg, ki je trava, ki je oblika vseh oblik; tisti, ki na pesku postaja vedno bolj presojen; tisti, ki je kapljica ponorelega nič, razbit od svojih razklanih korakov in od človeške samote, ki je stisnjena v pesem; tisti zatiralec in teptač, tisti iz tega in onega sveta, žrtveni dar sebi in drugemu; tisti ne iz mesa ali krvi, tisti par stisnjenih dlani, zaprtih v večno premišljanje ... in slednjič tisti, ki je nevaren, tisti, ki ga ni treba, ki je odveč, ki moti ... tisti, tisti, tisti poslednji na seznamu.

Sebastijan Pregelj

Gospodinja Jožefa Pangosa

I.

S tramvaja številka sedemnajst je stopila starejša ženska, ne debela, suha pa tudi ne; v eni roki je nosila cekar, v drugi polivinilno vrečko. Počasi se je odzibala po ulici navzgor, do bloka številka osem. Odrinila je težka lesena vrata in šla po hodniku do poštnih nabiralnikov. Pogledala je, ali je kaj zanimivega, pa ni bilo drugega kot račun za elektriko. Z dvigalom se je odpeljala v tretje nadstropje. Pred vrati je za hip obstala, ker je hotela slišati, zakaj se soseda tako glasno prepirata. Mislila si je, da ne more biti dobro, če se že nekaj tednov po poroki vsak dan hudo sporečeta, ko je pa zaslišala korake na hodniku, je hitro odklenila vrata in vstopila. Bala se je namreč, da bi jo kdo zalotil pri tako nečednem opraviilu, kot je prisluškovanje sosedom ... vsakdo bi si mislil, da je stara, debela, opravljiva baba, ki nima pametnejših opravil, tega pa ne bi hotela, ker še zdaleč ni res. V predsobi je slekla jopo in jo obesila na obešalnik (da se ne bi mečkala po nepotrebnem). Preden je vstopila v kuhinjo, se je pogledala v ogledalu in si s prsti previdno popravila frizuro. V kuhinji je odprla okno, da bi se prezračilo. S pulta je vzela krpo z belo-zelenim vzorcem in odšla v spalnico. Tudi tam je odprla okno in na kljuko obesila posteljnino. Z nočne omarice je pobrisala prah, nato se je naslonila na okensko polico in še lep čas gledala na ulico. Je bilo tudi kaj videti: sosed je stal pred blokom in pobiral reči, ki mu jih je žena metala dol. Kdaj pa kdaj ji je

zažugal s pestjo, da bo dobila svoje, če takoj ne neha, pa je dosegel prav nasprotno: s še večjim veseljem je skozi okno metala njegove reči, se smejala in vreščala, da se ga prav nič ne boji. Starejša ženska je globoko vzdihnila in sama pri sebi zagodrnjala, da se nič ne more. Pospravila je posteljo in se vrnila v dnevno sobo, prižgala televizor in sedla v naslonjač. Gledala je oddajo, ki jo gleda vsak dopoldan. Oddaja se ji resda ni zdela nič posebnega, ampak zavoljo voditelja in bogatih nagrad ... Tu in tam je z mize vzela listek in si zapisala, kar se ji je v tistem trenutku zazdelo pomembno. Po oddaji je odšla v kuhinjo in skuhala kosilo.

Nekaj pred eno je z mize potegnila pisan prt ter jo pregrnila s svežim, ki ga je v polivinilni vrečki prinesla od doma. V dnevno sobo je odšla po krožnik, skledo in jedilni pribor; vse skupaj je postavila na mizo in obstala ob oknu. Gledala je oblake, ki so se grozeče valili z vzhoda, ampak je ni skrbelo, da bi popoldne deževalo, saj so prejšnji večer pri poročilih rekli, da bo okoli poldneva oblačno in vetrovno, deževalo pa ne bo. Zakaj jim ne bi verjela? In sploh: popoldne pojde na pokopališče. Že dolgo ni bila in je skrajni čas, da zalije rože, če noče, da se posušijo. Kakšen pa je videti grob s posušenim cvetjem? Ko je bilo kosilo skuhano, je izklopila štedilnik in se vrnila pred televizor. Do četrta čez tri je gledala serijski film, ki je na sporedu vsak popoldan, potem si je iz garderobe prinesla čevlje in jopo ter se oblekla.

II.

S tramvajem številka devetintrideset se je odpeljala na bližnje pokopališče, tam prav na hitro zalila rože, da je ne bi prehitel dež, saj se je v daljavi že bliskalo in je grmel. Iz za nagrobnika je izvlekla kovinske grabljice in skrbno poravnala pesek. Ko so z neba že padale debele dežne kaplje, je populila nekaj bilk, ki so, medtem ko je ni bilo na grobu, pognale med kamni ob robu. Vzravнала se je in si mislila, da je gospod Jožef Pangos srečen človek, ker ima tako skrbno gospodinjo. Nobena skrivnost ni, kako težko je v teh časih dobiti zanesljive ljudi, in to ona brez dvoma je. Zadovoljno se je nasmehnila ter iz žepa

izvlekla čipkast robec. Dobro je prebrisala spomenik, da se je z zlatimi črkami zapisano ime spet videlo. Pogledala je na uro, kovinske grabljice porinila za spomenik in pohitela proti tramvajski postaji. Še zadnji hip je vstopila.

Ko je bila spet v stanovanju, je z mize znosila krožnik, skledo in jedilni pribor. Nekajkrat je zavzdihnila in zmajala z glavo, da je škoda dobrega kosila, ampak kaj se more. Pomila je posodo in pred televizorjem počakala, da se je posušila. Nekaj pred sedmo je pisan prt zatlačila v polivinilno vrečko, da bi ga doma oprala in zlikala. Kajpak: po prtu se vidi, kakšna je gospodinja. Za seboj je dvakrat zaklenila vrata in se z dvigalom spustila v pritličje. S tramvajem številka sedemnajst se je – kot vsak večer ob tej uri – odpeljala domov.

V soboto dopoldne

I.

Ob znamenitem baročnem vodnjaku, ki si ga vsak dan ogleda na stotine turistov, je stal moški. Gledal je po ulici gor: siva pročelja hiš so se mu že od nekdaj zdela nekaj posebnega, čeprav ni vedel, zakaj. Čez čas si je privihnil ovratnik rjavega balonarja, potisnil roke globoko v žep in se pomaknil vzdolž izložb. Preden je prišel na glavni trg, si je prižgal cigareto in nekajkrat globoko potegnil. Pred cerkvijo sv. Cecilije je bila množica ljudi. Zrinil se je naprej, ker ga je zanimalo, kaj se dogaja. Spredaj je za kratek čas obstal: pasijonska igra. Gledal je igralce v oblačilih iz žakljevine in si mislil, da jih mora zebsti. Resda sije sonce, ampak tako zgodaj nima še nobene prave moči. Ženski pred njim sta vseskoz vzdihovali, kako zelo lepo je in še sreča, da bodo igro zvečer ponovili. Poslušal ju je in si mislil, da si igro tudi sam ogleda takrat, če le ne bo preveč turistov. S počasnimi koraki je šel naprej. Pred sinagogo sta stala policista. Navadno je bil tam en sam. To jutro sta bila dva. Skomignil je z rameni, ker si ni mogel misliti, zakaj, v resnici mu je bilo pa malo mar: eden ali dva. Popraskal se je po čelu,

odvrget cigareto in jo pohodil.

Pred kavarno se je za hip ustavil, si z levo roko poravnal plašč, z desno pogladil lase, ker mu jih je bil malo prej razpihal močan veter, in vstopil. Sedel je za mizo ob oknu in prekrižal noge. Iz žepa je izvlekel vžigalnik in cigarete ter jih položil na mizo pred seboj. S kazalcem je nekajkrat zavrtel pepelnik, potem je eno prižgal. Gledal je skozi okno in poslušal moškega, ki je pri sosednji mizi od sebe nekoliko starejši ženski pripovedoval, da bo zvečer koncert: Bachove kantate. Ženska je nekajkrat vzdihnila, kako je to krasno in da zagotovo pride. Moški je zadovoljno pocmokaval in polglasno godrnjal, da ji ne bo žal, ker bodo peli priznani solisti in znamenit deški zbor.

Ko je pristopil natarak, je bila cigareta pri koncu. Ugasil jo je in naročil kavo s smetano. Natarak mu je prikimal in zamenjal pepelnik. Moški ga je odrinil na rob mize in cigarete spravil nazaj v žep. Pred dnevi se je namreč zatrdno odločil, da ne bo pokadil več kot pet cigaret na dan. Zdravnik mu je na zadnjem pregledu sicer rekel, da mora nemudoma prenehati kaditi, ampak to vendar ni tako lahko. In konec koncev: pet cigaret na dan ne more ne vem kako škoditi, pa naj zdravnik reče, kar hoče. Dve kocki sladkorja je dal v kavo in jo dobro premešal, da se je smetana razlila čez rob. Obliznil je žlico in jo položil na pladenj ob kozarec vode. Naredil je požirek in pogledal proti ženski nasproti. Mislil si je, da jih še nima dvajset, deček, ki sedi ob njej, mora biti star pa najmanj štiri, če ne pet. Sin? Brez dvoma. Je poročena, živi s prijateljem ali sama? Ženska je pila sok, otrok je jedel čokoladno torto. Večkrat mu je rekla, naj pohiti, ker nimata več dosti časa. Moški ju je gledal in ugibal, kam se jima mudi. V lutkovno gledališče? K babici in dedku? Kar kam. Z žensko sta se nekajkrat spogledala. Vsakokrat je na hitro odmaknil pogled, ker mu je bilo še kako nerodno, da ju tako preočitno opazuje, pa si ni mogel kaj, da ne bi čez čas spet pogledal proti njima. Iz žepa je izvlekel cigarete. Tretja. S prsti je nejevoljno udaril po mizi in pri tem nehote stresel pladenj, da se je kozarec nevarno nagnil in se je razlilo nekaj vode. Sam nase je bil jezen, kajpak, ni bilo še deset, pa je že kadil tretjo. Bedasto. Prav nič bedasto. Lahko bi se vprašal, kakšen človek je. Čisto res: kakšen človek sploh je?

II.

Ženska pri sosednji mizi je nekoliko mlajšemu moškemu razlagala, da je prejšnji teden poslušala Vivaldijeve motete za sopran in orkester. Prečudovito je bilo. Moški ji je večkrat pritrdil, da je moralo biti prekrasno, ampak kaj, ko je moral povsem nepričakovano na službeno pot. Ženska mu je razumevajoče prikimavala; kdaj pa kdaj si je šla z roko v lase, kdaj pa kdaj se je poigrala z gumbi na bluzi.

Moški ob oknu je napravil zadnji požirek. Plaho se je ozrl proti mizi nasproti, pa sta bila mama in otrok takrat že med vrati. Le kam se jima tako mudi? Nagubal je čelo: v živalski vrt? K prijateljici, ki se je prejšnji teden poročila? Mogoče samo na tržnico. Ja, mogoče samo na tržnico po nekaj zelenjave in sadja. Spod skrbno zalikanega prtička je izvlekel račun in pomignil natakarju, ta mu je od daleč prikimal, da takoj pride. Moški si je kar mislil, da ga še lep čas ne bo. Odprl je denarnico in dosti večji bankovec položil pod prtiček. Hotel je vstati in pohiteti za žensko in otrokom, ker ga je še kako zanimalo, kam se jima tako mudi, pa je tisti hip rezko počilo. Moškemu se je zazdelo, da čas stoji, on pa že vso večnost lebdi v višini mize. Videl je, kako so na vse strani siknili plameni in kako se je razletelo zdrobljeno steklo; videl je, kako so se stoli in mize čudno počasi prevrnili in kako so vzlebdela telesa s spačenimi obrazi. Potem je vse postalo temno in nenavadno tiho. Moški si ni mogel misliti, kam se jima je tako mudilo.

INTERVJU

Slavoj Žižek

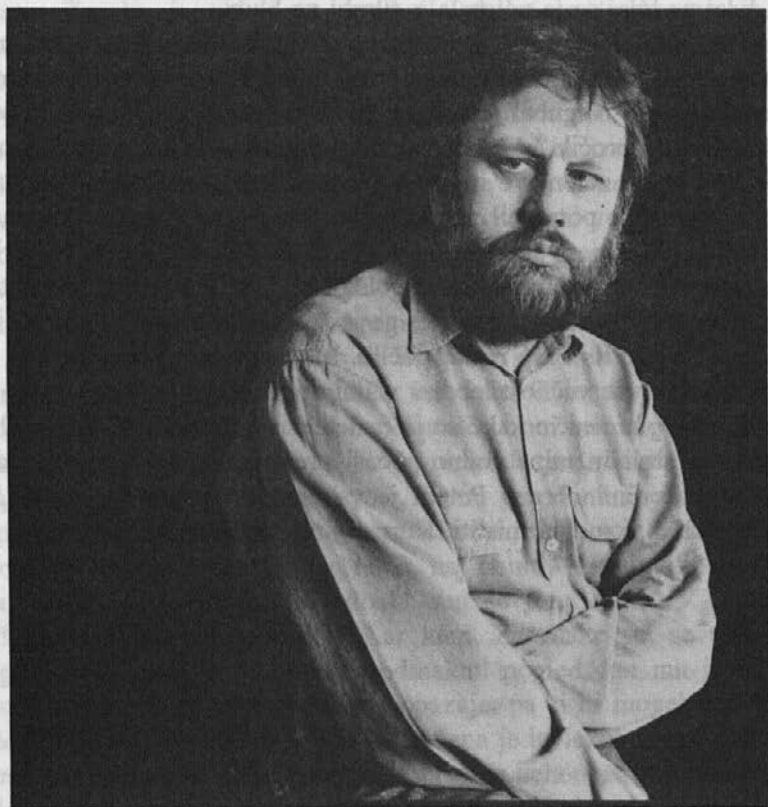


Foto: MIHA FRAS

Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev

Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev

Rodil se je leta 1949 v Ljubljani; na ljubljanski filozofski fakulteti je študiral filozofijo in sociologijo, in to v "kritičnih" letih 1967-1972. Še kot študent je objavljaj (med drugim) v *Problemih*. Začel je v heideggerjansko-derridajevskih vodah, v Parizu poslušal več Lacanovih seminarjev (tudi nekaj predavanj znamenitega Še) in se k njemu dokončno spreobrnil sredi sedemdesetih let. V analizi je bil pri Lacanovem zetu in "nasledniku" Jacquesu-Alainu Millerju. *The rest is history*: izdal je deset knjig doma in več kot trideset v tujini, doktoriral v Sloveniji in Franciji (obakrat iz Hegla), (so)urejal revijo *Problemi*, bil član Odbora za varstvo človekovih pravic, kandidiral v slovensko predsedstvo, je "vodja" (in eden izmed začetnikov) ljubljanske Šole za teoretsko psihoanalizo, predava po vsem svetu ... V svojih knjigah se s skoraj aristotelovsko univerzalnostjo ukvarja tako rekoč z vsem: s filozofijo, z literaturo, s sociologijo, politiko, z znanostjo, glasbo, s filmom ... Kljub temu (ali zato) je "večni" *outsider* na slovenskem prizorišču, brez kake pomembne "akademske" funkcije (kot že pred njim Lacan) – a kot pravi sam, je biti zunaj način, kako si najbolj notri.

Literatura: *V predgovoru k eni svojih knjig ste zapisali pomenljivi stavek: "Jasno je, da rabi Lacanova teorija kot opravičilo za idiotsko uživanje v množični kulturi." Čeprav je izjava deloma iztrgana iz konteksta, se mi zdi dovolj provokativno izhodišče za vprašanje: Kakšno je po vašem razmerje med teorijo in kulturo na sploh, ne le množično? Skušamo s teorijo res le "upravičiti", "racionalizirati" prvotno naivno uživanje ob umetniškem delu ali pa nam teorija omogoča globlje dojetje dela in tako večji užitek?*

Žižek: Od vsega začetka sem proti ideji, da obstaja neki "izviren", "nepokvarjen" užitek, "neposredna recepcija" umetniškega dela, ki ga potem teorija posreduje, "pokvari", reflektira. Brez najmanjše teoretske refleksije, lahko tudi v povsem naivni obliki horizonta pričakovanja, neposredni užitek ni mogoč. Klasičen primer za t. i. tradicionalno umetnost: jasno je, da je to, kako mi danes doživljamo na primer stare asirske ali egiptovske kipe kot umetnost, evidenten anahronizem; v njihovem izvirnem obdobju to sploh ni delovalo kot umetnost v današnjem pomenu. Tukaj vidimo, kako recepcija ni nedolžna: da nekaj

sploh percipiramo kot umetnost, mora že biti (preveč je seveda temu reči teorija, ampak) sklop implicitnih predpostavk. Če kaj odlikuje t. i. "modernizem", ga to, da postane teoretska refleksija inherentno del same recepcije. Z modernizmom umetnost izgubi svojo nedolžnost. Kjer Joyce res postane Joyce (v *Uliksu* in predvsem v *Finnegans Wake*), še dosledneje naredi, kar je naredil že Eliot v *Wasteland* (čeprav se Eliot po mojem še preveč poigrava) – merim seveda na tiste famozne pojasnjevalne opombe. Joyce gre še naprej: *Finnegans Wake* je vnaprejšen odgovor na mogoče interpretacije. Po mojem mnenju nikakor ni samo šaljiva opomba tisti slavni stavek: "Zakaj sem napisal *Finnegans Wake*? Zato, da bi imeli še štiristo let literarni teoretiki kaj delati." Sodobne umetnosti se ne da brati brez teorije – ne v naivnem pomenu "vse je tako zapleteno, da ne moreš razumeti" – ampak je že sama struktura dela v dialogu z mogočimi interpretacijami, ki jih vnaprej vzame v zakup in odgovarja nanje. Tu se mi zdi, da sta psihoanaliza in (umetnostni) modernizem povezana. V čem vidimo zablodelost psihoanalize – kje psihoanaliza regredira pod raven samega Freuda? Tam, kjer lovi nedolžnost simptoma, kjer se drži tega: "A niso bili boljši dobri stari zlati časi, ko si imel nedolžnega pacienta, ki ni vedel nič o psihoanalitični teoriji, ki je neposredno, naivno razlagal simptome in si ga lahko šokiral." Klasičen primer: analizant reče: "Včeraj sem sanjal, da grem skozi gozd, prodiram skozi goščo, premagam zmaja, stopim v grad." Kot analitik si se lahko zasmel in rekel, seveda, zmaj je oče, grad je materino telo in take oslarije. Skratka: želja po naivnem pacientu, ki ga lahko presenetiš. Po Lacanu je situacija natanko nasprotna: vsak simptom je že svoja lastna interpretacija v pomenu, da že implicira, napotuje na interpretacijo – to hoče reči Lacan, ko pravi, da je psihoanalitik subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve. Kdo to predpostavlja? Analizant, ki s simptomom skuša uganiti, kaj analitik hoče in ve; simptom je v bistvu že interpretacija želje, ponujena analitiku. Zato se mi ne zdi pretiravanje, ampak povsem dosledno reči, da nimamo samo kleinovskih, lacanovskih, annafreudovskih, reichovskih interpretacij simptomov, ampak imamo simptome, ki so že sami v sebi lacanovski, kleinovski ... Se pravi: isti proces – upam, da je paralela jasna – kot v umetnosti: tako kot ni nedolžne

umetnine (v pomenu: neomadeževane s teorijo), tako ni nedolžnih simptomov. Kolikor imam stikov z analitiki, mi potrjujejo, da je danes do neke stopnje to del (vsaj v razviti, dekadentni tujini, kjer je povprečen pacient že intelektualno korumpiran) analitične prakse. Tipičen analizant vam ne pravi svojih sanj, tipične t. i. "proste asociacije" so danes: "Jaz mislim, da sem obsesionalen nevrotik, ker sem včeraj sanjal to, kar pomeni to" itn. Proste asociacije so že interpretacija. Še eno področje, kjer se mi zdi ta refleksivnost še posebno zanimiva, je politika, kjer se to kaže kot cinizem: vsaka drža ima že vključeno refleksivno distanco, ki ne samo da je ne spodbija, ampak jo celo krepi. Če vprašam mladega neonacista, ki tepe tujce v Nemčiji in Angliji, zakaj to dela, bo dal tri odgovore. Ali bo odgovoril preprosto ekonomsko, na ravni instrumentalne logike (kradejo nam posel), ali bo odgovoril ideološko (ogrožajo zahodno civilizacijo), ali bo odgovoril na nižji ravni *fake*, lažnih nezavednih mehanizmov (dobro mi de, če jih pretepem, na jetra mi grejo). Zanimivo je, da je v Angliji in Nemčiji dandanes čedalje bolj pri delu četrta varianta – neonacist vam reče: "Mislim, da ima moje početje korenine v tem, da kot otrok nisem imel dovolj dobre očetovske vzgoje, manjkala mi je avtoriteta, materinska ljubezen," ali bo rekel: "Živimo v krizni družbi, kjer mlada generacija nima dovolj ..."; sam že vpiše v svojo pozicijo klišeje socialnih psihologov. Tukaj vidimo, da danes ideologija drugače deluje: ve, kaj dela, pa vendarle to počenja. Ta refleksivnost – če naj se vrnem – se mi zdi temeljno dejstvo, to velja posebej za kulturne pojave množične kulture. Če naj omenim dva s področja filma: Hitchcock in črna serija – *film noir*. Evidentno je, da če ju gledate z neko naivnostjo danes, se vam zdi to smešno, to ne gre več. Hitchcocka ali *film noir* je mogoče sploh uživati le s prepoznavanjem nekih čisto formalnih določil, gre za čisto teoretski užitek. Pravo čudo moderne umetnosti je po mojem v tem, da uvidiš, da je refleksivnost v ničemer ne kvari, da je nasprotje med refleksivnim momentom in umetnostjo kot tako psevdonasprotje, da nasprotja tukaj ni. To se mi zdi bistveno vzeti na znanje.

Literatura: V enem svojih nazadnje objavljenih besedil (o Schellingu) ste zapisali (glede Derridajevega besedila o Kafki), da je v vsakem besedilu "jedro neberljivosti, ki se upira vsaki interpretativni

prilastitvi"; to "netransparentno jedro" šele omogoča, da besedilo ni le "medij" za nekaj drugega (na primer za socialno, filozofsko, moralno, "psihoanalitično" Idejo), ampak ima svojo lastno identiteto. V svoji knjigi *Looking away ste*, spet glede Kafke, zapisali, da se za njegova besedila zdi, kot da so "označevalna veriga, ki se upira interpretaciji s presežkom lepljivega uživanja" – in to na koncu svoje več strani dolge interpretacije, ki najde "bistvo" Kafkovih besedil v prikazovanju obscenosti nadjazovskega Zakona (zato je Kafka po vaši interpretaciji postmodernist). Kako bi lahko pojasnili ta paradoks?

Žižek: Tu je treba pravzaprav ponoviti shemo, ki sem jo zgradil že v odgovoru na prvo vprašanje: to famozno "netransparentno jedro" Realnega zame ni nekaj, kar je zunanje interpretaciji v pomenu, da ji je predhodno. Če pogledamo od blizu, je lacanovsko Realno produkt simbolizacije, nekaj, kar nastane, vznikne skozi neuspeh simbolizacije. Vsi poznamo – jaz jo že ponavljam do onemoglosti – Kafkovo zgodbo *Pred vrati postave*. Kar ljudje pozabljajo – in to je zame skoraj najlepši del *Procesa* –, je, sedem ali osem strani pozneje, obupan poskus interpretacije, pogovor med duhovnikom in Josefom K. Tista interpretacija je čudna, zadene nas kot nekaj mučno neuspelega, sploh ni jasno, o čem govorita, orakeljska – s tem neuspehom se proizvede lepljivi užitek. Ali če naj grem na primer iz intimne seksualne prakse (o tem med drugim lepo piše Deleuze v *Logiki smisla*): kdaj se neka dejavnost seksualizira? Ko postane spodletela in se kot spodletela ponavlja. Kaj hočem s tem reči? Recimo, da imate partnerja (žensko ali, bodimo odprti, moškega) in ga primete za roko. Če ga enkrat primete za roko, pomeni to priznanje prijateljstva. Če ima ta gesta instrumentalen pomen, se gesta izčrpa v pomenu – na primer partner vam reče, da ga boli, vi ga primete, da bi mu olajšali bolečino. Recimo, da večkrat ponovite isto gesto: trdim, da bo to avtomatično dobilo seksualen pomen; brž ko ne morete več jasno razbrati nekega pomena, če začnete neko gesto stika ponavljati, se bo to erotiziralo. V tem je tudi temeljna finta poezije (pa ne mislim, da se da poezija shematizirati): če rečem "Bežim domov," ni to nič; če pa rečem "Bežim, bežim domov," bo človek to navadno identificiral kot "Ta človek hoče biti pesnik, tudi če ni." To je temeljni lacanovski paradoks:

označevalni shemi nekaj uhaja, zato se lahko označevalna veriga v spodletelih poskusih samo lovi okoli tega; vendar spodletelost tisti x , ki uhaja, šele proizvede. To bi bil tudi Lacanov odgovor na znamenitega zgodnjega Wittgensteina: "O čemer se ne da govoriti, o tem je treba molčati." Če hočeš, da se ta tišina odpre, moraš marsikaj reči. To je temeljna lacanovska teza; če ima neki pesnik minimalno senzibilnost, bo vedel, o čem je tu govor. Drug primer tišine, ki se proizvede v tkivu, je glasba (to je speljal že Mladen Dolar). Gre za zelo lepo Chionovo zapažanje: v koncertni dvorani poslušate klasično simfonijo ali kvartet, na koncu vsakega stavka pa naenkrat kašljanje in hrkanje. To nima nobene zveze s fiziologijo: popolnoma napačno je branje, da so se ljudje morali zadrževati, zdaj pa lahko kašljajo. Ne: strah jih je tiste tišine. Ko je konec stavka, empirično vidite, da tišina, ki je na koncu glasbe, ni ista kot tišina prej. Hipoteza, ki jo skuša razviti, je ta: na koncu stavka modernističnega dela – in to bi bilo zanimivo preveriti – pa ni tega hrkanja. Zakaj ne? Zato, ker ima tišina na koncu Schönbergovega stavka ontološko drugačen status kot tišina na koncu klasične glasbe. Stvar je izjemno preprosta: tišina na koncu klasične, še tonalne glasbe je orgazmična tišina po razrešitvi, tega vas je strah, to je tako rekoč smrtna tišina, če naj se vulgarno izrazim, postkoitalna tišina. Pri Schönbergu pa tišina ni tišina po razrešitvi, ampak je tišina samega neuspeha razrešitve, zato ni treba hrkati. Spet primer tišine, neizrekljivega, ki pa je prav tako kot neizrekljivo proizvedeno z mrežo.

Literatura: Lacan je večkrat poudarjal, da je psihoanaliza predvsem interpretacija (sanj, lapsusov, simptomov). To trditev bi lahko še zaostri in rekli, da se je teoretska psihoanaliza začela kot literarna interpretacija – na čelu Lacanovih Spisov je sloviti temeljni seminar o Poejevem Ukradenem pismu. Zdi pa se, da ima literatura v tem kontekstu predvsem vlogo ponazoritve teoretičnih konceptov, in to je poglobitveni očitek literarni znanosti sploh. Kako bi se lahko razrešilo nasprotje med interpretacijo kot "prezentacijo teorije" in interpretacijo kot odkrivanjem (domnevane) "resnice" dela?

Žižek: Prvič: zgodnji Lacan je vztrajal pri tezi, da je psihoanaliza interpretacija; ko pozni Lacan vpelje pojem prekoračitve fantazme, pa čedalje bolj vztraja pri tem, da interpretacija samo razčisti teren. Tam,

kjer gre zares (na primer odnos do simptoma/sint(h)oma, fantazma itn.), pa se pojavi *l'acte psychanalytique*, psihoanalitično dejanje, ki ni več interpretacija. To se navezuje na moj odgovor na vaše prvo vprašanje: danes (to je že obči topos), v današnji scinizirani dobi, je interpretacija čedalje manj operativna. Včasih je še bilo tako, da ste analizantu dali interpretacijo in ga je to šokiralo ter proizvedlo neke efekte v realnem, danes pa tega ni več. Zadnja "iniciacijska" novica, ki sem jo zvedel iz Pariza, je Millerjevo geslo: "Danes psihoanalitik ne interpretira več," interpretacije je konec, je samo dejanje. Da grem v bolj teološke vode (ki me čedalje bolj zanimajo): opiram se na Kierkegaardovo dvojico iz *Filozofskih drobtin* sokratska vednost/apostol. Psihoanaliza bi bila interpretacija samo toliko, kolikor je psihoanalitik tisti sokratski vedoči, ki s svojo nevednostjo omogoči psihoanalizantu, da pride do vednosti. Bolj ko pa ima psihoanalitik status kierkegaardovske ponovitve (se pravi, ne interpretacije kot odkrivanja neke resnice, ki je že "v tebi", ampak v dobesednem kierkegaardovskem pomenu re-kreacije, vnovične ustvaritve), bolj ko psihoanalitik ni veliki Drugi kot subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve, ampak je mali drugi, mali *a*, objekt/razlog želje, ne interpretira. Drugič: mislim, da se interpretacija kot "prezentacija teorije" in interpretacija kot "odkrivanje resnice dela" prekrivata. Ali ni tako, da teorija, prav ko pretendira na to, da bi odkrila domnevno "resnico dela", najbolj potrjuje samo sebe – to je najbolj narcistična igra, kar podtakne kot resnico dela, je po navadi njena lastna projekcija. Recimo: kaj odkriješ v predlacanovskih tradicionalnih, slabih, tudi predfreudovskih (če pobliže pogledamo, Freud ne dela tega) redukcionističnih branjih umetnin kot resnico dela? Ojdipov kompleks, razrešitev napetosti – strinjam se, da se to ne sme. V čem je Lacan pretanjen? Prvič: zanj ni interpret tisti, ki je subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve, kaj je resnica dela. Ne! Za Lacana je tekst tisti, za katerega se predpostavlja, da ve. Pogoj interpretacije je transferno razmerje do teksta, v tekstu je vednost. Drugič: Lacan strogo poudarja, da gre le, kot ste rekli, za ponazoritev teorije. Ampak Lacan je na neki ravni skromen: ko govori o literaturi, stalno skuša razrešiti neki klinični primer: pri Antigoni ga zanima na primer status nagona smrti itn. Lacan povzdigne literaturo, ko se na primer ob sodobni nevrozi sklicuje

na Hamleta. Lacanova poanta ni v tem (tu bi morali biti literati zadovoljni), da je Hamlet nevrotik, ampak narobe v tem, da se je oblika sodobne nevroze šele konstruirala s formo Hamleta – shemo, ki je dala specifično historično obliko sodobni nevrozi, je konstruiral Shakespeare. Literatura ni tisto, kar interpretiramo s privatno patologijo, ampak je tisto, kar nam omogoči interpretirati privatno nevrozo. Še zadnja točka: kar zadeva status same umetnine, pa je Lacanovo stališče eksplicitno jasno – umetnina ima status objekta *a*, ta pa se v nasprotju s simptomi ne interpretira. Lacan eksplicitno reče (to se pozablja): umetnine kot umetnine se ne interpretira. Kaj to pomeni? Strinjam se s tistimi teoretiki virtualne realnosti, ki razlagajo: kako se začenja (naivno, redukcionistično rečeno) človeški univerzum v nasprotju z živalskim? Ko realnost ni več polna, ko imate neko luknjo v realnosti – ta luknja je tisto, čemur se v psihoanalitičnem žargonu reče Reč, ki manjka. Ta odsotnost nato deluje kot ekran, ki ga zapolnite s fantazmatskimi projekcijami. Tu gre linija od tistih prvih primitivnih slik v Lascauxu v Franciji (ki so, mimogrede povedano, že anamorfne) do računalniškega *vmesnika*. To se dogaja na televiziji, ki jo tam vidimo: če od druge strani pogledamo, ni nič – neki elektroni ali kaj. Ampak vseeno vidiš virtualen svet. To je temeljna formula ontologije po Lacanu: brez take luknje, kjer vidiš nekaj, česar ni (po domače povedano), ni realnosti zunaj. Magija umetnosti je, kako se proizvede neki čist videz. Za Lacana videz ni videz, za katerim je neka realnost – videz je videz na mestu nič. Videz zakrije nič. Umetnost je po Lacanu nekaj, kar zapolnjuje mesto praznine in jo tako seveda hkrati ohranja. V tem smislu pomeni "odkrivati resnico dela" samo pokazati, kako zapolnjuje praznino – ni kaj interpretirati.

Literatura: Razlikovanje med popularno in visoko kulturo je (bilo) tarča napadov zlasti v postmodernizmu, ki je med drugim govoril o zblíževanju ali brisanju razlik med obema ravnema. V vaših knjigah imamo med njima zanimivo razmerje: pretežno se ukvarjate z deli popularne kulture, pa še ko govorite o delih "visoke" kulture, opozarjate, da jih boste obravnavali povsem enako kot popularna dela. Kateri so po vašem razlogi, zaradi katerih je teoretska psihoanaliza vsaj pri slovenskih zastopnikih našla plodovitejša tla v množični kulturi?

Žižek: Odgovoril bom na več ravneh. Če nas je postmodernizem kaj naučil, ni to, da se razlike preprosto zбриšejo, ampak da t. i. najvišjih oblik visoke kulture modernizma ne morete razumeti brez notranje reference na popularno kulturo. Danes je "visoka kultura" oziroma tisto, kar se pretenciozno prodaja za visoko kulturo, zame maskiran kič. Ko se nekdo arogantno distancira od popularne kulture, to zame zagotovo ni visoka kultura, ta gesta je zame sumljiva. Po drugi strani pa se velikokrat skriva v popularni kulturi marsikaj, kar ima umetniški potencial. Vzemimo moj priljubljeni primer za to, da so te ločnice labilne – Hitchcock. Ne pozabimo, da je bil film *Vrtoglavica* pred dobrimi tridesetimi leti obravnavan kot neuspel, poceni, popularen triler. Danes je po vseh anketah (to pomeni, kar pač pomeni, izraža mnenje kritikov – ne fetišiziram anket) pri vrhu. Pojdimo k preciznejšemu razlogu: zame je (celo v elitističnem pomenu) najvišja umetnost danes tista, ki se maskira kot popularna kultura, pa tam zadeve samo malo premakne, nekaj doda. In tisti presežek mi je veliko bolj dragocen kot "prava" visoka kultura. Vzemimo Altmanove filme: začel je relativno popularno (*M.A.S.H.* itn.) – vendar, če ima beseda visoka kultura danes pomen, je to Altmanov film *Short cuts*. Ali pa Chandler, zanj je že ustaljeno reči, da ima dobre posamezne vpoglede, stilsko-umetnostno kvalitetne prizore, na žalost pa so v celoti njegovi romani navadne kriminalke, sledijo žanrski formuli itn. Ne smemo se ujeti v past (to je lepo pokazal Fredric Jameson): seveda je Chandlerjeva strategija v tem, da vzame formulo in znotraj nje da v detajle umetnostno razsežnost (izjemno lepa zapažanja o zlomljenih eksistencah, vsakdanji Los Angeles kot umetniški predmet, dekadenca sodobnega megalopolisa itn.). Naivno sklepanje je takole: če bi Chandler odvrgetl formulo in samo v obliki kratkih zgodbic impresij podal samo "umetniško" plat, bi bila to prava umetnost. Ne: izgubila bi se tudi umetnost. To je zelo lep paradoks: formulo potrebuješ. Umetnost ima zelo krhek status, temu bi Elster rekel *essentially by-product*: brž ko centriraš na to, zgubiš. Centralni aspekt, ki mene mika, je, kako se ta "nenameravani presežek", "stranski izdelek" vpiše v popularno umetnost, kako se na robu proizvede visoka umetnost. Če pa vztrajam pri paralelah med visoko in nizko kulturo, to ne pomeni nekega redukcionalizma, ampak

nam šele vrže novo luč na oba pola. Take ikonoklastične primerjave med najvišjim in najnižjim se mi zdijo zelo plodovite – tam preskoči iskra. Naslov mojega novega članka bi lahko bil "Prešeren skozi Stephena Kinga". Poglejmo pesem *Neiztrohnjeno srce*. Predstavljajte si, da bi vam neki "navaden" človek opisal samo zadnji prizor: izkopljejo grob, pesnikovo srce je še živo in utripa – kaj bi bila vaša prva asociacija, če ne grozljivke in Stephen King? Tu pridemo do Lacanovega pojma gona v nasprotju z željo: gon ni nič prirodnega (instinkt), gon je libido, utelešen v nekem parcialnem objektu, ki je *un-dead* – utripajoče srce je lep primer. Ali drugi, meni skoraj najljubši primer iz pravljič: Andersenovi *Zlati čevlji*. Neki revni deklici podari misteriozen mož čevljev, ker bi rada plesala, čevlji pa nato ponoriijo in nenehno plešejo. Na pol mrtvo punco rešijo tako, da ji odžagajo noge, noge s čevlji pa same plešejo naprej – to je insistenca gona, ki nima nič prirodnega. Mislim, da je danes najdelikatnejše vprašanje analize umetnosti način, kako se najpristnejša umetniška razsežnost proizvede kot stranski produkt, presežek, sredi navidezno najbolj komercialnega. Zato imam tudi nezaupanje do "velikega evropskega filma": prav ko evropski film skuša udariti nazaj v imenu visoke umetnosti, pade v kič. Že v petdesetih letih Bergman: če danes gledamo filme, kot sta *Krik in šepetanja*, *Molk*, in če ima človek minimum senzibilnosti, ga mora to zadeti kot psevdoreligiozen, psevdoglobok kič – tega danes ne moreš resno gledati. Konec petdesetih in začetek šestdesetih let je bil Hitchcock diskvalificiran, Bergman pa slavljen. Danes so zadeve praktično obrnjene.

Literatura: Zakaj se lacanovci ne ukvarjajo s sodobno slovensko literaturo?

Žižek: Mi ne čutimo nobenega "prvobitnega sovraštva" do literature. Mislim, da se da to razložiti z nekim čisto kontingentnim spletom okoliščin. Na žalost je moji (srednji) generaciji takrat pomenila slovenska literatura pretežno spačene obraze, ki smo jih lahko videli na Kulturnem forumu v Cankarjevem domu. To so bili ljudje, s katerimi smo imeli takrat stik, ki so nam zastopali slovensko literaturo; evidentno to ni bilo za nas, s tem preprosto nismo našli stika. Če grem širše na umetnost, bi se (poleg Laibacha) našlo še kaj, s čimer imamo

parcialne stike. S tem pa, kar je danes "reprezentativno" uveljavljeno – reprezentativno v pejorativnem pomenu establishmenta kot na primer Društvo slovenskih pisateljev – radikalno ne najdemo stika. S tem ni mogoč ne dialog ne nič. Z vso agresivnostjo rečem, da mi je nerodno, če mi kdo v tujini reče "A si ti s tistimi, a imate kaj stikov z onimi?" Ne: tukaj ni kontakta. Verjamem pa, da se dogaja kaj drugega, plovitejšega. Po mojem je šlo za neko temporalno srečanje konec šestdesetih, začetek sedemdesetih med takratno literaturo in nami – takrat je eksplodiral nesporazum. Nobena ontološka nujnost ni, da bo v vseh časih tako.

Literatura: *Je mogoča lacanovska umetnostna kritika?*

Žižek: Kratek, ampak skrajno agresiven odgovor: najprej je treba razjasniti, ali je mogoča umetnostna kritika sploh. Jaz mislim, da ne, da je blef. Kolikor ima umetnostna kritika sploh smisel, so to aplicirane teoretske predpostavke ali pa je to zgolj neko osebno bledenje, okus itn. Zato mislim, da je to neka psevdospaka, ki sploh ni mogoča.

Literatura: *Poleg literature se v svojih knjigah pretežno ukvarjate s filmom, pa tudi z glasbo (Wagner) in s slikarstvom (Munch). Je kakšna umetnostna zvrst, ki vam je še posebno blizu (tu je verjetno odgovor jasen)? Doživljate umetnost kot del velikega Drugega publike v gledališču, operi in kinu ali pa jo raje doživljate v zasebnosti?*

Žižek: Ne vem, ali bom dal tisti odgovor, ki ga vi mislite. Umetnostna zvrst, ki mi je blizu, a tudi predmet blazne bolečine zame, je glasba. Zakaj? Ker sem na robu razumevanja. Lahko napol berem note, nisem pa notri v vsem, in bi si zelo želel, da bi bil. Kar trenutno delam ob glasbi, se opira na knjigo, ki ne bo samo knjiga leta, ampak morda knjiga desetletja – *Romantic Generation* Charlesa Rowsena. Ob njej skušam z nekaterimi lacanovskimi pojmi percipirati neko logiko v zgodovini glasbe: problem "neodigrane", "odsotne" melodije, konstitutivnega razmika med tem, kar slišiš, in tem, česar ne moreš slišati. Na eni strani imamo predklasično glasbo, kjer imamo klasičen razkorak med empirično-čutno prezenco odigrane glasbe in komponirano glasbo. Bach sploh še ni imel odnosa, ki se oblikuje šele v 19. stoletju, da kompozicija že vnaprej predpiše točno formulo čutne realizacije – Goldbergove variacije se dajo izvajati na klavičembalu, klavirju, orglah

itn. Po drugi strani pa imate strukturo, ki je tako zapletena, da je dobesedno ne morete slišati. Kje to najlepše vidimo? Zame so eden izmed vrhov zahodne glasbe nedvomno Bachove solo sonate za čelo ali za violino; tam se zdi, kot da bi Bach obupano poskušal stlačiti polifone forme (na primer fugo) na eno linijo. Zato se tako čudno slišijo: začne se ena melodija, nato solo violina preskoči na drugo, ampak če hočete sploh razumeti, kaj se dogaja, morate v duhu slišati še nadaljevanje prve. Pri Bachu imate neko strukturo, ki jo morate slišati, čeprav ni odigrana; struktura ima prednost pred odigrano melodijo. V romantiki pa se zgodi nekaj edinstvenega: tam nimate strukture, ampak melodijo ali ton, ki se ne da odigrati, ki ga pa morate slišati. Mislim, da je Schumann ključna figura: ena izmed njegovih edinstvenih krajših klavirskih skladb za dve roki ima temo, pisano v treh serijah, ker imate poleg dveh serij za obe roki še na sredi eno, ki ji Schumann reče *innere Stimme*, notranji glas – tu je napisana prava melodija. Paradoks pa je v tem, da ni odigrana: kar vi slišite, sta dve variaciji, ki ju empirično igra klavir, pozneje se obe variaciji ponovita, *innere Stimme* pa Schumann ne napiše. Kako prvo verzijo odigrati drugače od druge, ko pa se spremeni samo tisto odsotno? Gre za neki element, ki nima statusa strukture, ki se ga proizvede tako, da se nakaže njegovo mesto, ki je strukturno odsotno. Cela vrsta paradoksov, drugačnih kot pri Bachu. Najbolj me fascinira, kako gledati te strukturne premike v glasbi kot – bombastično rečeno – duhovno zgodovino Zahoda. Umetnost kot del velikega Drugega? Moj odgovor je tu na videz protisloven: seveda je del velikega Drugega v smislu, da vsaka umetnost predpostavlja nekega idealnega poslušalca. Zelo pretanjena problematika je: do kod? Schönberg še piše za idealnega poslušalca, čeprav morda samo za enega, Webern pa nima več nobenega poslušalca, naredi lacanovsko gesto: sprejme to, da ni velikega Drugega. To bi bil še eden izmed načinov, da ločimo predmodernizem od modernizma: predmodernizem ima še vedno neko idealno publiko, pri pravem modernizmu pa je jasno, da te empirični ljudje še poslušajo, ampak – publike v pomenu idealtipskega poslušalca ni več. Če me vprašate na bolj zasebni ravni, pa se mi javni spektakli gnusijo, zato me nikoli ne boste videli v koncertni dvorani, v Drami, tudi v galerije ne hodim, jaz raje gledam reprodukcije.

Literatura: Zdi se mi, da je Kafka tisti avtor "visoke" literature, ki ga največ obravnavate. Ali nam lahko zaupate svoj literarni okus? Obstajajo morda avtorji, ki imajo pri vas prednost, ki so vam blizu, pa jih niste nikoli obravnavali?

Žižek: Deloma sem jih, deloma jih nisem, deloma jih še bom. Moja situacija je tu zelo paradoksalna, ker je nasprotna od navadne: navadno snobovski intelektualec zasebno bere kriminalke in pornografijo, javno pa se baha s klasiki. Moja tragedija, če naj bombastično rečem, je v tem, da počnem nasprotno: javno se baham s popularno kulturo, zasebno pa (skoraj me je sram priznati) poslušam klasično glasbo (in to čedalje bolj le komorno), od literature pa – razen občasno kakšne kriminalke – le resno literaturo. Če bi mi zastavili legendarno vprašanje, kaj bi imel na samotnem otoku, bi imel štiri dramatike: Racina, Kleista, Claudela, Brechta. Kaj imajo vsi skupnega? Spodbijajo ideologijo, ki jo utelešajo, in sicer tako, da jo do kraja realizirajo in bolj pokažejo njene karte, kot si to sama želi. V nasprotju z običajnim liberalizmom nas je Lacan naučil, da je potrebna dogma kot tista točka, kjer se reče: "Je tako, ker mora biti tako." Ni svobode brez tega momenta pokoravanja. Kje vidim ta dogmatični moment – kaj je simbolna ureditev v svoji čisti obliki, *zero level*? Neka gesta, ki je prazna v smislu, da nekaj ponudiš, pa veš, da bo odklonjeno. Lep primer je v knjigi Johna Irvinga, kjer imamo dva otroka s skupnim travmatičnim doživetjem: eden drugemu po pomoti ubije mamo, drugi da prvemu svoj najdragocenejši predmet, slike nogometnih igralcev, kot opravičilo. Drugi otrok ve, kaj mora narediti: vrniti mora. Drug primer: recimo, da bi bila midva najboljša prijatelja in se potegovala za isto mesto v službi. Recimo, da bi vi zmagali; spodobilo bi se, da bi vi rekli: "Poslušaj, če res hočeš, se bom jaz umaknil in prepustil to mesto tebi." Kaj bi se od mene spodobilo, da naredim? Da rečem: "Ne, hvala, ti ga lahko imaš." Ko mi vi to rečete, jaz vem, da mi tega zares ne ponujate, kljub temu pa je to treba narediti, ker si tako potrdimo prijateljstvo. To je temeljni mehanizem, ki ga realizira Brecht v svojih *Lehrstücke*: nase moraš sprejeti nekaj, kar je že tako nujnost (na primer v meni najljubši drami *Jasager*). To dogmatičnost iščem v teh avtorjih. Ne da se reči, da bomo to z demokracijo, svobodno diskusijo presegli:

formalnologično je nujen ta element togosti, prazne geste.

Literatura: Ob vaših javnih nastopih vas po navadi predstavijo kot "psihoanalitika in filozofa". Glede na to, da je Lacan nekoč izjavil: "Dvigam se (Je m'insurge), če lahko tako rečem, proti filozofiji. Gotovo je, da je to zadeva, ki je končana," se zdi taka opredelitev protislovna. Po drugi strani je ena glavnih dejavnosti ljubljanske lacanovske šole prav "reinterpretacija" osrednjih imen "evropske metafizike", kot jo je zaznamoval Heidegger. Kakšno je razmerje med teoretsko psihoanalizo in filozofijo: je lacanovstvo le ena izmed mogočih filozofij ali deluje z metafizofske pozicije?

Žižek: Evidentno je, da lacanovci v Ljubljani interpretiramo Lacana kot enega velikih filozofov, se pravi, da ga (navidezno v nasprotju s samim Lacanom) vpisujemo v gesto "vrnitve k filozofiji". Lahko bi šel v splošne formule in rekel, da je psihoanaliza tisto implicitno, realno jedro same filozofije (pod psihoanalizo seveda ne mislim klinične prakse, ampak tisto, čemur Lacan pravi "psihoanalitična drža"). Ni naključno, da so ob vsem psovanju filozofov do konca Lacanov glavni partner filozofi: v *Spisih* je referenc na Hegla več kot referenc na Freuda, ko hoče razložiti klinične pojme, se spet skliče na filozofe (pojem transferja je Sokratov, Kierkegaardova ponovitev, Heglova dialektika interpretacije itn. itn). Na kratko pa bi bil moj odgovor: dvigovanje proti filozofiji ni nič izvirnega, celotna postheglovska filozofija se definira kot "protifilozofija": Heidegger govori o prebolevanju filozofije oziroma metafizike, analitična filozofija je za znanost proti metafiziki, vsi poznamo Marxove neokusnosti, da je študij realnega življenja proti filozofiji tako kot spolni akt proti masturbaciji ... Se pravi: danes reči, da si proti filozofiji, je skoraj opredeliti se kot filozof. Kaj ni najbolj subverzivno (tako so storili Deleuze in drugi) reči ravno nasprotno: vrniti se k filozofiji? Po mojem je edino pravilno branje Lacana (to sem poskušal pokazati v svoji knjigi *Tarrying with the negative*), da še tretjič ponovi temeljno gesto, ki sta jo že predtem naredila (kot pove že Heidegger) Platon v razmerju do sofistov in nato Kant v razmerju do takratne verzije sofistov, angleškega empirističnega pragmatizma (tukaj se pridružujem Alainu Badiouju): Lacan naredi isto do tega, kar je danes sofizem – pragmatizem, de-

konstrukcionizem itn. Le na način ponovitve te iste "transcendentalne" geste se da Lacana ustrezno umestiti.

Literatura: V svoji prvi fazi, na začetku sedemdesetih, ste bili tudi vi heideggrovec (ena vaših prvih knjig je povsem heideggrovska Bo-lečina razlike). Kako ste vi doživljali "prodor" Heideggra v Slovenijo (morda tudi prek Pirjevca) in kateri so bili razlogi za vaš "obrat" od Heideggra k Lacanu?

Žižek: Poudaril bi dvoje. Prvič: kje vidim problem s Heideggrom (ob tem, da ga Lacan ceni), drugič, kje je bil problem s Heideggrom pri nas. (Mimogrede, tista prva knjiga ni bila povsem heideggrovska, ampak že nekje med Heideggrom in Derridajem.) Heidegger se, vsaj tako, kot je percipiran, vpisuje v polje tega, kar imenujemo "kritika novoveške subjektivnosti" kot oblike nihilizma. Lacana pa je treba povsem resno vzeti, ko pravi, da je subjekt psihoanalize kartezijski subjekt, subjekt znanosti. Poenostavljeno rečeno: Lacan je "za" *cogito*, povsem zavestno se vpisuje v tradicijo novoveškega subjektivizma. V sodobni filozofiji pod vplivom Heideggra in fenomenologije nasploh (tudi na primer pri Merleau-Pontyju) se uveljavlja radikalna kritika kartezijanstva: poenostavljeno povedano, poglavitna krivda (ne kot napaka, ampak v bitnozgodovinskem pomenu) Descartesa je ta, da afirmira pojem subjekta kot izvezetega svetu, kot čisto racionalno mašino, breztelesni racionalni subjekt, ki kot terminal od zunaj sprejema od čutov podatke. Heidegger, Merleau-Ponty ... pa so os-redotočili pozornost na dejstvo, da človek izvirno, po svojem on-tološkem statusu ni ta čisti, racionalni subjekt, ampak je bit-v-svetu (*In-der-Welt-Sein*): končno bitje, angažirano v nekem eksistencialnem projektu, bitje, ki ni čisto sebi presojno, ampak je vedno del nekega konteksta, ki ga ne obvlada. V tej smeri gredo nekatere fenomenološke interpretacije psihoanalize: v tem je nasprotje zavesti in nezavednega – čista zavest je kartezijski, samostojen, racionalen subjekt, nezavedno v svoji elementarni obliki pa je pogojeno s tem, da sem končno bitje, vrženo v svet, v nepresojen kontekst. Za Lacana (v tem je zgoščena vsa Lacanova teoretska revolucija) je nezavedno čista netelesna racionalna mašina. Z drugimi besedami: za Lacana nezavedno nima nobene zveze z nepresojnostjo konteksta. Problem ni v tem, da je človek vedno vržen

v svet, ampak da je v človeku vedno pri delu neka sila, ne v pomenu volje do moči, ampak neka tendenca, ki ga trga iz sveta in moti njegovo vključitev vanj. Zato Lacan dobesedno reče: "Nezavedno je racionalno." Nezavedno je izvirni nesklad, zaradi katerega nisem-v-svetu, tista mašina, zaradi katere ne funkcioniram dobro v svetu. Tu se stvari načelno zapletejo. Konkretno pa imam tale problem: ne bi hotel ponavljati dolgočasnih zgodb o Heideggru in nacizmu; kar pa nas je takrat deloma odvrnilo od Heidegggra in ob čemer tudi marsikateri heideggrovec naleti na njegovo šibko točko (na primer pred kratkim Tine Hribar), je tole: Kakšen je Heideggrov značilni odnos do nacizma? Potegne črto ontološko-ontično in reče v slavnem, tolikokrat citiranem odlomku iz *Uvoda v metafiziko*: ti poceni rasni teoretiki so slepi za *innere Größe* nacizma, ki je v srečanju modernega človeka in tehnologije. Heidegger jasno ne podpira ontičnega projekta nacizma, ampak vidi njegovo notranjo veličino v novoveškem bistvu tehnike. Čeprav Heideggru gre za ontološko dimenzijo in svari pred ontičnimi izenačenji, vseeno nenehno (še preveč) lovi neki ontičen model, ki pa bi le ustrezal, bolj kot drugi, nekemu ontološkemu projektu. Heidegger reče, da ni prepričan, ali je demokracija tisti sistem, ki najbolj ustreza bistvu tehnike; še vedno išče neki ontičen model, ki bi bil bližje. Tu me moti, prvič, da so imeli jugoslovanski heideggerjanci – tudi slovenski – isti odnos (to se da argumentirati z nešteto odlomki) do samoupravljanja (Hribar citira nekaj primerov v zadnjem uvodniku v *Novi reviji*): jasno, da je treba kritizirati jugoslovanski sistem samoupravljanja, vendar je filozofsko bistvo samoupravljanja bistvo novoveškega subjekta kot samopostavljajočega. Ista dvoznačnost: ontično se distanciraš, potrdiš pa tisto, kar naj bi bila notranja veličina (novoveška metafizika itn.). Zato se mi zdi žalostna usoda (to so mi zamerili, ko sem nekoč na to opozoril) tistih – ne slovenskih, ti so bili vedno disidenti – srbskih in hrvaških heideggerjancev v sedemdesetih letih: tu mislim Vanjo Sutlića, zagrebškega heideggerjanca, ki je (celo ko se je že razvilo disidentsko gibanje) do konca podpiral uradno linijo Stipeja Šuvarja, češ: samoupravljanje je utemeljeno v novoveškem bistvu dela. V Beogradu je bilo vsaj neko krilo heideggerjancev blizu JLA. To so zelo komične, groteskne stvari: pred dvajsetimi leti so

izhajali članki, kjer beremo, da so skušali s Heideggrom utemeljiti JLA. Na primer: izšel je članek, ki se opira na Heideggrove obrate ("Bistvo resnice je resnica bistva" itn.) in pravi: "Bistvo samozaščite naše družbe je samozaščita bistva naše družbe." Mislim, da je vsaj možnost za to dana že pri Heideggrou.

Literatura: *Konec šestdesetih let ste sodelovali tudi pri "modernističnem" literarnem projektu Katalog. Kako danes gledate na svojo udeležbo in sploh na dogajanje na takratnem kulturnem in družbenem prizorišču?*

Žižek: Do svojega nastopa pri Katalogu nimam nobenega odnosa – to je bilo, preden sem sploh obstajal. To je približno tako, kot če bi svetega Pavla vprašali o izkušnjah cestinarstva. Kar pa se tiče takratnega duhovnega stanja, pa je bilo značilno dvojje, na kar je dobro danes opozoriti. Prvič, zanimivo je, koliko je celo opozicija govorila jezik marksizma. Kritika ni bila ta, da je marksizem-socializem zanič, ampak da ta družba ni zares socialistična. Tu moram dati priznanje heideggerjancem, šele oni so odprli možnost, da se ne kritizira režima v imenu ideologije samega režima. Drugič: konec šestdesetih se je zgodil dvojni razcep – na eni strani med umetniško avantgardo pri Katalogu in študentskim gibanjem, po drugi strani razcep med nami, poldisidenti pri Problemih (heideggerjanci, pozneje derridajevci in strukturalisti), in študentskim gibanjem. Študentsko gibanje je ob vsej subverzivni vlogi popolnoma igralo vlogo kritiziranja oblasti s stališča njene lastne ideologije; skoro nevede je igralo vlogo orodja trdih krogov v Partiji, ko se je pustilo ujeti v past in pobesnelo nad nekaterimi začetnimi kapitalističnimi ukrepi Staneta Kavčiča. Zato je oblasti deloma uspela operacija v obdobju "indijanske pomladi" realsocializma sredi sedemdesetih let, ko je lahko trdila, da je uresničila prave težnje študentskega gibanja. Zato nimam nobenih velikih nostalgičnih spominov na tiste čase.

Literatura: *Kako gledate na razmerje med teoretsko psihoanalizo in drugimi filozofskimi smermi v Sloveniji? Obstaja možnost dialoga?*

Žižek: Zelo na kratko bi odgovoril: nanje sploh ne gledam, možnosti dialoga ni. Zakaj ne? Odgovoril bom podobno kot na vprašanje o umetnostni kritiki: ali vi mislite, da obstaja nekaj podobnega kot dialog

ali diskusija v filozofiji? Lotimo se tega na dobri stari angleški empirični način: povejte mi en sam primer filozofskega dialoga v pomenu, da sta se dva filozofa res pogovarjala in je eden vplival na drugega. Če se je to zgodilo, je bil to nesporazum. Mislim, da je filozofija v tem pomenu zaprta vase, dogmatična (to ni mišljeno kot kritika, ampak kot pohvala). Filozofija pomeni speljati neko miselno držo do kraja. Mogoča je preprosta spreobrnitev, ni pa mogoča filozofija v pomenu, da vi nekaj rečete, potem pa jaz deloma spremenim svoje stališče. Če pogledate vse velike filozofske dialoge (na primer spor Adorno-Heidegger, Derrida-Foucault, Derrida-Lacan), vidite, da je za vsem tem neko obupano govorjenje, ki gre povsem mimo. Glede tega se globoko strinjam z Deleuzom, ki je v enem svojih poznih intervjujev povedal, kako spoznaš pravega filozofa: ko s prijatelji v kavarni pije kavo in čekajo o ženskah, tudi sam prijazno čveka; če pa nekdo reče, zdaj bi pa malo podiskutirali o neki točki, filozof hitro zgrabi denarnico in steče stran. Posebej bi pa rekel, da je pri nas raven dialoga neverjetno nizka. Očitka meni (ne neposredno, ampak med vrsticami) sta: prvič, cinizem, drugič, da lahko liberalizem da samo neka formalna pravila igre. Kako na to odgovoriti, če je evidentno (na to je opozoril tudi Tine Hribar), da je temeljni motiv ne samo mojih, ampak sploh lacanovskih razmišljanj dobesedno zadnjih petnajst let opozarjanje na to, kako je cinizem konstruktivna drža v slabšalnem pomenu, konformistična drža, najnevarnejša pa je kritika cinizma. Vedno smo opozarjali, kako je nekaj najbolj konformističnega v real-socializmu to, da se strinjaš z logiko ciničnih vicev na režim, kar režim hoče; vse do poznejše kritike cinizma kot moderne forme ideologije. Sprejel bi, če bi mi nekdo rekel: ti na videz kritiziraš cinizem, v resnici pa ga s svojo dejavnostjo omogočaš – samo potem bi moral kdo to dokazati. Drug primer: lacanovska etika. Strani so bil napisane proti Rortyju in enostavni liberalni etiki pluralizma: samo pragmatična pravila, skrbeti moramo le, da drug drugega ne motimo, vse je fikcija. To, kar je Alenka Zupančič razvila kot Lacanovo "etiko realnega", je danes eden redkih resnih poskusov artikulirati neko možnost etičnega delovanja, ki se izogne obema pastema, tradicionalnemu fundamentalizmu (kjer preprosto ponudiš nekaj kot "neposredno", "substančno", "eksistencialno" etično

normo) in pasti Pseudolyotarda (tega, kar se mu po navadi pripisuje, on je bolj pretanjen): vse je samo fikcija, so samo jezikovne igre, ni nobenih pozitivnih norm, vsako vsiljevanje norme je totalitarizem, vse, kar se lahko zmenimo, so samo formalna pravila, kako drug drugega pustiti pri miru – to je bliže Rortyju. Ves Lacan je usmerjen proti temu: ko govori o etiki realnega, misli natanko na realno jedro, ki uhaja igri fikcij. Dialog je malo neroden, če ne moreš braniti svojega stališča, ampak pojasnjevati, kje si. Resnost neke filozofske pozicije se po mojem meri po tem, kako resno – v pomenu hermenevtične spoštljivosti – jemlje svojega nasprotnika. Vedno sem bil globoko sumničav do tistih filozofov, ki si zgradijo *slamnatega moža*, enostavnega nasprotnika (klerikalca, pragmatičnega liberalista), na katerega vržejo vso umazanijo. Se pravi: mislim, da dialog načelno ni mogoč, kakor tudi povsem empirično pri nas ni mogoč; mislim pa tudi, da to ni nič slabega.

Literatura: Ena izmed oznak, ki so jih deležni lacanovci v slovenskem prostoru, je tudi nesrečna skovanka "freudomarksisti". Kakšno vlogo ima lahko marksizem danes, ko je osvobojen sumljivega slovesa uradne ideologije?

Žižek: Jaz se temu vzdevku ne upiram, nasprotno: danes, ko me veliko ljudi, ki me je nekoč denunciralo kot nemarksista, denuncira kot marksista, ga celo ponosno sprejemam. Če grem v nekoliko resnejše vode: šele s propadom realsocializma je marksizem pridobil pri aktualnosti. Kaj je ta aktualnost? Imamo dve možnosti: lahko rečemo, da je liberalni kapitalizem skrajni horizont, ki daje odgovor na vse – če je tako, potem se lahko gremo Fukuyamovo igro in rečemo, da nimamo več nobenega pravega posla, da se samo empirično popravljajo stvari, malo tu, malo tam; ali pa je v liberalnem kapitalizmu (ta je po zlomu realsocializma postal svetovni sistem) pri delu antagonizem, ki onemogoča, da bi se ta sistem reproduciral v neskončno in postopno odpravljaj svoje slabosti, ampak bo eksplodiral. Jaz enoznačno stavim na to drugo možnost. Vidim tri sklope problemov. Socialni problem: mislim, da se socialni antagonizmi zaostrejejo še huje kot v Marxovi dobi, ko je bil razredni boj, vendar sta bila oba pola integrirana v civilno družbo. Danes pa se oblikuje radikalna getoizacija od Amerike do Brazilije,

tam je čedalje večji del prebivalstva izključen iz navadnega toka socialne reprodukcije. Tako je na primer pol Los Angelesa getoiziranega, tja policija sploh ne hodi: razcep med tistimi, ki so znotraj *law and order*, in tistimi, ki so zunaj. Potem ekologija, tu lahko vidimo razcep med "simbolnimi" delavci in "realnimi", med nižjimi srednjimi sloji, ki še proizvajajo realne objekte, in novim vladajočim razredom od univerzitetnih profesorjev do biznismenov, ki sploh nima več stika z realno produkcijo. Tretja dimenzija krize pa je to, čemur modno rečemo "izguba občutka realnosti", virtualizacija realnosti z "impaktom" novih medijev. Ti trije problemi so prepleteni: ekologija je bolj kot izraz neke empirične zaskrbljenosti, ali bomo preživeli ali ne, izraz neke izgube realnosti (čeprav je katastrofa resna). Danes, kot vsi jamrajo, ni več nobenih moralnih standardov - z biotehnologijo in medijsko družbo narava kot referenca zginja in tako zginja vsaka normativna osnova, na kateri utemeljiti etiko. Jamra se, da bo kmalu vse virtualizirano (denar, seks) - kje sploh je še kaj? Po mojem je prav "fundamentalistična" *deep ecology* obupan poskus najti neko naravno normo, ki bo znala legitimirati, najti neko mejo: do tod in nič dalje. Ekološka drža je drža omejitve, rehabilitacije narave, odgovor na krizo sodobnih tehnologij, na izgubo realnosti. Mislim, da dobivajo vsi trije antagonizmi obliko, ki je sodobni kapitalizem ne bo mogel obvladati, in da je model, ki da vsaj nastavke za oris kapitalizma, prav marksizem; če naj to dinamiko razumemo, se tega ne da brez minimalne reference na marksizem. Ne pozabimo tudi, da so vse Lacanove reference na Marxa izjemno pozitivne, Marx naj bi "izumil" simptom itn. itn.

Literatura: Če se nekoliko poigramo z besedami, lahko rečemo, da se je teoretska psihoanaliza razvila iz praktične, iz povsem konkretnih študij primerov, med katerimi zavzemajo zlasti Freudovi primeri (Dora, predsednik Schreber, Mali Hans, Podganar, Volčji človek) privilegiran status in sestavljajo nekakšno "mitologijo" psihoanalize. Kaj je danes (brez filozofskih in socioloških implikacij), po stotih letih razvoja, "praktična" moč psihoanalize? Konkretno: kaj si lahko obeta pacient, ki leže na psihoanalitikov kavč?

Žižek: Prvi odgovor - napačen - bi bil v stilu modnega historicizma, ki trdi, da so v Freudovih časih še bili histeriki, danes pa so

pacienti *borderline*, ki jih ne moreš zdraviti. Moje stališče je, da je *borderline* bolj ali manj psevdokategorija oziroma da je tisto, kar se opisuje kot motnje *borderline*, sodobna oblika histerije. To lepo pokažeta dve tipično moderni bolezni: anoreksija in adikcija. Anoreksija je zanimiv pojav: danes, ko imamo prvič v zgodovini človeštva vsaj v zahodnih državah dovolj hrane, se pojavi motnja patološkega odklanjanja hrane. Kar pa se adikcije tiče, je bila še pred dvajsetimi leti zelo omejen pojem – niti ne toliko za alkohol kolikor za mamila. Danes pa je (povsem tipično) pojem adikcije univerzaliziran: imamo deloholike, adikcijo od lenobe, hrane, seksa ..., skratka, vse je danes adikcija. Mislim, da je sodobna patologija *borderline* v takem odnosu do klasične, kot je sodobna oblika gospostva, ki je ekspertno gospostvo oziroma diskurz znanosti, do klasičnega gospodarja. Tipična histeričarka, kot jo opisuje Freud, je ženska, ki se na svoj protislovni način upira tradicionalnemu patriarhalnemu gospostvu. Danes, ko se gospostvo legitimira z ekspertno vednostjo, imamo *borderline*: *borderline* je pravzaprav to, da ne privolim v teren, ki mi ga določajo eksperti. Danes imamo nasprotje med ostanki predmodernih tradicionalnih vednosti (iniciacijske vednosti, tradirana modrost), na drugi strani pa moderne znanstvene ekspertne vednosti. To so že tradicionalni sociološki toposi: danes pri vzgoji otrok nihče več ne zaupa tradicionalni vednosti, ampak gre pogledat v priročnike. Situacija je še bolj zapletena, ker se tradicionalne vednosti ne da več reafirmirati: brž ko jo poskušaš reafirmirati, postane ekspertna. Tako že obstajajo eksperti, ki te naučijo, kako se privadiš tradiciji (na primer transcendentalna meditacija). Tukaj se bo takoj pojavil ugovor (ta je vir nesporazuma): ali ni psihoanaliza ekspertna vednost? Jaz mislim, da ne; po mojem ni samo tako, da psihoanaliza ni ena izmed oblik ekspertne vednosti, ampak je (to pove Lacan, ko pravi, da je subjekt psihoanalize moderni subjekt znanosti) predmet psihoanalize kriza, ki jo v subjektu povzroči prevlada diskurza ekspertov. V hipu, ko tradicionalna vednost in nanjo vezana moralna avtoriteta propadeta, ko imamo (na videz) opravka s svobodnim subjektom, ki dela kar hoče, je utilitarist, hedonist, se opira na navidežno nevtralen diskurz znanosti – tedaj, kot pravi Lacan, parafrazirajoč Dostojevskega, prav ko ni Boga, je vse prepovedano. Problem psihoanalize

ni to, da sva vi ali pa jaz impotentna, ker vam je oče govoril, da je spolnost greh; problem psihoanalize je, da ti javni diskurz govori: "Uživaj, uspeh je užitek!" in ti govori: "Tako, pa si impotenten!" Psihoanaliza je prav teorija o tem, kako nas ekspertna vednost zapelje v še hujše prepovedi in libidinalna protislovja in je zato danes še toliko bolj potrebna. Da povzamem svojo osnovno tezo: psihoanaliza stoji in pade s histerijo. Vaše vprašanje se da prevesti tako: ali je danes še histerija ali ne? Mislim, da je, da je histerija *borderline*. Drug primer, kjer postane psihoanaliza del vsakdanje prakse, je pa v novih oblikah spolnega življenja: javno priznanje homoseksualnosti, transvestizem itn., kjer tradirani spolni mehanizmi očitno ne delujejo več. Tu je psihoanaliza nujno potrebna. Primer: zakaj sta me tako fascinirala filma *Igra solz* in *Madame Butterfly*? Navadno branje *Igre solz* bi bilo, da je ta film zakrinkano homoseksualen: junak ve, pa si noče priznati, da je partner moški, preoblečen v žensko. Film je treba po mojem brati radikalneje: gre za to, da je ta razcep resnica "normalne" heteroseksualne spolnosti. Lacanova teza je zelo radikalna: ko na primer v dvorski ljubezni zapeljuješ damo, je v subjektovi fantazmatski strukturi ta dama v resnici moški, preoblečen v žensko, maškarada je logika "normalne" spolnosti. Normalni odnos do homoseksualnosti je: imamo heteroseksualnost in homoseksualnost, ta se nato deli na geje in lezbijke. Lacan pa v *Še to popolnoma spremeni*: edini pravi heteroseksualci so ženske; samo ko je ženska z drugo žensko, ima odnos z Drugim spolom. Homoseksualnost pa se deli na "navadno" heteroseksualnost in homoseksualnost: v obeh primerih je partner zveden na isto. Fantazma "normalnega" heteroseksualnega odnosa je natanko fantazma *Igre solz* ali *Madame Butterfly*: idealna ženska je moški, preoblečen v žensko. To se izraža v praksah transvestizma, ki postaja čedalje bolj javno sprejemljiv del vsakdanjega življenja, kjer je potrebna psihoanaliza.

Literatura: Psihoanaliza je gibanje, ki je bilo od začetka zaznamovano z nesoglasji, pogosto tudi o temeljnih vprašanjih, ki so pripeljala do razcepov. Tudi znotaj lacanovske smeri je bilo takih spopadov veliko – simptomatično je, da je bil tudi Lacan pogosto tarča napadov odcepljenih šol. Ljubljanska lacanovska šola sledi "ortodoksni" liniji Jacquesa-Alaina Millerja. Kako gledate na druge

"lacanovske" šole in kako na druge usmeritve v psihoanalizi (na primer na Jungovo)?

Žižek: Odgovor ste deloma že dali: smo popolnoma ortodoksni. Zanimivo bi se bilo vprašati, zakaj. Odgovor je, da psihoanaliza ni niti tradicionalna vednost niti znanost – to je njen paradoks. Seveda je odgovor na vpliv moderne znanosti – polje psihoanalize je polje moderne znanosti. (To je že odgovor na vprašanje, zakaj ne Jung: Jung /kakor ga jaz berem/ poskuša vpisati psihoanalizo oziroma globinsko psihologijo v polje tradicionalne modrosti, poskuša vzpostaviti kontinuiteto med tradicionalno kozmološko, seksološko itn. modrostjo in psihologijo. Nič nimam proti temu, vendar moramo pokazati karte.) Psihoanaliza torej sprejme izziv moderne znanosti, zavrača tradicionalno modrost, hkrati pa jo status subjekta radikalno razločuje od moderne znanosti: v moderni znanosti je subjekt, kot vemo, brez statusa, anonimen, psihoanaliza pa, nasprotno (in paradokсно), implicira neko subjektno pozicijo. Pri psihoanalitični interpretaciji ne gre za to, da daš interpretacijo, potem pa jo praktično apliciraš. Interpretacija, teorija kot taka, mora imeti praktičen učinek – v tem je subjektivna pozicija. V tem bi tudi bila zunanja podobnost z marksizmom: ker je implicirana neka subjektna pozicija, imate tako v eni kot v drugem nenehne probleme "revizionizmov", "prave linije", notranjih razcepov.

Literatura: *Eno izmed vprašanj, ki je povzročalo največ nesoglasij (in razkolov) med psihoanalitiki, je, ali mora biti tudi psihoanalitik nujno analiziran. Ali nam lahko kot self-made man, ki se je oblikoval s psihoanalizo, zaupate svoje izkušnje glede praktične psihoanalize? Kako je vplivala (in še vpliva) na vaše življenje?*

Žižek: Jaz sem bil v analizi osem let v Parizu. Teorija psihoanalize je v tem, da ni samonalize – tu spet naletimo na kierkegaardovski moment: če bi bila analiza sokratovska, bi bila samoanaliza mogoča, analitik bi ti samo pomagal, ker sam nisi dovolj dosleden in močen, bil bi samo ovinek, prek katerega prideš dovolj globoko vase. Če pa ima psihoanalitik kierkegaardovsko pozicijo kot Kristus, kot zunanji, poljubni objekt, potem samoanaliza ni mogoča. Kar se osebnih izkušenj tiče: trdim, da ni nujno, da se psihoanaliza zgodi v obliki klinične psihoanalize. Na primer: po Lacanu je imel Joyce prav, ko je odklonil

analizo, ki mu jo je ponudila neka ameriška bogata mecenka, ker da je že napisal *Finnegans Wake* in je ne rabi. Tudi z literaturo lahko pridemo do lacanovskega "konca analize", libidinalne drža, ki jo Lacan poimenuje z besedo "prekoračitev fantazme". Po Lacanu ti psihoanaliza da neko novo subjektivno držo. Prva je prekoračitev, "vzetje nase" ne-konsistentnosti simbolne ureditve, druga, bolj prefinjena, je sprejetje gona onstran želje. Za Lacana zadnji horizont ni Zakon želje, priznanje simbolne kastracije, ampak (to pravi na zadnjih straneh *Seminarja XI.*) ljubezen onstran meja Zakona, taka ljubezen pa je gon. V petdesetih in šestdesetih letih je ljubezen še narcističen pojav, način, kako ubežiš pred realnostjo; pozneje (od Še naprej) pa Lacan reinterpreтира ljubezen kot način, kako lahko gon direktno sublimiraš, brez simbolne kastracije, brez Imena očeta, brez simbolne prepovedi. To naveže na primer na umetnost in na mistično izkustvo. Lacan je daleč od tega, da bi religiozno mistično izkustvo reducirail na sublimirano obliko seksualnosti. Misticism je za Lacana sublimiran gon, a ne v običajnem pomenu "Ker v realnosti ne moreš imeti normalnega spolnega odnosa, se greš misticizem." Ne: za Lacana je misticizem žensko uživanje v najčistejši obliki, možnost direktne integracije gona v simbolno ureditev brez kastracije in falosa kot njenega označevalca. Do te razsežnosti je treba priti s psihoanalizo. Lacan eksplicitno reče že v *Spisih*, da je tisto, do česar prideš na koncu psihoanalize, na neki ravni primerljivo s tistim, do česar se je včasih prišlo z mistiko. Od tod tudi zelo precizna Lacanova primerjava psihoanalitika s svetnikom – ne v pomenu moralčnega ideala – svetnik (Frančišek Asiški) je objekt *a*, prevzame vlogo izmečka iz simbolne ureditve. Zato mislim, da je za psihoanalizo potrebno takšno izkustvo ...

Literatura: Pa je bilo?

Žizek: To vprašanje se mi zdi napačno zato, ker ima na neki ravni vsakdo to izkušnjo. Jaz ne mislim, da je to nekaj velikega. Vi mislite, da bom rekel nekaj globokega, če bom odgovoril pritrdilno. Glede tega bi se skliceval na lik očeta Josepha iz Huxleyjevega romana. Oče Joseph, Richelieujev svetovalec, je bil po eni strani nedvomno pristen mistik, ponoči je pisal mistična pisma – čez dan pa je bil (kot Richelieujev diplomatski predstavnik) največji manipulantski intrigant,

ki je zakuhal tridesetletno vojno. Ne sprejemem tega, da vam še ne vem kako avtentično osebno izkustvo v javnem življenju zagotovi neko neklavsko pozicijo – zame ni nič protislovnega v tem, da je najpristnejši mistik največji klavec. Grem v tej grozi do kraja: lahko se je posmehovati Hitlerju in njegovi psevdovrnitvi k tevtonskim mitom. Zakaj psevdovrnitev? Hitler je reafirmacija svetega – kot da sveto ni nekaj groznega. Na vaše vprašanje bi zato z vsemi pridržki odgovoril: ja.

Literatura: *Gre namreč za vprašanje, kako je lacanovec v svojem življenju "(ne)obremenjen" s teoretičnimi koncepti.*

Žižek: Tu ni neke velike razlike: psihoanaliza ne odpravi simptome, nauči te samo živeti z njim. Psihoanalitik ni tisti, ki vse razume, to je podoba, ki izvira iz transfernega razmerja t. i. "navadnih ljudi" do psihoanalitikov. Nasprotno: pri psihoanalitikih, ki jih jaz poznam (to je star vic, ampak je stoočstotno resničen), je prvi vtis, ki ga imaš ob njih: saj ti ljudje potrebujejo analizo, celo dvakrat, trikrat padajo v pasti. Če te psihoanaliza kaj nauči, je, da ni nobene teoretske garancije, da ne boš padel v pasti.

Literatura: *"Nič koliko ljudi je stopilo na pot pogube z nedolžnim dvomom o obstoju zunanjega sveta, ki se jim tedaj ni zdel nič pomembnega, in je končalo tako, da je izkazovalo svojim nadrejenim premalo spoštovanja." Vaša parafraza De Quinceyjevega izreka ironično slika dvojno vlogo intelektualca, zlasti filozofa, v odnosu do družbenega dogajanja: na eni strani prikazuje filozofovo "mozganje" kot zgolj nedolžno intelektualno igro, omejeno na štiri stene njegovega kabineta, po drugi strani pa kaže na možnost, da lahko filozofska refleksija pripelje tudi do družbene akcije, spremembe razmer. Kakšno je vaše mnenje o razmerju med intelektualno dejavnostjo in "zunanjim svetom", zlasti družbeno stvarnostjo? Kakšne so možnosti resničnega vpliva prvega na drugo?*

Žižek: Po eni strani vsi primeri t. i. direktnega socialnega angažmaja intelektualcev po navadi zgrešijo svoje, rezultat je nekaj čisto drugega, tako da se vedno čutijo manipulirane. Zelo lahko se je na podlagi takih izkušenj ujeti v past in reči, da vse skupaj nima smisla in da je bolje z neke skeptične distance cinično opazovati korumpiranost. Ne: po mojem javna intelektualna refleksija, ki soustvarja "duha dobe",

veliko bolj, kot bi si mislili, določa percepcijo družbenih akterjev. Zato je pozicija intelektualca hkrati "manj in več": na implicitni ravni veliko več, kot mislimo, na eksplicitni ravni angažmaja pa manj. Eden mojih priljubljenih konzervativnih avtorjev T. S. Eliot je lepo rekel, v čem je dejanje pesnika ali velikega filozofa: tudi če nihče ne ve zanj, je spremenil način, kako sebe percipira jezik ali doba. Danes vidim dva problema. Prvič, mislim, da lahko filozofija paradokсно odigra svojo vlogo ravno toliko, kolikor se obnaša kot čista filozofija. Tako najbolj ustrezno percipira, daje to, čemur bi Jameson rekel *cognitive mapping*, zemljevid, orientacijo tega, kar se dogaja, in to prav tedaj, če se ne pusti ujeti v past. Filozofija je najbolj praktično učinkovita, če se v besedah izvzame iz prakse, to je jasno že od Kanta naprej: to, da sem zunaj, je način, da sem najbolj znotraj. Drugič, kar se tiče vloge intelektualca, smo še vedno ujeti v dvojnost *fool-knave* (ki jo razvije že Lacan v *Etiki psihoanalize*), dve obliki neumnosti intelektualcev. Ena je *knave* kot hlapčevski, konzervativni intelektualec, ki z notranjim užitkom pridiga svetost obstoječega. V čisti obliki bi to bili danes rojeni antikomunistični intelektualci, ki nas z velikim veseljem prepričujejo, da je ta svet najboljši možni (končno), z velikim veseljem se bolj cinično kot ironično posmehujejo vsaki možnosti spremembe – konformistična bejavost. Po drugi strani pa imamo *fool*: intelektualec kot dvorni norec, ki mu je dovoljeno marsikaj reči, vedoč, da bo njegova beseda neučinkovita. Lahko vse kritizira, postavlja pod vprašaj, ironizira, vendar postaja kot tak že del družbene igre. V Sloveniji imamo prav tako *knaves*, ki bi bili t. i. "državotvorni" intelektualci, in pa *fools*, tj. tisti levičarji (kar jih še je), ki vidijo v Sloveniji že leglo rasističnega protofašizma; last njihove pozicije je, da že vnaprej vstejejo neučinkovitost svoje lastne besede in so ujeti v logiko "lepe duše".

Literatura: Vaš odgovor se deloma že navezuje na naslednje vprašanje. Če nekoliko shematiziramo, lahko na slovenskem političnem prizorišču zaznamo tri pozicije, ki se medsebojno zmerjajo z izrazi "pragmatični (anarho)liberalist" – "pripadnik starega komunističnega režima" – "fašist". Te oznake so se vsaj deloma preselile iz "čiste" politike tudi v kulturo. Kateri so razlogi za tako ostre medsebojne ob-

tožbe? Ima to lahko resne posledice za slovensko kulturo?

Žižek: Saj jih že ima. Opozoril bi le na to, kako so vsi trije nazivi nekako lažni. Upravičeno ste uporabili besedo "anarholiberalist". Poglejte v politično zgodovino, kje se je ta beseda uporabljala: samo v okviru partijskega žargona samoupravljanja v značilnem obdobju poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, ko je Partija imela opraviti z dvojno opozicijo: na eni strani študentsko gibanje, ki so ga psovali kot anarhistično, na drugi strani zametki tega, čemur se je takrat reklo tehnokratizem (tržne zakonitosti, kapitalski odnosi itn.). Partija je v stari stalinski maniri morala dokazati, da je oboje isto, zato je skovala izraz anarholiberalizem, češ: tehnokrati in študentski anarhisti so isto. Zato me zelo čudi, da je pri "znanilcih druge pomladi" (na primer v *Slovencu* velikokrat srečam ta vzdevek) naenkrat vstal od mrtvih ta izraz stoodstotno partijske provenience. "Pripadnik starega režima": vsi so fascinirani nad tem, ne toliko pri nas, ampak na primer na Madžarskem ali Poljskem (kot dveh čistih primerih), da so bili po nekem vmesnem obdobju izvoljeni pripadniki "starega režima". Prijatelji na Zahodu me sprašujejo, kako je to mogoče – ali so ljudje razočarani nad kapitalizmom? Moj odgovor je zelo pesimističen: ne, izvolitev komunistov je dokaz, da so te države postale kapitalistične. V katerem pomenu? Stare disidente, ki so bili neko obdobje na oblasti, je še kot negacijo prejšnjega režima toliko, kolikor se sploh niso zavedali, določala njegova duhovna podoba: predstavljali so tip socialne akcije in misli (na primer Solidarnost na Poljskem: socialni angažma, socialna pravičnost ...), za katero v normalnem kapitalizmu ni prostora. Kaj pomenijo danes neokomunisti? Prevlado novega kapitalističnega razreda (kot se ve, so to zvečine prebarvani komunistični aparatčiki) in socialno apatijo, ljudi ne briga več politika. Neokomuniste na Poljskem in Madžarskem so volili ljudje, ki pravijo: dovolj nam je izrednih stanj, disidentskega rovarjenja, hočemo gledati zahodno televizijo, imeti zahodno množično porabo – to zastopajo komunisti, to se mi zdi tragedija in paradoks. Disidenti so bili (naj uporabim svoj termin, povzet po Jamesonu) "izginevajoči posrednik", zdaj imamo šele kapitalizem. V čem so moji pomisleki glede oznake "fašist"? Prvič, da je ta oznaka vsesplošna – na to je dobro opozoril Tine Hribar: prva sta ta

vzdevek uporabila Bučar in po njem Janša (še pred kratkim je Janša omenjal proslavo *Triumf* kot neonacistično.) Če pogledamo zgodovino pojma fašizem kot oznake nasprotnika, trdim, da je od samega začetka, že v tridesetih letih, ta pojem deloval kot nadomestek resnične analize fašizma. Od samega začetka je v levičarski tradiciji deloval kot psovka – uporabljale so se tipične cenene oznake, celo mešanica primitivnih psiholoških kategorij (nemški barbarizem), primitivna marksistična socanaliza (Hitler v službi velekapitala). Z drugimi besedami, od začetka je pojem antifašističnega boja omadeževan, saj je z njim vsaj deloma manipulirala Stalinova politika, ki je ravno preprečevala resno analizo fašizma. In to, se bojim, se ponavlja danes: tisti, ki so bili najglasnejši z gesli "V Sloveniji je fašistična nevarnost," niso dali niti ene same dobre, temeljite teoretske analize, kaj je fašizem, kako je deloval, kako deluje danes (naredil jo je samo Mladen Dolar, eden izmed nas). Edini poskus je bil nekajstranski prevod Eca v *Mladini*, kar pa je neresna, splošna oznaka nekega psihološkega tipa (protofašist je tisti, ki neduhovito, dogmatično uporablja jezik itn.), ki nima zveze s tem, kar bi bil danes fašizem. Moja poanta ni v tem, da je fašizem manj hud in ni nevarnosti. Trdim, da je danes v skladu z dinamiko poznega kapitalizma, tj. razcepa na višje sloje (ki so po navadi razsvetljeni, za večkulturnost) in ogrožene srednje sloje, ki nato bežijo v etnični in religiozni fundamentalizem. Uporabiti zanje oznako fašizem pomeni prihraniti si mukotrpno, ampak nujno pot analize, ki pokaže, kje se novi fundamentalizem bistveno razlikuje od starega fašizma. Stari fašizem je bil rezultat napetosti med nemočnim liberalizmom in grozečim delavskim gibanjem (komunizmom), vedno je ciljalo na dvojno tarčo (liberalizem omogoča komunizem, njun edini resni nasprotnik je fašizem). Današnji konstelaciji pa se reče "konec političnega": z zlomom socializma (in že prej) se je zgodil liberalnokapitalistični pakt, Fukuyamov konec zgodovine, politika velikih zgodb oziroma velikih političnih sestavkov je mimo ... To je fantazma Evropske zveze, vizija postopne tehnokratizacije politike: tehnokrati upravljalci se lahko vse zmenijo med sabo, ni več velikih ideoloških projektov, gre za dobro upravljanje. Kot reakcija na to se vrne primitivni diskurz sovraštva v najbolj grobi obliki, ki je celo zvečine pred-

državen. Bolj ko gremo v skrajno desnico, na primer v Ameriki (bombni napad v Oklahomi), bolj je njen diskurz "civilnodružbeni", antidržavni, njen poglavitni nasprotnik je federalna država. Od tod moje prodržavno stališče (to mi moji levičarski prijatelji ali sovražniki zamerijo): danes, ko je družbeno telo razpeto na eni strani na desnopolistične skupnosti, na drugi strani pa na nadržavni, mednacionalni monopol, je ena redkih opor, ki lahko drži kolikor toliko odprt prostor civilne družbe, prav država. Danes je izjemno nevarno vzpostavljati psevdonasprotje med državo in civilno družbo: država je edina, ki drži prostor civilni družbi. Zunaj države ni civilne družbe, zunaj države je nasilje, primitiven etnicizem ali anonimen mednarodni kapital. Od tod moji argumenti za pridružitvev Evropi: naša pridružitvev Evropi ni v interesu mednarodnega kapitala, če ne bi bilo Italije, bi si jo bilo treba izmisliti. Kapital ima izjemno ugoden položaj: ima prost pretok, nima pa mednarodnega mehanizma, ki bi ga nadzoroval. Brez ekoloških, socialnih standardov nas lahko Zahod izkorišča. Če bi se Slovenci pridružili Evropi, bi bili manj prepuščeni mednarodnemu kapitalu, zdaj smo mu prepuščeni, da bolj ne moremo biti. Če se vrnem: mislim, da so vse tri psovke preprosto zavajajoče, s tem, da se kot materialist zavedam realne učinkovitosti fantazem. Nikakor ne pravim, da so preprosto lažne, zavedam se, da ima vsaka svoje politične zastavke in politično učinkovitost, pravim pa samo, da so vsi trije izrazi skrajno politizirani v pomenu, da nobeden ni nevtralen: politično-ideološko zaslepljujejo politično polje. Žalosten postanem, ko vidim, v kakšne psevdospore smo tukaj ujeti – soočeni smo z resnimi problemi, ukvarjamo pa se z neresnimi preigravanji starih bitk. Žalostno je, da lahko take oznake tako zelo strukturirajo politično polje.

Literatura: V slovenski literarni vedi se je izoblikovalo nasprotje med postmodernizmom kot literarno smerjo, ki je zvečine že mimo, in postmoderno dobo kot novo družbeno in kulturno paradigma. Kakšen je vaš pogled na postmodernizem oziroma postmoderno in kakšna bo njuna – in naša – prihodnost?

Žižek: Zelo staromodno sprejemam Jamesonovo stališče, da je postmodernizem tudi v umetnosti nekaj veliko bolj radikalnega: četudi ni več postmodernizma kot omejene smeri (in vsega drugega, kar ga

nadomešča), je prav igra različnih smeri in svoboda izbiranja tisto, kar je nekako postmodernizem. Modernizem (čeprav je bilo več smeri) je še vedno radikalen puritanski projekt. Menim, da je treba tudi znotraj umetnosti ločevati med postmodernizmom v ožjem pomenu (ameriška metafikcija itn.) in širšem pomenom, v katerem je cela (post)moderna scena. Kar pa se dobe tiče: tu me zanima predvsem spopad med dvema pojmovanjema postmodernizma: na eni strani postmodernizem kot (upravičena) reakcija na "korak" iz modernizma, pri tem je modernizem skrajna stopnja novoveškega nihilizma. Modernizem je subjektivizem, postmodernizem (*new age*, vrnitev k svetemu, ekološka zavest o človekovi končnosti itn.) pa korak iz tega subjektivizma. Na drugi ravni na primer Lyotard (na tej točki se z njim deloma strinjam) pravi, da je postmodernizem le do kraja priveden modernizem. Modernizem naj bi še vedno temeljil na spopadu s tradicionalizmom, postmodernizem pa je ime za zmago modernizma. Zakaj se lahko v postmodernizmu vrne-mo na poigravanje z (na videz) predmodernim? Ker je predmoderno že izgubilo svojo substanco – vzemimo, da so to etnične kuhinje; zelo grobo bi bil modernizem v standardizirani serijski prehrani, post-modernizem pa je zame navidezna rehabilitacija tradicionalnih kuhinj – "megalopolis" kuhinja: na enem vogalu tajska restavracija, na drugem italijanska itn. Ta navidezna vrnitev k tradicionalnim kuhinjam je že posredovana z modernim industrializmom, gre za *staged*, uprizorjen tradicionalizem; postmodernizem je tisti trenutek, ko modernizem "vse požre", zavlada. Drug primer: modno je reči, da z novo informacijsko revolucijo, virtualno realnostjo itn. ni več kartezijskega subjekta, ni več identitete. Jaz pravim ravno nasprotno: kaj se zgodi v virtualni realnosti, ko se igraš, se greš *virtual community* – kaj ostane od tebe, če lahko razpolagaš z vsem? Ostane samo *ego cogito*, tu se šele realizira. Zastopal bi torej stališče, da je, prvič, postmodernizem treba dojeti v pomenu radikalizacije modernizma, in drugič, da je tako dojeti postmodernizem že rešitev. V tem ne vidim neke nihilistične nevarnos-ti, da bi se bilo treba prebiti iz subjektivnosti, nevarnost je predvsem in bolj v tem, da brezna, ki se odpre s postmodernizmom, nismo zmožni tako dojeti, sprejeti nase. Vzemimo primer ekologije: kaj je zame "na-uk" možnosti ekološke krize? Ne v tem, da smo izgubili naravno rav-

notežje in se moramo vrniti k njemu, nauk ekologije je, da je človek *out of joint*, da nima prostora v naravi, da mora to radikalno poljubnost, to tveganost obstoja vzeti nase, v tem je edina možnost, da se rešimo. Kar je res nevarno, je, da bežiš pred breznom v nove fundamentalizme. Privoliti v postmodernizem v pomenu privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev.

Ljubljana, 26. januarja 1996

Spraševal je **Samo Kutoš**

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Uroš Zupan

*Svetloba znotraj pomaranče II**Za Boruta*

Odkar sem se začel resneje posvečati književnosti, to je "uriti se v različnih oblikah beračenja", imam navado, da, kamorkoli potujem, pa naj bo to za daljše ali pa za čisto kratko časovno razdobje nekaj dni, vedno vzamem s seboj nekaj knjig. Ne polagam jih v nahrbtnik zato, da bi si z njimi zamašil luknje v času, polnil praznino, si skrajšal vožnjo, lažje vstopil v deželo sna in pozabe, temveč zato, da bi mi v raziskovanju jezika, v spoznavanju arhitektonskih sistemov tujih misli dajale kakšen oprimek, ali pa še bolje, da bi pomenile hrano, nikakor ne takšne, ki bi zastrupljala duha in pomenila nezaželen tujek v pokrajinah mojih misli, ampak takšno, ki bi mi dajala moč, me izzivala, mi obnavljala celice in vedno na novo in drugače vzpostavila odnos, ki ga imam do tujega pisanja, do svojega pisanja in do sveta nasploh.

Ko sem pred dvema letoma, prav ob tem času, potoval v Chatanoogo, se natančno spominjam, da sem v nahrbtnik dal tri knjige, poezijo Paula Celana, Scholemovo *Kabalo in njeno simboliko* in Louthove *Korenine krščanskega mističnega izročila*. Polet čez ocean je hitro minil. Prav tako notranji let med Detroitom in Atlanto. Ko sem po pristanku na letališču v Atlanti pogledal skozi okno aviona, sem videl, da so letališki uslužbenci kljub temu, da je bila zunaj trda tema in temperatura zraka nižja kot podnevi, oblečeni v majice s kratkimi rokavi. Po desetih stopinjah pod ničlo, kolikor jih je bilo ob mojem odhodu v Ljubljani, sem se preselil v poletje, ki pa je bilo nenavadno

po tem, da se vegetacija ni skladala s poletno vegetacijo pri nas. Drevesa so bila skoraj gola in tudi trava je imela drugačno barvo. Pozneje se je izkazalo, da je bilo tisto poletje samo eden izmed toplih valov, ki so mu sledile ohladitve. Vendar ta selitev ni bila samo geografska, se pravi, iz enega časovnega in podnebnege pasu v drugega, z enega kontinenta na drugega, ampak so se z njo premestili tudi metafizični nivoji.

V tistih štirinajstih dneh, kolikor je trajal moj obisk, sem imel obveznosti in poln urnik samo tri dni, ko so potekali pisateljska delavnica, branja poezije, pogovori s študenti in ko so se zvečer dogajale izredno kulturne in kultivirane zabave (kadilci na balkonu, nobenih pobruhanih preprog v dnevni sobi). Ostale dneve pa sem, vsaj do večera, ki sva jih z Rickom presedela v katerem od okoliških barov, preživel v hiši in se večino časa ukvarjal s svojima najljubšima opraviloma, s kuhanjem in branjem.

A kaj sem bral? Po nekem nenapisanem zakonu nikakor nisem mogel brati knjig, ki sem jih prinesel s sabo. Nekako nisem mogel toka misli, ki sem ga dobival iz knjig, toka misli, ki se mi je ob branju porajal, uskladiti s krajem, kjer sem bil, in z atmosfero, ki me je obkrožala. Lesenih predmestnih hiš z vrtovi, avtocest, nakupovalnih središč, skratka ikonografije, ki mi je napadala oči, nisem mogel povezati z vsebino knjig, s podobami, ki mi jih je posredoval tekst, s Sadefom, z Gerono, z Albižani in drugimi kraji in dogodki iz zibelke zahodne civilizacije. Če bi bil vsaj kje kakšen hladen kamen, tlakovana ulica, cerkvena ladja iz kakšnega oddaljenega stoletja kot mesece pozneje, ko sem smrtonosno osamljen taval po Vilniusu in so me velikanske cerkve navdihovale z grozo pozabljenja in večnostjo, ali pa če bi, kot doma, lahko gledal v predvečer in tam videl osvetljene cerkvene zvonike, poslušal zvonove, če bi se vsaj na kakšni ulici počutil tako kot v Krakovu, kjer se mi je vedno zdelo, da sem v kakšnem Kafkovem romanu, če bi vsaj lahko začutil metafizični duh prostora, duh mesta, bi mogoče šlo. Ampak ne, upal sem zaman. In svoje knjige sem moral zamenjati za branje, ki sem ga našel na Rickovih knjižnih policah. Postajalo mi je jasno, da je "Amerika ubila metafiziko". Nemogoče mi je bilo potegniti vzporednice med Izakom Lurijo in REM, med Plo-

tinom in Smashing Pumpkins. Začel sem jasno čutiti, da se je velik del moje preteklosti ločil od mene. Počutil sem se, kot da se levim. Kontinent in književnost, ki sta me iniciirala v pisanje, sta začela izginjati z mojega duhovnega obzorja, postajala sta predmeta spomina in nostalgije, ne pa več predmeta dejanskega razmišljanja, akcije in razvoja. Vlak je odpeljal s postaje, in zelo malo možnosti je bilo, da se bo vrnil nanjo še iz kakšnega drugega razloga kot iz potrebe po iskanju izgubljenega časa. Odprl se mi je grob, v katerega sem začel zakopavati svojo preteklost. Dokončno mi je postalo jasno, da je moja domicilna točka Evropa in da se je težko, skoraj popolnoma nemogoče, s koreninami vred preseliti v drugo geografsko in duhovno okolje. Začenjal sem razumeti Eliota in Pounda, ki sta zapustila Ameriko in se naselila v matičnem pristanišču tradicije.

Toda tudi če je moje "spreobrnjenje" doživelo tako močno potrditev, to še ne pomeni, da se je zgodila popolna zatemnitev, "popolna izguba spomina" in da sem ameriško poezijo črtal s seznama. Kajti tudi s tega kontinenta, iz tega stoletja, sta vsaj dva pesnika, ki sta pisala v angleščini (eden še piše) in nista zapustila Amerike ter ju lahko imamo, kot piše Gottfried Benn, za svetilnika, za phares, postave, ki za dolgo časa osvetlijo veliko ustvarjalno morje, sami pa ostanejo v temi. To sta Wallace Stevens in John Ashbery.

Zgodba s tema pesnikoma je skoraj do najmanjših podrobnosti podobna zgodbi, ki sem jo imel s Paulom Celanom. Dolgo nista prišla v območje mojega resničnega zanimanja, čeprav so njune pesmi bile v slovenski *Antologiji ameriške poezije*, ki je izšla sredi osemdesetih in brez konkurence pomeni pesniško knjigo, ki sem jo največkrat prebral. Tako da je po toliko branjih, predvsem pa prenašanjih s kraja na kraj, videti zelo utrujena in dotrajana, ščitni ovitek z Rothkovo sliko na naslovnici se je izgubil že pred leti, rdeče trde platnice so prav tako začele cveteti in odpadati.

Mislim, da obeh pesnikov, če se izrazim po bloomovsko, nisem bral, ker še nisem bil pripravljen zamenjati preprostejših literarnih užitkov za napornejša zadovoljstva. Vendar bi Bloomova ugotovitev glede branja lahko veljala samo za Stevensa, ki je v *Antologiji* zastopan z eno svojih najboljših pesmi – in hkrati tudi eno najboljših pesmi, kar

jih je dalo dvajseto stoletje – z *Nedeljskim jutrom*, nikakor pa ne za Ashberyja, saj razen pesmi *Nekaj dreves* druge njegove pesmi še zdaleč ne dosegaajo njegovega resničnega dometa. Sicer pa so antologije, zaradi različnih okusov in konceptov sestavljalcev, vedno problematične. Hvaležneje je brati posamezne knjige posameznih avtorjev in si po svoji volji in kriterijih izbrati najljubše pesmi.

Ashberyja in njegove poezije pravzaprav nisem odkril v nobeni antologiji, ampak v časopisu *Pregled*, ki ga je svoje čase izdajala ameriška ambasada v Beogradu. Nanj me je opozoril prijatelj Samo in me tako verjetno nekako še globlje iniciiral v poezijo.

Ko sem živel še v Trbovljah, sem se vedno, ko sem si zaželel miru in tišine, odpravil v knjižnico. Ta je imela poleg prostora, rezerviranega za knjige, še manjšo čitalnico. Tudi tistega pomladnega popoldneva sem se usedel v belino prostora, gledal skozi okna mimoidoče in si iz omare, ki je bila za mojim hrbtom, privlekel celo kopico *Pregledov*. Bral sem jih po večkrat, in to za nazaj, da ja le ne bi česa izpustil. Ne sicer v celoti, kot se pogosto dogaja z mlajšimi ljudmi, ki vsekakor hočejo požreti velikansko količino informacij, zanje pa se pozneje, ker niso podprte z življenjem, izkaže, da skopnijo kot aprilski sneg, ampak samo tisto, kar me je zares zanimalo. Kolikor se koncepta omenjenega časopisa spominjam, so bili na začetku daljši članki in prikazi, včasih tudi kakšen intervju, na koncu pa je bil prostor za krajše, nekaj stolpcev dolge recenzije. Ne vem, ali so bile recenzije iz književnosti v vsaki številki, toda v tisti, ki mi je prišla v roke, je takšna recenzija zagotovo bila. Objavljena je bila kritika dotlej zadnje Ashberyjeve knjige, katere naslov se je pozneje izgubil v meandrih mojega spomina, a sem ga čez leta, ko sem si knjigo sposodil v Ameriškem kulturnem centru in jo "pozabil" vrniti, uslužbenci Centra pa so pozabili, da so jo sposodili, znova odkril. Bila je knjiga *A Wave*. Kratkemu prikazu, temeljnemu podatkom o Ashberyju in njegovem "pesniškem izvoru" sta sledili dve pesmi. Ena je imela naslov *Pohajkovanje*, druga pa *Približevanje dežja*. Seveda sta bili obe v srbsčini.

Ko sem ju prebral, pa čeprav v prevodu, se je steklo, ki me je ločilo od Ashberyjeve poezije, zdrobilo na drobne koščke. Prvič se mi je zares uspelo potopiti v magmo njegovega jezika in prvič sem imel

občutek, da lahko potopljen vanjo diham. Nad stvarmi se hitro navdušujem. In tudi Ashberyjevi pesmi, še posebno *Pohajkovanje*, sta zbudili v meni nepopisen občutek navdušenja, ki se ga nisem otesel še do danes. Čutil sem, kako se od besed širi modra svetloba, mogoče je bil vzrok za to barva papirja, na katerem je bila pesem natisnjena, vendar se je ta modra svetloba proti koncu pesmi začela spreminjati v belino.

Omenjeni pesmi iz *Pregleda* sta bili bistveno drugačni od antologizirane *Reke in planine*, ne tako razvejeni in fluidni, temveč natančni in disciplinirani, vendar ne – kot mi je bilo pozneje moč videti – tako ostri kot pesmi Ashberyjevega učitelja Stevensa, čigar poezija pomeni "glas, ki je skoraj popolnoma osvobojen telesa" in deluje le še kot sled piruete in natančnih cerebralnih obratov v praznini. Ashbery ohranja komponento taktilnosti, fizičnosti in telesnosti. Stevensov jezik vidim kot reko, ki "teče okoli zemlje in skozi nebesa, in se zvija med vesoljskimi prostorji", pa vendar nikoli ne zaide iz struge, Ashberyjev jezik pa je tisti, ki poplavlja, prestopa bregove, se razliva čez robove in jih tako mehča. Za to svojo lastnost se lahko zahvali svojemu dedu Whitmanu in njegovemu lebdečemu slogu.

Kolikor se tiste recenzije spominjam, je bil pisec Ashberyju naklonjen. Le na nekem mestu me je zbadlo v oči, da je nekaterim delom njegove poezije očital "frivolnost". To besedo sem odtlej nosil s sabo in se je v zvezi z Ashberyjem, v sicer spremenjeni obliki, a z isto vsebino, še dostikrat pojavljala. Zanimivo je, da se je nekaj podobnega zapisalo tudi Ashberyjevemu prevajalcu v slovenščino in piscu spremne besede k njegovi izdaji v Liriki, Alešu Debeljaku, ki pravi, "da so si kritiki namreč edini, da se je mogoče nenavadno bohotni, če že ne bizarno lepi arhitekturi pesnikove imaginacije približati šele na osnovi začetnega priznanja nemoči, priznanja torej, ki se ne sramuje tega, da prvi vtis, ki ga dobimo ob branju Ashberyjevih pesmi, povzema ena sama beseda *težko*". Utemeljitev težkosti pa počiva v razpršenosti in abstraktnosti te poezije in v bralčevi obremenitvi, da se ne preda zgolj alkimiji jezika, temveč za njo išče "zgodbu".

Ti očitki so, vsaj kar se tiče Ashberyjevih daljših pesmi, nedvomno na mestu. Saj je v daljši pesmi, če ni epske narave, izredno težko

slediti rdeči niti in po navadi ta manko "zgodbe" pesnik nadomešča z mojstrsko uporabo jezika. Mirne duše pa lahko ta očitek ovržemo in nanj pozabimo, če beremo Ashberyjeve krajše pesmi.

Nekako se mi v zadnjem času dostikrat vsiljuje primerjava med abstraktnim slikarstvom in Ashberyjevo poezijo. Kajti tudi v abstraktnem slikarstvu zaradi odsotnosti podobe, ki vodi do lika, le-ta pa se uporablja kot ključ za branje in prevajanje razmerij v sliki, prav tako težko najdemo zgodbo kot v Ashberyjevi poeziji. Primerjava nikakor ni iz trte izvita. Ashbery je bil kot eden izmed predstavnikov "newyorške pesniške šole" tesno povezan s sočasnim gibanjem v slikarstvu, z abstraktnim ekspresionizmom. Oba, poezija in slikarstvo takratnega časa, namreč vzpostavljata zahteve po spontanosti in neposrednosti, aludirata na mesto, ki se večno spreminja, zrcalita urbano senzibilnost. Vse to lahko najdemo predvsem pri zgodnjem Ashberyju, in sicer v pesmih *Slikar* in *Ut Pitura Poesis je njeno ime*. Poleg te povezave pa je bil Ashbery urednik časopisa *Art News* in tudi knjige newyorških pesnikov so na začetku izhajale pri galeristih, kot je bil Tibor de Nagy, in ne pri založbah, specializiranih za beletristiko. Vendar so to samo zunanja dejstva, dosti pomembnejša je Ashberyjeva izjava, v kateri pravi, "da besede uporablja abstraktno, tako kot uporablja abstraktni slikar barvo".

Verjetno je razlika med branjem figurlike in abstraktnih slik (abstraktnih seveda do neke stopnje, tako kot poezija ne more biti popolnoma abstraktna) podobna branju poezije, kjer je treba preprostejše literarne užitke zamenjati za napornejša zadovoljstva. In nedvomno tudi branje abstraktnih slik pomeni napornejše zadovoljstvo in le v zelo malo primerih, mogoče pri budnem in navajenem očesu, ljubezen na prvi pogled. Treba se je, kot nekje piše Tomaž Brejc, prebiti skozi "lazurne nanose", v katerih je skrita poteza, treba se je prebiti skozi snov (v poeziji je to jezik, v slikarstvu pa barva), da pridemo do podobe, in ko se to zgodi, lahko sredi Pollocka zagledamo like in v plapolanju Rothkovih barv prepoznamo jesensko ozračje.

Pot je prej vodila od literature k slikarstvu, sedaj pa lahko hodimo v nasprotni smeri in ugotovimo, da v Ashberyjevem abstraktnem in fluidnem slogu, za njegovo alkimijo jezika prepoznamo resničnost, prepoznamo podobe in situacije, ki nosijo pomen in se povezujejo v zgodbo.

Ko sem pred leti v Trbovljah prvič prebral pesem *Pohajkovanje*, mi je ostala v spominu predvsem kot zaporedje podob in neka posebna nežnost, povezana z mehkobo. Verjetno sem jo bral drugače, kot jo berem sedaj, ko primerjam dve mitologiji, Ashberyjevo, ki se je utelesila v besedilu, in svojo, ki me je spremljala leta in se z dogodki v mojem življenju sproti dograjevala. Toda mitologija Ashberyjevega teksta nikakor ni pomenila popolne zrcalne slike mene samega, ampak je s svojim urejevalnim počelom, ki je eno izmed pogojev umetnosti, fragmentarizirane dele zgodbe, ki sem jo nosil v sebi, prilagodila svojemu ritmu in dramaturgiji, svoji kontinuiteti in poteku.

Takrat je zagotovo nisem bral kot eksplicitno ljubezensko pesem. Verjetno sem ob njej samo začutil neki magnetizem, ki naju povezuje. Da obstaja plast, ki jo lahko postavi med ljubezenske pesmi, sem ugotovil šele dosti pozneje, prav tako pa sem ugotovil, da je to samo ena izmed možnosti branja.

Zdi se mi, da prav znotraj ljubezenske poezije, kar je sicer zelo široka žanrska kategorija, Ashberyjeva pesem zavzema posebno mesto. Saj ne gre za pesem, ki bi bila vezana na neko znano osebo, ni pesem o začetku nekega odnosa v klasičnem pomenu, niti ni pesem o izpolnitvi in o zrelem vrhu, niti ne elegija, ki bi se spominjala "dobrih starih časov" in skušala analizirati napake, ampak je pesem pričakovanja. Pesem o procesu, pesem o sanjah in mogoče tudi pesem o lažnih iluzijah in zmotah. Dogaja se namreč v točki, ko so odprte vse poti, v točki nepreglednih možnosti. In mogoče se mi prav zaradi nepreglednih možnosti ta pesem veže na natanko določen čas in natanko določen vonj. To pa je vonj zgodnje pomladi, ki, po asociativnem sklopu, prav tako pomeni rojstvo in odprtje vseh poti.

POHAJKOVANJE

Kakšno ime imam zate?

Seveda zate ni nobenega imena

Na način, kot imajo imena zvezde,

Kar jim nekako pristaja. Pohajkujoč okrog,

Predmet radovednosti za nekoga,

Toda ti si preveč obseden

S skritim madežem tam zadaj v duši,

Da bi govoril in hodil okrog,

Smejoč se sebi in drugim.

Mora biti precej osamljeno,

Toda hkrati odložitev

Nasprotno delujoča, ko se še enkrat prepričuješ,

Da je najdaljša pot, najučinkovitejša pot,

Tista, ki se je vila med otoki, in

Vedno se je zdelo, kot da potuješ v krogu.

In zdaj, ko se bliža konec,

Se plasti potovanja odprejo na stežaj kot pomaranča.

Tam znotraj je luč, in skrivnost in hrana.

Pridi in poglej, ne zaradi mene, temveč zato.

Toda če bom še vedno tam, dopusti, da se lahko srečava.

(Prevedel Uroš Zupan)

Prva kitica se dogaja predvsem v znamenju ugibanja. Pesem se namreč začne z ugibanjem imena; kajti ime osebe, ki bo mogoče postala ljubljena, je vnaprej vedno neznanka. Nikoli ne vemo, kakšno je, kot nikoli ne vemo, kdaj se neka ljubezen začne. Verjetno se njen začetkek zgodi že dosti prej, preden se sploh dva človeka srečata in spoznata.

Seveda zate ni nobenega imena

Na način, kot imajo imena zvezde,

Kar jim nekako pristaja.

Zvezde so drugačne od ljubljene osebe, ki je v tistem hipu še skrivnost. Zvezde imajo imena in tudi njihov položaj in konstelacija sta nam znana, vemo, v kateri del nebesnega svoda se moramo zazreti, da

jih bomo uzrli in se jim čudili. Kje pa je čovek oziroma po katerih tirnicah kroži nekdo, s katerim bomo izmenjali več kot le naključen pogled in kakšno vljudnostno frazo, pa ni nikoli določeno in znano.

Druga in tretja kitica sta v znamenju nezaupljivosti. Človek pohajkuje okrog, zapeljuje s smehom in vzbuja radovednost. Toda v tem pohajkovanju s sabo vlači tudi

Skriti madež tam zadaj v duši,

ki ga vidim kot rano, ki jo je prizadejala neka prejšnja ljubezen. Tako da se zdaj, ko mu je čas vsaj delno zacelil rane, ne upa znova stopiti pred njeno obličje, ker se boji, da bi se rane znova odprle. Ta strah pa deluje na dva načina; zaradi obsedenosti s preteklostjo potiska v veliko osamljenost, obenem pa deluje kot odložitev, zaradi katere se urimo v potrpežljivosti.

Četrta kitica je v znamenju te potrpežljivosti, v znamenju dobre strani rane, ki jo vlačimo s sabo, saj le-ta človeka plemeniti in ga bo mogoče, kot se zgodi v zadnji kitici, nagradila:

In zdaj, ko se bliža konec,

Se deli potovanja odprejo na stežaj kot pomaranča.

Tam znotraj je luč, in skrivnost in hrana.

Pridi in poglej. Ne zaradi mene, temveč zato.

Toda če sem še vedno tam, dopusti, da se lahko srečava.

Ashbery nas na koncu dobesečno popelje v iluminacijo. Tu se zdi, kot da je bila ljubezen le pretveza za iskanje luči. Vendar pa je ljubezen sama luč, tisto najvišje. In ljubezen se lahko zgodi, le če opustimo ambicijo, pristopimo drug k drugemu brez strahu in plamteče želje. Zgodi se lahko, le če smo nanjo pripravljeni. Drugače se sprožijo zaviralni mehanizmi in ljubezni ni. In tudi če se ljubezen ne zgodi, je že samo srečanje in navzočnost v luči, soudeležba pri skrivnosti in hrani, ki je lahko tudi božja mana, pozdrav in nagrada za tistega, ki je prehodil isto pot, in nam je zato po duhu soroden. Hkrati pa je pesem

tudi pozdrav in slavljenje življenja. In ker ni samo enoplastna, ne deluje le kot iskanje ljubezni ali pa iskanje luči, ampak tudi kot metafora za bralčev napor, ki je poplačan, ko se mu uspe prebiti skozi vse plasti jezika. "Brati pomeni ljubiti." In pot jezika in pot ljubezni sta tedaj vzporedni.

Čez eno uro bom šel na avtobus. Kot vedno zlagam stvari v nahrbtnik zadnji trenutek. Za hip se ustavim pred knjižnimi policami. Oči tipajo in roka se dotika knjig. Ko pride do Ashberyjeve *Selected Poems*, jo z zanesljivo kretnjo vzame s police in položi v nahrbtnik.

Tomo Virk

Literatura izčrpane eksistence

Andrej Blatnik je bil bržkone prvo ime tako imenovane "mlade slovenske proze", ki se ga je sredi osemdesetih let začelo povezovati s pojmom postmodernizma.* Ta oznaka je bila v marsičem upravičena; delno že s prvencem *Šopki za Adama venijo* (1983), nedvomno pa z naslednjima knjigama, romanom *Plamenice in solze* (1987) ter zbirko kratke proze *Biografije brezimenih: majhne zgodbe 1982-1988* (1989), je Blatnik bralski javnosti predstavil eno najdoslednejših udejanjenj te takrat nove literarnoestetske usmeritve. V njegovih tedanjih besedilih najdemo izčrpen inventar uveljavljenih postmodernističnih prijemov in postopkov – zlasti metafikcijskih –, kot so imitacija, palimpsest, parodični in ironični citat, avtorski metanarativni komentar, t. i. "kratki stik", mešanje različnih pripovednih in s tem tudi "ontoloških" (po Brianu McHalu) ravni, uvajanje žanrskih elementov in njihovo povezovanje s prepoznavnimi strukturami t. i. "elitne" literature itn. Vseh teh postopkov se je Blatnik učil delno pri Borgesu, najbolj pa najbrž pri ameriških metafikcionistih, zlasti pri Johnu Barthu, Donaldu Barthelmeju in z nekaterimi najradikalnejšimi metafikcijskimi prijemi posebej izrazito pri Raymondu Cooverju. Vendar je že v *Biografijah brezimenih* zaznati tudi postopno odmikanje od transparentne zgolj-

* Prispevek je spremno besedilo k Blatnikovemu romanu *Tao ljubezni*, ki bo v kratkem izšel pri založbi Mihelač.

fiktivnosti literarnih del v smeri premikov, ki jih je v poznejši fazi zabeležila tudi Barthelmejeva in Cooverjeva kratka proza, premikov, ki jih zaznamuje na primer pojem "minimalizem" (ali pa oznaka Alana Wilda "midfiction") in ki pomenijo vnovično – čeprav previdno – vzpostavljane konkretnega (ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi "majhnimi" resnicami in metafizičnega patosa razbremenjenimi eksistencialnimi problemi posameznika.

Blatnikovo najizrazitejše postmodernistično delo je zato najbrž njegov roman *Plamenice in solze*, ki ni samo medbesedilno vezan najprej na roman bratov Strugackih *Piknik na robu ceste* (in na film *Stalker*, posnet po tem romanu), poleg tega še na približno sto prepoznavnih medbesedilnih (predvsem literarnih, pa tudi takih iz množične kulture sploh) referenc, ampak je tudi prava enciklopedija postmodernistično-metafizičnih postopkov, ki se v temeljih veže na trivialno žanrsko strukturo. Tako za roman niso značilni le uporabljeni formalno-tehnični postopki, ampak tudi njegova idejna struktura. *Plamenice in solze* pripovedujejo o Konstantinu Wojnovskem, ki je pravzaprav hrepenenjski junak in tako značilno apostrofira tradicionalnega junaka slovenskega romana (kot sta ga v študijah s to temo utemeljila na primer Dušan Pirjevec in Janko Kos). Ta struktura hrepenenja je zajeta v motivu Zlate krogle (povzetem po bratih Strugackih oziroma Tarkovskem), ki iskalcu, kateremu jo uspe najti, izpolni njegovo najglobljo skrito željo. Velika želja Konstantina Wojnovskega je – povsem v postmodernističnem, borgesovskem duhu –, da bi napisal knjigo, v kateri bi bil zajet ves svet. Toda takšna je njegova eksplicitna, *zavedna* želja; Zlata krogla pa izpolni le najbolj skrito, najbolj resnično željo. V duhoviti parodični preobrnitvi tradicionalne hrepenenjske strukture podeli zato Zlata krogla Wojnovskemu, ki ga narava ni ravno obdarila z atributi, potrebnimi za osvajanja ženskih src, avro nezadržne spolne privlačnosti. Na komičen način – in nekako proti svoji volji – postane Wojnovski tako nekakšen novodobni Don Juan.

Vse te okoliščine napeljujejo na sklep, da so *Plamenice in solze* značilno postmodernistična, parodijska imitacija strukture tradicionalnega slovenskega romana (morda ni odveč omemba Blatnikove ugotovitve iz njegove študije *Labirinti iz papirja*, da se slovenska metafizika

medbesedilno navezuje na nacionalno literarno tradicijo). Zanj je značilen pasiven junak s pretežno "ženskimi" atributi, pomembno zaznamovan z neizpolnljivo željo, s hrepenenjem. Tak je tudi Wojnovski: pasiven (saj sam pravzaprav ničesar zares ne stori, nosilci z njim povezane akcije so preiskovalci, Zlata krogla ali pred njegovo precej pasivno privlačnostjo nemočne ženske), izhodiščno očitno utemeljen z ženskimi atributi (sicer njegova najbolj skrita želja ne bi bila postati "macho") in končno tudi nepotešljivo hrepenenjski (saj potešitve tiste njegove želje, zaradi katere se je dvakrat odpravil pred Zlato kroglo, ni in tudi ne more biti). Z vsem tem se seveda citatno nanaša na hrepenenjskega junaka slovenskega romana. Toda z izpolnjeno željo, zlasti z njeno demonstrativno nemetafizično vsebino (ki je skoraj svetoskrunski ekvivalent nacionalni subjektivnosti, če uporabimo Pirjevčeve kategorije), to tradicionalno strukturo tudi značilno postmodernistično persiflira. Prav zato pa je – na nekakšen paradoksen način – tipično postmodernistična predelava oziroma različica tradicionalnega slovenskega romana.

*

Z *Menjavami kož* (1990) in poznejšimi revialnimi objavami se je začel Blatnik – vzporednice s podobnimi gibanji v ameriški literaturi ni mogoče spregledati – vedno izraziteje odmikati od pisanja, ki temelji na preigravanju metafizičnih obrazcev, in se postopno usmerjati k minimalistično oziroma intimistično naravnani prozi. Med znanimi tujimi zgledi, ki bi utegnili dajati ton temu Blatnikovemu premiku, je v nekaterih zgodbah – seveda tudi s pomembnimi razlikami – morda posebej izrazito čutiti vpliv Raymonda Carverja. Takšne so v prvi vrsti zgodbe *Pravzaprav*, *Vlažne stene*, *Billie Holiday*, *Začasno bivališče* in pa za zdaj le revialno objavljena *O čem govoriva*, ki se v naslovu, tematsko in z omembo tudi eksplicitno nanaša na Carverjevo zgodbo *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni*. Iz vseh teh besedil so odstranjeni takšni ali drugačni – bodisi implicitni ali eksplicitni – signali, naj bi v njih šlo zgolj za avtoreferencialno besedilno realnost; povsem očitno je namreč, da realnost, iz katere zajemajo, ni več zgolj nekaj

literarnega, ampak da gre za previdno utemeljevanje na živem *izkustvu*, za tematizacijo intimnih eksistencialnih občutij in problemov v dobi *izčrpane metafizike*, ki omogoča, da uporabimo znano sintagmo *literatura izčrpanosti* v povsem novem pomenu. V tem kontekstu ne meri več na formalno izčrpanost literature, na dejstvo, da je literatura obdelala in s tem izrabila že vse mogoče oblike in vsebine ter ji zato preostane le medbesedilno nanašanje oziroma "ponavljanje že povedanega". To, predvsem literarno-tehnično izčrpanost, ki je šla v korak z zmagoslavnim spoznanjem o koncu Velikih zgodb, je namreč nadomestila veliko bolj travmatična, eksistencialna izčrpanost, nastala kot posledica prav tega triumfalnega konca. Po umiritvi začetne evforije se je – gledano s filozofskega vidika – smrt Velikih zgodb izkazala v svoji pravi resnici: kot najsrajnejša točka metafizičnega nihilizma.

Na novo nastala duhovnozgodovinska situacija omogoča najbrž več različnih odzivov na to stanje. Med njimi se zdita najbolj tipična in za to dobo najbolj specifična zlasti dva. Na eni strani je opazna ponovno obujena nostalgija po Velikih zgodbah, ki se sprevrača v aktivizem, katerega cilj je njihova vnovična vzpostavitev (na področju ideologij za zdaj izraziteje kot v literaturi), na drugi pa eksistencialistično obarvana resignacija posameznika, ki se po svoje temelje ne more več vračati v naročje metafizičnih resnic, ampak jih išče v tako imenovanih "malih zgodbah", intimi. V to drugo smer spadajo, kot se zdi, tudi omenjene Blatnikove zgodbe. V njih se ne dogaja nič posebno dramatičnega več, saj celo tradicionalno najbolj stimulativni dogodki, kot je na primer (mogoče ali dejansko) prešuštvo, (podobno kot pri Carverju) ne sprožijo nobenih radikalno dramatičnih ukrepanj, ampak *pogovor*, carverjevski nadomestek tradicionalne akcije, ki je v tem smislu posebno znamenje subjektive metafizične nemoči. Naslov zgodbe *O čem govoriva* simbolično ponazarja dejstvo, da se je v obzorju te eksistencialne pozicije po smrti subjekta akcije pojavil subjekt – *pogovarjanja*. Sklep teh zgodb zato ni "zmaga" ali poraz (smrt), poanta teh besedil ni takšna ali drugačna resnica, ampak ostajajo v sklepnih akordih carverjevsko odprta. Končujejo se namreč – vprašanje ni le zadnji stavek *Taa ljubezni – sredi pogovora*.

Subjekt *literature izčrpanosti* v zgoraj opisanem smislu je torej

zaradi padca Velikih idej (ta poteza se v *Tau ljubezni* pokaže na primer kot intelektualčev samoreflektirani spoznavni relativizem) v svoji akciji omejen. To pa ne pomeni, da zapade v popolno resignacijo in pasivnost. Če Blatnikovih intimističnih – ali, denimo, Carverjevih (ki so v primerjavi z Blatnikovimi na primer bolj "proletarske") – zgodb ne razganja ravno od zunanje dinamike in dramatičnosti, pa vendarle ne moremo sprežledati tudi pomembnega momenta gibanja v njih, gibanja, ki se izkaže kot tipajoče iskanje nadomestka Velikih zgodb. V teh novelah se kot rdeča nit jasno vleče včasih bolj, včasih manj eksplicitna tema, ki je v tem smislu zagotovo dominantna in ne skriva ambicij, da bi rahitično izpraznjeni eksistenci po padcu Velikih zgodb znova vrnila nekaj njene polnosti.* Ta tema je tema *ljubezni*, njeno najizrazitejše pisateljsko udejanjenje pri Blatniku pa prav roman *Tao ljubezni*.

*

Tao ljubezni (tao oziroma dao = pot) se bistveno razlikuje od prejšnjega Blatnikovega romana. Čeprav je v naslovu zaslediti gotovo ne nenamerno medbesedilno navezavo,** *Tao ljubezni* nikakor ni samonanašalno metafikcijsko delo, ampak kratki roman (po obsegu na

* Verjetno lahko v podporo navedemo kar tele besede iz *Taa ljubezni*, ki so morda na prvi pogled dvoumne, ker jih pač izreka Rožni popek, vendar se zdi, da gre za eno izmed mest, ki pravzaprav niso tako zelo karikirana: "Prišli so sem, ker sami sebi niso dovolj. Ker potrebujejo nekaj večjega od sebe, nekaj, čemur bi lahko zaupali z vsem svojim bitjem. Za to so imeli svoje čase veliko izbire. Bile so religije, ideologije. Te stvari so popustile. Religije so prepočasne. Bogovi umirajo in se rojevajo, ne da bi mi sploh opazili. Ideologije so vse bolj puste. Vse govorijo isto, le da ene glasneje. In tisti hip, ko rečeš kaj preglasno, steče kri. Ljudje to zdaj že vedo, in ljudje nočejo krvi. Hočejo le nekaj, kar bi jih presegalo. Kar bi jim dalo smisel."

** Najbrž se je nemogoče ubraniti asociacije na priročnike in predstavitve vzhodnjaških filozofij, vadbenih in meditacijskih tehnik, ki so tako priljubljene v zahodnem svetu in za katere so značilni prav naslovi v slogu *Tao ljubezni*. V dobi razvite informacijske tehnologije ni preveč težko postreči s konkretnim primerom; omenimo le knjigo Ivana Hoffmana *Tao of Love* (1993), ki v značilnem njuejdžovskem slogu zahodnega bralca poučuje o skrivnostni *poti ljubezni*.

meji z novelo) prej opisane minimalistično-intimistične usmeritve, ki je bolj kot na *Plamenice in solze* zato navezan na carverjevsko tradicijo Blatnikove kratke proze. Glavni junak, prvoosebni pripovedovalec, je tipičen subjekt dobe *izčrpane eksistence*. On in njegova spremljevalka sta kot taka predstavljena že v uvodnih odlomkih. Izčrpana eksistenca je, kot smo povedali, utemeljena na *izpraznjeni resničnosti*, v kateri so zdaj – namesto zgolj v literaturi – izčrpane vse možnosti. Zato se za oba junaka "resničnost, kako bi rekel, ponavlja. In po malem sva se je že naveličala. Zato iščeva, kot že rečeno, nekaj novega"; vendar to novo ne more biti nič določenega. "Če bi šlo za kaj takega, kar bi znala opisati, za kar bi že vedela, potem ... Potem tega ne bi iskala pri vas," razlagata protagonista romana prizadevnemu tajskemu ponudniku bolj ali manj sumljivih storitev.* Geslo literature izčrpanosti, po kateri v skladu z Borgesovimi besedami ni več mogoče napisati nič novega, saj je bilo vse že napisano, se prenese na raven eksistence in eksistencialne resničnosti: "Tak sem; vse me na kaj spominja, zame ni nič novega na zemlji in bojim se, da tudi ne v nebesih ali kam že gremo vsi skupaj," pravi Blatnikov junak.

Ponovljivost oziroma izčrpanost sveta se torej kot naveličanost prenese tudi v junakovo občutenje samega sebe. O sebi zato – skoraj v maniri eksistencialističnih občutij *nausée* in *Langweile* – pravi: "na tem kraju sem že bil, in poleg tega tja nočem hoditi prepogosto. Zbuja mi, kako naj rečem, čudne občutke. Občasno se celo dolgočasim." Nekakšen način spopada s to naveličanostjo so mu potovanja, in to v čim bolj eksotične kraje. "Zato ljudje navsezadnje potujejo: zaradi spremembe. Da je drugače ... Potovanje /pa/ ti pod noge potiska nove in nove preizkušnje ... Vse se premika, premenja, prestavlja. Nič več ni, kot je bilo, preden si šel na pot." Življenjska filozofija obeh protagonistov je zato zajeta v (hrepenenjsko) paradigmo poti. N. glavnega junaka takole opominja: "Si spet pozabil, da greva na vsako pot zato, da greva, in ne zato, da prideva?" Pomembna je torej, kot parafrazira protagonist znano

* Podobno razlagata Rožnemu popku: "'Ne vem,' sem rekel, 'kako boste izvedeli, kaj nama manjka. Tega namreč še sama ne veva.'"

geslo – izvirno pripadajoče vzhodnjaški miselnosti – pot, ne cilj.

Prav takšna eksistencialna pozicija in življenjska filozofija obeh junakov sta na prvi pogled tudi povsem v skladu z njunim osrednjim doživetjem, ki ga opisuje knjiga. Zato se zdi njun konflikt s sekto Rožnega popka na prvi pogled morda nekoliko presenetljiv. S svojo eksotičnostjo bi moral projekt zavaljenega Učitelja po svoje pravzaprav ustrezati stremljenjem naveličane eksistence, ki jo motivira le še novo in eksotično; po drugi strani je korpulentni guru tudi zavezan vsaj nominalno podobni filozofiji kot oba junaka, namreč paradigmi poti. Nauk Rožnega popka je, kot je v romanu povsem jasno eksplicirano, ravno pot ljubezni, tao ljubezni.

Zakaj torej pride do konflikta, za katerega sprva kaže, da bo tragičen, a se na koncu izkaže za katarzičnega in – še več – na paradoksen način celo učinkovito pripomore k udejanjenju Učiteljevega nauka, saj junaku pokaže "pot ljubezni"? Vsaj deloma gotovo zato, ker protagonista uvidita, da jima Rožni popek s svojo ceneno metodo lahko ponudi zgolj kliše, ne pa tistega novega, drugačnega, kar pravzaprav iščeta. Toda ali je takšno "spoznanje", ki je tudi samo nekaj pričakovanega, zadosten razlog za razplet romana? Ali pa moramo poseči nekoliko globlje?

Odgovor na to vprašanje se morda ponuja ob nekem drugem vprašanju, ob vprašanju, ki ga protagonistoma zastavi eden izmed udeležencev tečaja Rožnega popka, Amor: "Hočeta videti, kaj ljubimo, ko ljubimo?"* "Nikakor ne," odgovori pripovedovalec, in ta odgovor je mogoče razlagati tudi kot njegov odpor do atletsko raščenega mladenciča, ki jima kot pot do odgovora na zastavljeno vprašanje ponuja zaužitje sumljivega halucinogena. Toda razplet romana pokaže, da ima ta zavrnitev globlje razsežnosti. Junakova spremljevalka N. vendarle poskusi ponujeno mamilo in za nekaj časa oslepi. Ta dogodek protagonistoma dokončno prežene vse dvome in morebitna pričakovanja glede "Popkove" šole instantne poti do ljubezni. Ob hudih peripetijah na

* Ob tem vprašanju seveda ne moremo, da ne bi pomislili na Carverjevo zgodbo *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni*.

skrivaj zapustita tabor, in ko se vrnete s hribov v dolino, pripovedovalec spremljevalki zastavi vprašanje, ki ni povsem v skladu z njegovo prejšnjo zavrnitvijo Amorja: "Povej mi /raje/, kaj si videla po oreški spoznanja ... Kaj ljubimo, ko ljubimo?"

Odgovor, ki ga prejme, je skrajno pomenljiv in bržkone ključen za razumevanje romana: "'Ne bom povedala,' je končno odvrnila. 'Saj nočeš vedeti. Saj veš, da nočeš.'" Te N.-jine mirne, prepričane besede niso odsev hipne užaljenosti, otročjega kljubovanja, ampak globoke intuicije, zaradi katere N. ves roman deluje nekako bolj zrelo od naveličano-skeptičnega pripovedovalca. Znova nas napotujejo na življenjsko filozofijo obeh junakov, na njuno nenehno iskanje novega, njuna nenehna potovanja, na njuno *pot* torej, ki jo postavljata kot svoje vodilo namesto cilja, na gibanje, s katerim skušata zapolniti izpraznjeno, zdolgočaseno življenje. N.-jin "Nočeš vedeti" – in junakovo strinjanje s to ugotovitvijo – namreč sporoča, da mora ljubezen ostati skrivnost ("bistvo je očem nevidno", je nekje v knjigi citiran *Mali princ*). V izpraznjenem življenju, kjer je vse enako in se ponavlja do onemogle izčrpanosti, kjer *déjà-vu* ne more odpraviti potovanje v še tako eksotične dežele, vendarle obstaja kraj, ki ostaja neznan in skrivnosten – in tako še najbližje odsotni transcendenci. Namreč – ljubezen. "Njena pota" so sicer – podobno kot pota Boga – nedoumljiva; pa vendar je prav njena pot, *tao ljubezni* torej, tisto, kar vzbuja upanje, kar lahko osmišlja zdolgočasno, izčrpano eksistenco, to pa prav s tem, da ostane za vedno zgolj pot (in ne cilj), da ostane – podobno kot v sklepu Fowlesovega *Maga* – (sredi pogovora) neizgovorjena beseda, da ostaja skrivnost. Zato protagonista po vrnitvi domov ne končata poti, ampak se odpravita na novo potovanje. Ljubiti namreč – v sklopu paradigme poti – ne pomeni biti na mestu, ampak iti drugam, vedno znova drugam.

"Me ljubiš?" so zadnje besede romana. Nezapisani odgovor je:

Pot je cilj.

Vprašanje je odgovor.

ZADNJA IZMENA

Connie Palmen

Prijateljstvo

II. 7



Jeseni leta 1977 sem dopolnila enaindvajset let in ta rojstni dan je bil povod za najsilovitejši spor, kar sem jih kadarkoli imela z Aro.

Zelo slabo se znam prepirati, toda potem ko sem bila prebrala *Kdo se boji Virginije Woolf*, se mi to ni več zdelo dobro znamenje. Če sva z Aro zares bili prijateljci in je najino prijateljstvo lahko prebilo vse, potem sva se morali znati tudi spreti, kakor George in Martha, tako da kričiš in vpiješ drug na drugega in da drugemu, če je treba, tudi pri-soliš kakšno zaušnico. Ponoči in podnevi sem sanjara o očarljivem obupu, nesramnem in nekaznovanem prizadevanju ran in metanju očit-kov, nepoznani, nepredstavljeni intimnosti silovitega prepira.

Ta se je vnel med nama nekaj dni po mojem rojstnem dnevu in na-redil me je vse kaj drugega kakor srečno.

Prav nenavadno je, da nekomu, ki ga imaš rad, ne moreš pripisati nobenih slabih namer.

Nikoli mi ni prišlo na misel, da bi pomislila, da Are na mojih zabavah za rojstni dan ni bilo zaradi česa drugega kakor zaradi do-bronamernih razlogov. Bila sem prepričana, da je sprejela svojo od-

ločitev na temelju svoje dobrote in zaradi ostrega vpogleda v mojo naravo ter da je bila moja pokvarjenost, da sem si tako silno želela njene navzočnosti na svojih zabavah.

Samo bahati sem se hotela z njo. Hotela sem jo pokazati svojim prijateljem, da bi lahko na svoje oči videli, kako posebna je Ara, ter da bi se lahko prepričali, da ta prav posebna ženska nikogar drugega ni ljubila toliko kakor mene. Njena nedostopnost, molčečnost in neukrotljivost so bile meni v dobro, kajti vsakdo je z lahkoto spoznal, da je pri meni opustila vso to zlovoljnost in je torej imela drugo stran, ki sem jo poznala samo jaz, ki je ni pokazala nikomur drugemu kakor meni. Z njo sem želela požeti slavo.

Ara je gledala naravnost skozme in je odločno, kakor koli sem že prosila in silila, ne da bi zato dvigala kaj hrupa ali da bi mi javno očitala, zavračala, da bi se pustila sposoditi za nekaj tako zahrbtnega. In potem ji nisem mogla le dati prav, temveč sem ji morala biti tudi še hvaležna, tako se mi je zdelo, ker me je tako dobro poznala, vedela toliko slabega o meni in mi vendar nikoli ničesar ni zamerila.

"Uživam te takšno, kakršna si," je pogosto dejala Ara in temu sem se morala vedno znova smejati.

Sama prav dobro čuti, da uporablja napačne besede, vendar se mi včasih zdi greh, da bi jo popravila, ker beseda, ki se ji je izognila, mnogo slabše izraža tisto, kar misli. Ara hoče najraje uporabiti pravilno besedo, torej to pač zanjo vnesem, vendar je po mojem mnenju to beseda, s katero se Ara ne more prav znajti, kajti nikoli je ne spravi dobro z jezika. Poleg: "Absorbiram te takšno, kakršna si," reče tudi: "Obsedam te takšno, kakršna si." Tudi sama se mora temu nenehno smejati in včasih jo sumim, da se namenoma zagovori, zato da bi me spravila v smeh.

Z roko na srcu mi je obljubila, da bo tokrat zvečer navzoča in da se bo pridružila tisti majhni družčini prijateljev, ki sem jo povabila. Enaindvajseti je konec koncev poseben rojstni dan, je priznala, čeprav se ji je zdelo škoda, da so izbrali ravno enaindvajset za nekaj posebnega, kajti ni marala lihih števil. Zdela so se ji ostra.

"Poglej vendar," je rekla, "vsa liha števila so videti, kakor da se

lahko na njih zbodeš, soda števila pa ne, ta so mehka in okrogla."

Še najbolj je sovražila sedmico, ta se ti je z vseh koncev zarezala v meso, in trojka se ji je zdela razpolovljena osmica. Ko sem jo opozorila na to, da obstajajo tudi soda števila, ki so sestavljena iz ene sode in ene lihe številke, je dejala, da s parčki nima težav, ker se medsebojno zmeščajo.

Kot je gledala na številke, tako se ji je zdelo vse, kar je oblikovalo dvojnost, lepo. Dejala je, da je tudi telo narejeno tako, da je simetrično in da si lahko na desni strani našel vse, kar si imel tudi na levi strani.

"Kje je potem tvoje drugo srce?" sem vprašala.

Zgodaj zjutraj novembra 1977 me je prebudilo potrkanje po oknu spalnice. Obdana z meglo jesenskega jutra je stala tam sijoča Ara s polnim naročjem rož. V moje okno je metala kamenčke. Ura je bila šest.

"Čestitke, malček," je zašepetala, pa vendar sem razumela.

Zvečer so bili navzoči vsi razen Are. Okrog desetih je poklicala in dejala, da je bolna.

Prvič, kar sem jo poznala, ji nisem verjela.

Lagala je.

Kolikor mogoče sproščeno sem povedala svojim prijateljem, da je Ara bolna in da je ravnokar poklicala, da ne pride. Večina je ni še nikoli videla, zato pa toliko več slišala o njej. Med šolskimi odmori sem lahko pri mizi v jedilnici na dolgo in široko pripovedovala o Ari. Imela sem neukrotljivo željo, da sem venomer znova govorila o njej, o tem, kako posebna je. Zdelo se mi je, da vse moje praznovanje ne pomeni ničesar več in zato sem se začela obnašati prenapeto.

"Ne meni se preveč za to," je dejala moja mama, potem ko je prišla za mano v klet, tam sem hotela vzeti skledo s prigrizki. "Pusti vendar Aro pri miru, samo v žalost te spravlja."

"Že ima svoje razloge," sem rekla osorno.

"Kar ti imenuješ razlog," je rekla moja mama z nejevoljnim obrazom, "je čista ljubosumnost."

Šele potem ko sem Arino darilo, mavčni kipec sove, ki sem ga bila

dobila zjutraj, zvečer spet videla v svoji spalnici, sem se zavedela, da se mi zdi neokusna, dolgočasna, grda stvar. Odprla sem okno in sovo z vso silo zagnala v sosedov sadovnjak.

Razbij se! sem si mislila.

Tri dni se ji nisem oglasila, rekord. Moj zvezek se je do roba napolnil s kletvicami in očitki.

V malce mirnejšem razpoloženju sem lepo po vrsti zapisala svoje pritožbe, da bi ji enkrat za vselej lahko pojasnila, kaj me moti, ko jo bom znova videla. Prišla sem do sedemnajst.

Zjutraj četrtega dne me je poklicala. Naj pridem tisti večer na večerjo. Privolila sem, poskušala sem biti kolikor mogoče neprijazna, slišala sem njeno hihitanje zaradi neuspelega poskusa in bleda od besa sem odvrгла slušalko, ne da bi se poslovila.

Spori kakor v *Virginiji Woolf* so grozni in nimajo nobenega smisla. Tistega dne po obisku pri njej sem se komajda mogla spomniti, kaj vse sem ji rekla, zakaj sem, takoj potem ko je postregla z jedjo, odrezavo vstala, ona se je presenečeno dvignila, obstala sem naravnost nasproti nje, jo s stisnjenimi pestmi udarjala po ramenih, in ne da bi si oblekla plašč, stekla iz hiše. Od sedemnajstih pritožb sem izpljunila največ tri.

Dejala sem ji, da mi je čez glavo njenega sekiranja, da se mi je bila zlagala, da me je obravnavala kakor kakšnega psa, ki ga je treba izšolati, in me vadila s triki, ki jih nisem mogla spregledati in razumeti, da me je nenehno preskušala tako, da me je nagrajevala in kaznovala, ter da nikoli nisem zares razumela, zakaj, zakaj za božjo voljo sem zaslužila kazen, in da zaboga nisem eden njenih zaostalih psov, ki ga lahko naučiš raznih spretnosti, in da nikdar ne bom postala kakšna takšna slinasta, priliznjena žival, nikoli.

Več ne.

Doma, v postelji, je bila edina podoba, ki sem jo videla pred seboj, kako se Ara ukvarja z jedjo, kako pride iz kuhinje v sobo in ponosno postavi na mizo lepo skledo, ki jo je očitno pripravljala ves popoldan. Bila je moja najljubša jed, dušen zajec s slivami. Celo tačke je okrasila z zelenimi papirnatimi obročki.

Ko mi je nalagala na krožnik, se nisem mogla več obvladati ter sem zarohnela nanjo. Nobenega zalogaja hrane nisem vzela in poln krožnik sem pustila nedotaknjen.

Navsezadnje sem videla samo še tisti zapuščeni, zanemarjeni polni krožnik in zelene papirnate obročke pred seboj in počutila sem se ganjeno in hudobno, brezsrčno bitje, ki je zanikalo in odklonilo krožnik, ponujen z ljubeznijo. Kljub praznemu želodcu sem morala tisto noč trikrat bruhati. Nazadnje je prišel na dan samo še rumen žolč.

Ko sem spet zlezla v posteljo in zaprla oči, so mi prišli na misel le nori, prav posebno bedni spomini, ki so imeli vsi opraviti s hrano in z bolečino.

Teh imam veliko.

Makkie in jaz se igrava v skednju pri hiši starih staršev. Skedenj stoji malce na griču, slabih dvajset metrov od hiše. Moja stara mama je majhna in stara. V natikačih se vzpenja na grič. V roki ima dva kosa belega kruha, namazanega z maslom in s sirupastim sadnim namazom. Makkieju in meni ponudi vsakemu po en kos, a Makkie reče, da mu ni treba, da kruhkov s takšnim namazom nima rad. Stari mami pravim, da bom že jaz pojedla oba, da se mi zdi to krasno, kruh s sirupastim sadnim namazom. Deset minut pozneje tako močno vlečem Makkieja za lase, da jih na svoje presenečenje hip nato držim v rokah cel šop.

Willem ob prihodu domov pove, da je v menzi jedel najboljšo hrano, kar jih pozna: indonezijsko riževo pojedino.

Ko pride naslednji konec tedna domov, ima moja mama pripravljeno presenečenje: indonezijsko riževo pojedino. Kupila je vezano knjigo z recepti, iz najbolj oddaljenih trgovinic je nabrala začimbe in sestavine, tri različne vrste mesa je cele dneve marinirala, sekljala, rezala in dušila. Pravi, da si ne more predstavljati, da nam bo teknilo, saj se ji zdi, da imajo te stvari tako čuden vonj, po zatohlem in po ribah, pravi. Miza je polna skodelic, skledic in skled. Lepo je videti, kakor na fotografiji v knjigi, ki jo je bila kupila. Pravi, da zdaj lahko prijetno ves večer sedimo skupaj za mizo ob večerji. Čez pol ure so skledje prazne. Fantje vprašajo, ali smejo gledati *Studio Sport*.

Potem ko sem pojedla polovico očetovega sendviča, misli, da se mi zdijo njegovi sendviči slastnejši kakor moji. Zdaj vsak dan prihrani pol sendviča iz svojega zavitka za malico, da ga zvečer da meni. Ne drznem si mu reči, da to ni bil moj namen. Šele ko moja mama poseže vmes in reče, da si oče za nas trga hrano od ust, mu rečem, da ima mama prav in da mora sam pojesti svoje sendviče ter da mu jih ni treba hraniti zame.

Soseda je spekla palačinke s češnjami. Potrka na vrata in izroči moji mami krožnik z velikansko palačinko. Nemudoma želim poskusiti košček, a mama mi z očmi da vedeti, da tega ne smem storiti. Ko soseda odide, mama zgrabi krožnik, pusti palačinko, da zdrsne v koš za smeti, ter krožnik umije. Reče, da soseda ni higienična. Pomiti krožnik moram nesti nazaj. Sosedu ne morem prenehati govoriti o tem, kako slastno je teknila tista njena palačinka, skorajda še slastneje kakor mamina, rečem.

Prvikrat ne grem k obhajilu. Očetu in mami, ko pridem domov, povem, da nisem vzela hostije. Vprašam, ali bi jima bilo zelo hudo, če za zdaj ne bi šla več v cerkev. Moja mama pravi, da ju to zelo žalosti, toda da se moramo glede tega odločati sami, da nas ne moreta siliti, da bi verovali.

Moj oče reče, da bom kdaj v življenju še zelo sama, da on to ve, in da takrat ne bom imela več nikogar, na kogar bi se lahko obrnila. Pravi, da se mu zdi ta misel neznosna. Poskušam reči, da se jima ni treba bati, da ima manj opraviti z vero kakor z obliko, v kateri se ta izraža, da hostije, ki je Bog, preprosto ne morem več spraviti po grlu, vendar se mi zdi mnogo pretežko in opustim misel na to, da bi jima to pojasnila. Rečem le, da jima ni treba biti v skrbeh.

V noči po mojem sporu z Aro sem se namenila, da njo, hišo staršev in vas zapustim. Ubogala bom nasvet in šla študirat na univerzo. Šla bom v mesto. Ne bom šla v univerzitetno mesto, kjer so stanovali moji bratje, hotela sem predvsem zelo daleč proč.

Za nekaj časa nočem v bližini imeti nikogar, ki bi ga ljubila.

Preden sem zaspala, sem ugotovila, da imam še pol leta časa, da Aro, svoje starše in svoje brate pripravim na svoj odhod. To se mi je zdelo kar dovolj.

Trdno sem odločena.

Oseba, ki me lahko ustavi, ne obstaja.

Tudi Ara tega ne more.

Nihče tega ne more.

V tednih potem, ko sem se bila namenila, da odidem, sem ponoči slabo spala, imela napade omedlevice in morala sem vstajati, da sem bruhalo, kakor hitro sem legla v posteljo in nekaj minut ležala na hrbtu.

Medtem ko si nisem želela nič drugega bolj kakor to, da temu trapastemu razvoju dogodkov, tej bolečini gnezda, naredim konec, sem se počutila strahopetno, krivo, izdajalko, ki je zapuščala potapljačo se ladjo in puščala vse na cedilu. Storilo me je bolno, če sem pomislila, da sem dvignila roke, da ne bom več videla, kako Christek še naprej rase, da mi ni uspelo, da bi staršem pokazala hvaležnost in osrečila svojo mamo, da bi prepričala Aro o svoji zvestobi, da bi bila Matthiasovo dekle, da bi izbrala poklic, ki bi ga imela zares rada, da bi fante naučila, kako morajo živeti.

Kakor hitro pri sebi odkrijem občutek vznemirjenja, veliko željo po prelomu, po tem, da bi šla kolikor mogoče daleč stran, po ravnodušnosti, po odkritjih, študiju, mestu, po biti sama, po nikoli več koga ljubiti, se sramujem in se trpinčim z neizmernim sočutjem do vsakogar, ki ostaja in za kogar mislim, da se sam ne more rešiti.

Ne da bi hotela, me pride mučit podoba našega hladilnika, kako lep da je in kako urejeno je v njem moja mama vse spravila. Misel na posodo v delu za meso me najbolj boli. Ko približam zoom na surovo šunko za mojega očeta, na salamo iz možganovine za Willema, kuhano šunko za Makkieja in fino prekajeno meso za našega Chrisa, spet začnem dvomiti in se vprašam, ali ne bi morala za vedno ostati pri njej.

Tistega jutra, ko želim izpeljati svoje prve priprave, da povem mami o svojih načrtih, jo najdem, kot pogosto, jokajočo. Sedi ob kuhinjski mizi in si skriva obraz v čajni prtiček. V desnem očesu ji je

počila neka žilica, veke ima rdeče in otekle in pod očmi ima temnomodre kroge. Venomer si dela skrbi. Ponoči spi samo tri ure. Grobo si s suhim prtičkom podrgne čez obraz in izpusti vrsto zatikajočih vzdihov, ko vstopim v kuhinjo.

"Kaj je narobe, mama?"

"Ah, nič, vse, ta grozni glavobol," reče moja mama. Njena usta se raztegnejo postrani. Želi si ure dolgo jokati, to vidim.

"Kar joči," rečem.

To tudi stori. Sedem ji nasproti, kakor vedno. Ne uspe mi, da bi se postavila poleg nje in položila roko okoli nje ali jo božala po hrbtu, saj vem, da se ji ne zdi prijetno, če se je dotikam.

"Kdaj jo bom že enkrat končno dobila?" vpraša moja mama, nikogar prav posebej.

Nekaj moramo storiti s tem bednim jezikom, me prešine. Jezik je kriv za to, saj povzroča zmote in zaradi teh zmot postanejo ljudje na smrt nesrečni, postane moja mama nesrečna. Dobiti in sreča ne spadata skupaj in najti in sreča tudi ne.

Ljudje, ki kar naprej čakajo na srečo, čakajo na nekaj, kar nikoli ne pride. Sreča ne leži na cesti, da bi se dala pobrati. To ni veliko, skrivnostno darilo, ki ga ima življenje na voljo za vsakogar in ga nekje skritega hrani zate, da ti ga v pravem hipu izroči, ker imaš pravico do njega. Nihče nima pravice do sreče.

V četrtr ure sem pomirila mamo, v tem sem zelo dobra. Moji mami lahko mirno rečeš, da ne sme imeti od življenja nobenih nestvarnih pričakovanj in da sreča ne leži nekje in čaka nanjo, temu prisluhne, četudi vse to govoričenje ne odvzame popolnoma njene žalosti. Redno ji ponudim v zameno nas, nas, mi, fantje in jaz. Zakaj potem ne more videti tega, kar ima, nas, mi, ki imamo njo in tatija tako radi. Nihče ni zasvojen z mamili. Saj ima vendar dobre otroke?

"Saj vendar vidim, da vi niste srečni," reče moja mama s svojo neusmiljeno, neprijetno poštenostjo, "saj mi vendar ni treba ničesar tveziti."

Res je, tega tudi ne morem.

O svojih namenih, da bom po izpitih odšla od hiše, se odločim začasno molčati. Morda pa prestavim ves ta odhod in ostanem v bliži-

ni, poiščem v eni ali drugi vasi v okolici službo kot učiteljica. Potem ima vsaj enega otroka pri kruhu. Mislim, da bi ji to dobro delo.

Ara je bila prva, ki sem ji povedala o svojih načrtih. Sedeli sva pri De Scherfu. Ni mi zamerila, da sem bila jezna zaradi njene odsotnosti na svojem rojstnem dnevu, ampak to, da sem zbežala stran.

"Tega se ne počenja z mano," je rekla. "Če je kaj med nama, potem moraš ostati tam, moraš si drzniti soočiti se s tem."

Dala sem ji prav.

"Kako veš," sem jo vprašala, "da je med ljudmi treba tako?"

"Nekaj takega čutim," je rekla. "Zaupam svojemu občutku."

Najin prepir je bil še preveč sveže v spominu, da bi ji ugovarjala, četudi sem to v preteklosti pač počela. Potem je pogovor venomer tekel o glavi in srcu in zakaj je ona z nekim ponosom sklepala, da sem jaz tam, kjer je ona venomer govorila o intuiciji in občutku, vedno govorila o analizi in mišljenju, kakor da bi bilo to manj, kakor da ne bi imela srca.

Srce je najbolj pregnetena, predelana, pomanjkljiva in ogoljufana mišica, ki jo imamo. Če je bil v našem stoletju kakšen organ človeškega telesa predmet goljufije in infiltracije, potem je to ta krvava črpalka. Ne razumem, da so ženske lahko ponosne na to, da veljajo za občutljive in intuitivne. Kadar to vsebuje le to, da same sebe lahko izmaknejo dolžnosti, da kaj razjasnijo in razložijo. Kakšno korist imaš od znanja, ki ga ne moreš prenesti? Kako moreš nekaj razumeti, če nikomur drugemu ne moreš pojasniti, kaj si razumel?

Srce in možgani morajo imeti povezavo, kajti znanje lahko boli in gani, in ljubezen je lahko začetek velikih spoznanj. Zdaj so prerezali zvezo med tisto mišico in glavo, in ne le da so srcu pripisali samostojnost, kakršne nima, temveč so ga tudi povzdignili do neba, polepšali in okrasili, ter ga nato z veliko varljivega pompa podarili ženskam. Tega nisem prav nič vesela.

Ne pustim se odpraviti z nesmiselnimi besedami.

Nobenega komplimenta mi ne daš s tem, da rečeš, da sem tako občutljiva.

Kakor hitro gledaš na srce kot samostojno in svojeglavo, ne moreš več videti, kakšna stroga, če je treba, skrajno osebna logika se skriva za tako imenovano strastjo ali občutkom, ki te popolnoma prevzame. Srce in možgani spadajo skupaj. Občutek je razumen in mišljenje je občutljivo.

Dokler Ara tega ni videla in je še naprej mislila, da je njeno srce njen najzanesljivejši svetovalec, nikoli ni mogla poseči v neusmiljeno logiko svoje lastne drame in svoje lastne sreče.

Molčala sem in prikimala. Opazila je, da sem hotela biti odpuščajoče razpoložena in da se nisem hotela znova pričkati o različnih mnenjih, toda za to mi ni bila hvaležna. Njena obrv se je spremenila v cirkumfleks. Naredila sem se, kakor da tega ne vidim. Želela sem ji povedati, da grem stran in da ne grem študirat v najbolj priročno ležeče mesto, ampak mnogo dlje stran, v mesto, kjer ne poznam nikogar.

Ker sem se čutila izzvano in razburjeno, sem želela svojo napoved napihniti, dramatizirati, hotela sem storiti, kakor da je to njena krivda, da grem stanovat daleč stran od nje, zdaj sem hotela, na kraju samem, da se moj odhod ujema s prelomom, enkrat in za vselej napraviti konec temu prijateljstvu, ki je bilo kakor vsa moja druga razmerja pretežko zame, preveč nemogoče, preboleče, premočno prepojeno z nerazumevanjem, nesporazumi in nezmožnostjo.

Tega nisem storila.

Prvikrat, odkar sem se seznanila s svojim najljubšim sovražnikom, sem spet naročila Cuba Libre. Po treh kozarcih sem ji zagotovila svojo ljubezen, ji rekla, da si ne bom nikoli poiskala kakšne druge prijateljice, in ji povedala, da moram stran.

"Ja," je dejala, "oditi moraš. Vedno sem čutila tako."

Od tistega dne, ko moji starši vedo, da zares odhajam, zbija moj oče skupaj mize in omare ter moja mama kupuje potrebne stvari zame: lonce in ponve, brisače, rjuhe, servis; drage stvari.

"Ne maram poceni krame," pravi. "Kupiti moraš najboljše od vsega," mi svetuje, "tudi sama sem vedno storila tako. Od česa dobrega dlje uživaš."

Smeje nalaga v zaboje.

"Saj se vendar ne boš poročila," pravi, "potem imamo to pač za tvojo balo."

Pri besedi bala se smeje. Meni, da mi prav nič ne pristoji.

Rada imam, kadar se smeje. Zahvalim se ji za vse, kar počne.

"Ja," pravi moja mama, "vi ste tudi lahko prav hvaležni. Želela bi, da bi bil kdaj kdo tako skrbel zame."

Nekajkrat me še poskuša odvrniti od moje odločitve. Potem pravi, da bi bila dobra učiteljica, da dobivam toliko pisem od otrok iz razredov, kjer sem na praksi, da se je ravnateljica šole v naši vasi že pozanimala, kdaj bom dokončala študij, zato ker pride neki razpis, da ne razume, zakaj zdaj še želim više, učiteljica je vendar za dekle krasen poklic, zakaj nismo zadovoljni s čim preprostim in hočemo v veliko mesto, se naučiti še več, da ona s svojim razumom ne more več slediti, da je to za ljudi, kakor sta ona in tati, vse le težko razumeti, da voljo do študija pravzaprav še pač lahko razume, ampak izbiri tistega mesta zares ne, da moram zdaj še izbrati prav tako nevaren kraj, dvesto kilometrov stran, da bi bilo precej bolj pomirjujoče, če bi šla študirat v najbližje mesto, kjer stanujejo fantje in kjer lahko skrbimo drug za drugega, a da ona pač lahko govori, kar hoče, da vendarle nima kaj reči o nas, ko se postavlja pika na i, tako pač storimo natanko to, kar smo si zabili v glavo.

Zjutraj na dan mojega odhoda me Ara spet prebudi z metanjem kamenčkov v moje okno.

"Proč greš," zašepeta, a vendarle razumem. Spodaj odprem zanjno zadnja vrata naše hiše in nekaj minut se objemava.

"Je že dobro," pravi.

Nekaj nenavadnega slišim v njenem glasu. Ko dvignem glavo in jo pogledam, vidim, da so njene oči polne solz. Šele ta trenutek prodre vame, da Are še nikdar nisem videla jokati. Napolni me s strahom in ponosom.

"Medve vendar venomer ostaneva druga pri drugi," pravim.

"Ja," reče, "to vem."

Globoko zajame zrak in si hitro opomore.

Pravi:

"Malce pazi, malček, tam zunaj v tisti džungli."

"Ne boj se," rečem, "spadam med zveri."

Prevedla in spremno opombo napisala **Tanja Mlaker**

Connie Palmen (1955) je brez dvoma najpomembnejše odkritje zadnjih let v nizozemski književnosti. Študirala je nizozemski jezik in književnost ter filozofijo. Njeno odkrito avtobiografsko prozo zaznamujeta strast do vsakdanjega filozofskega kramljanja ter pretanjen čut za jezik. Problem jezika oziroma ubeseditve stvari in dogodkov je v romanu *Prijateljstvo* (De Vriendschap, 1995) še prav posebno navzoč. Roman predstavlja kup vsakdanjih raznolikosti ter dogodkov v dolgoletnem tesnem prijateljstvu med drobno in v jeziku izredno spretno Catherino Buts ter Barbaro Callenbach, ki je močne postave in ima bralne motnje. Njuno prijateljstvo se prebija skozi tri življenjska obdobja: prva najstniška leta, ki so opisana v prvem delu romana *Stvari in besede*, dvajseta, naslovljena z *Jesti in piti*, ter tako rekoč zrela trideseta, ki jih očitno najbolj zaznamujeta *Delo in ljubezen*. Na prvi pogled sta prijateljici druga drugi nasprotni pol, prijetno izkoriščata to prednost in skupaj sestavljata enoto, vendar se morata sčasoma soočiti in se sprijazniti s tem, da Ara ni neke vrste nadomestilo za Kitino telo in Kit za Arin razum. *Prijateljstvo* torej ni samo roman o razumu in srcu, o ljubezni in življenju, temveč tudi o odraščanju in dozorevanju dveh deklet. V svojem prvcu *Zakoni* (De Wetten, 1991) opisuje pisateljica dozorevanje osrednje osebe, študentke, glede na odnos do moških. Roman je mogoče brati tako kot niz nenavadnih ljubezenskih zgodb kot tudi kot neke vrste razvojni roman protagonistke. V sedmih letih junakinja sreča sedem različnih moških: astrologa, epileptika, filozofa, duhovnika, fizika, umetnika in psihiatra. Vsak izmed njih po svoje razume in razlaga svet, a junakinja v želji dojeti svet in sebe znotraj njega venomer ostaja na pol poti, zbegana zaradi nezmožnosti enopomenske razlage. Vsak izmed moških s svojo zgodbo potemtakem osvetli osrednji lik iz druge perspektive, ta pa se konec koncev vendarle sprijazni s svojo usodo, nerazložljivo in neujemljivo. Romana sta si prislužila marsikatero književno nagrado doma in na tujem, nazadnje je roman *Prijateljstvo* dobil nizozemsko nagrado AKO 1995. Prevedli so ga v nekaj svetovnih jezikov.

POLEMIKA

Matevž Kos

Odgovor Alešu Debeljaku

V januarski *Literaturi* (št. 55) je Aleš Debeljak priobčil spis *Revizija revizorja*. Gre za polemičen odgovor na moje besedilo *Organ za kulturo*, ki je izšlo v rubriki Revizor v 53. številki *Literature*. Debeljak je ob branju očitno ugotovil, da moje pisanje pomeni zlonameren napad na njegovo intelektualno integriteto, kakor mu jo zagotavlja avtorstvo spisa *Konec slovenstva? Ne, hvala*, sicer spremne besede k nedavnemu ponatisu *Kulturnega problema slovenstva* Josipa Vidmarja.

Najprej bi rad opozoril na izhodiščni nesporazum, ki je botroval neuspelemu srečanju med Debeljakom-bralcem in *Organom za kulturo*-mojim besedilom. Glavni junak mojega pisanja je namreč Josip Vidmar, njegov *Kulturni problem slovenstva*, nikakor pa ne Aleš Debeljak oziroma njegova spremna beseda k Vidmarju – omenil sem jo samo enkrat, pa še to mimogrede in ne na ravno odločilnem mestu (ob novodobnih subjektih, imenovanih "mobitel poslovneži"). Debeljakovo željo, da bi postal glavni junak mojega spisa, zato lahko – z naklonjenostjo, seveda – za zdaj vzamem le na znanje. In jo morda skušam izpolniti ob kakšni drugi priložnosti.

Kljub temu je moja dolžnost (spodobi se, pa tudi pravično je), da z odgovorom na Debeljakovo pisanje upravičim nenadejano pozornost, ki sem je bil deležen. Toliko bolj, ker je Debeljakova polemika skorajda še enkrat daljša od mojega "revizorja", s katerim se sicer spopada.

Revizija revizorja daje na prvi pogled vtis korektnosti in natančnosti, saj v njej mrgoli citatov. To mi je še kar všeč, ne navdušuje

me pa, da Debeljak skorajda izključno citira le sebe. Moje trditve, ki naj bi jih obilje teh citatov spodbijalo in obenem dokazovalo moje "površno", "tendenciozno" itn. branje njegove spremne besede, pa "povzema" prosto in, po moji presoji, precej samovoljno – brez najmanjšega truda, da bi upošteval kontekst in rdečo nit mojega razpravljanja, za katero si domišljam, da je dovolj razvidna. Polemično orožje, ki si ga je izbral Debeljak, je v tem smislu precej priročno: najprej mi neko trditev, ki naj bi zadevala njegovo besedilo, položi v usta, jo opremi še z nekaj namigi, nato pa poišče kakšnega od svojih gostobesednih citatov, ki naj bi dokazovali nasprotno od tega, kar da trdim.

Če še enkrat ponovim: v besedilu *Organ za kulturo* me je – iz današnje, več kot polstoletne perspektive – zanimal predvsem Vidmarjev spis *Kulturni problem slovenstva*, ni mi pa šlo ne za eksplikacijo niti ne za kritiko Debeljakove spremne besede k Vidmarju. Če moj polemični sogovornik meni, da je njegov spis *Konec slovenstva? Ne, hvala!* za današnje slovenstvo najmanj toliko pomemben kot leta 1932 Vidmarjev, je to seveda njegova legitimna pravica, proti kateri nimam prav nič in mi je po svoje lahko celo simpatična. Vendar ni vsako pisanje o omenjeni Vidmarjevi knjigi, ki se posebej ne ukvarja z obsežnim Debeljakovo spremnim spisom, polemika z njim. To je – menda – jasno. In – bi rekel – logično.

Glede na to, da Debeljak z mano polemizira tako, da citira obsežne odstavke iz svoje spremne besede, sem prisiljen, da nekaj besed namenim tudi njim. Že vnaprej pa moram reči, da najino razpravljanje nemalokrat poteka na povsem različnih ravneh. Če Debeljak – v avtocitatu iz svoje spremne besede – pravi, da "za naš obstoj niso odločilnega pomena le ustanove slovenskega gospodarstva, ki so sposobne dejavno sodelovati na mednarodnih tržiščih, ampak tudi nacionalna Opera in Drama" (Literatura 55, str. 99), potem kot kamenček v mozaiku svoje polemike ponuja misel, ki bi jo lahko srečali tudi v kakšnem priložnostnem govoru tako ministra za kulturo kot dramskega ali opernega direktorja. Podobnih, bolj ali manj – po mojem mnenju – retoričnih izvajanj in votlih sintagem iz priročnega politkulturniškega slovarja je še obilo: na primer o tem, kako pomembna da so ne samo "prizadevanja slovenskih izvoznikov in uspešnih obrtnikov", ampak

tudi "dosežki nacionalne ustvarjalne in intelektualne energije ..."; o tem, da je adut Slovencev v razvijanju "tistega, česar imamo največ na voljo: človeškega, kulturnega in znanstvenega kapitala", znova o nujnosti "opiranja na človeški, kulturni in znanstveni kapital" itn. S tovrstnimi izvajanji samimi po sebi ni nič narobe, saj nikomur nič slabega nočejo, na prvi pogled se zdijo tudi konstruktivna, če ne kar "vizionarska", dojemljiva so tako "slovenskim izvoznikom" kot "uspešnim obrtnikom", bojim pa se, da ne vsebujejo posebne presojevalne moči, ampak se zadovoljujejo z žanrom "intelektualnega humanizma", ki ni posebno konsekventen in še manj avtorefleksiven, povsem dovolj mu je njegova lastna "dobronamernost", samovšečno prebivanje v varni skrbi za uspešno oplojevanje človeškega, kulturnega, znanstvenega in še kakšnega kapitala.

Debeljak se v nadaljevanju razhudi nad mojim stavkom, v katerem pravim, da – kakšen avtocitat si lahko dovolim tudi sam – "elitizem duha in književnosti kot enega izmed njegovih privilegiranih 'organov' zgodovinske eksistence Slovencev v smislu *nacije* sam po sebi pač še ne zagotavlja" (Literatura 53, str. 110). Takoj nato moje izvajanje postavi v kontekst današnjega "javnega diskurza na Slovenskem", "nebrzdanega liberalizma, v katerem naj bi bila za zgodovinsko eksistenco Slovencev pomembni le še tržna ekonomija in profesionalna politika, vendar svoje trditve pisec ne dokaže z nobenim intelektualnim argumentom". (Literatura 55, str. 100) Sintagma "intelektualni argument" bržkone dopušča tudi možnost ne-intelektualnih argumentov, kar bi bila s stališča logike zanimiva inovacija, pri tem pa Debeljak spregleduje svojo lastno argumentacijsko metodo. Ta iz mojega stavka, ki govori o tem, da – če se ponovim še enkrat – elitizem duha in književnost še ne zagotavlja zgodovinske eksistence Slovencev v smislu *nacije*, proizvede nekaj čisto drugega. Da ne bi bilo nepotrebnih nespোরazumov, sem v drugem delu stavka zapisal, da Slovencev kot *nacije* ne more vzpostaviti elitizem duha in književnost "sam po sebi". Se pravi: *ne samo on*. To je menda razumljivo. Precej spekulativna uganka zame ostaja, kako je iz tega stavka po nekakšni logični dedukciji, o kateri Debeljak govori na nekem drugem mestu, moč priti do nebrzdanega liberalizma in "le še" tržne ekonomije in profesionalne politike. Debeljak je iz

moje trditve elitizem duha in književnost "ne sam po sebi" prek plediranja za intelektualne argumente prišel do "le še" tržne ekonomije in profesionalne politike kot dveh zadevščin, ki naj bi ju jaz neskrupulozno postavljaj na oltar svojega duhovnega imaginarija. Iz omenjenega je razvidno, da ni ravno tako. Nadaljnja težava je v tem, da niti o prvem niti o drugem (in še o čem, kakor sugerira Debeljakova avtocitologija) sploh ne govorim.

Potem ko proti koncu *Revizije revizorja* Debeljak spet navede enega izmed odlomkov iz svoje spremne besede k Vidmarju, jo pokomentira, češ da v njej "ne preveč prikrito opozarja tudi na to, da samo zato, ker imamo Slovenci zdaj svojo neodvisno, četudi 'mlado' državo, ne bi smeli kar samogibno pozabiti na kulturno identiteto" (Literatura 55, str. 102). Glede na to, da so ti stavki priprava na sklepni akord polemike z mojim spisom, nekako sugerirajo, kot da sem sam v svojem besedilu – v maniri vernika univerzalne, anacionalne tržne ekonomije – zastavil vso moč svojih (intelektualnih in onih drugih) argumentov v dokazovanje nujne potrebe po pozabi slovenske kulturne identitete. Tovrstni Debeljakovi retorični namigi in simplifikacije so daleč od – če citiram kar njega – "argumentov, ki v intelektualni debati edino štejejo".

Debeljak polemično "intelektualno debato" sklene z zadnjim izmed svojih "intelektualnih argumentov", ko ugotovi, da se "Kos očitno hudo boji" vpetosti "slovenstva v kontekst širšega svetovnega dogajanja" (Literatura 55, tr. 103). Prej sem bil privrženec "nebrzdanega liberalizma" in "tržne ekonomije" (in tako verjetno še – posledično – "izkoriščanja človeka po človeku"), zdaj pa sem se naenkrat prelevil v slovenskega nacionalista in kulturnega šovinista: "Kako si je namreč drugače razlagati njegova (= Kosova, op. M. K.) zavračanja nekakšnih projektov 'promocije slovenske literature v tujini', 'mednarodnega povezovanja' itd., ki v mojem spremnem esejju k Vidmarju sploh ne nastopajo!" (Literatura 55, str. 103)

Na Debeljakovo zmotno predpostavko, da je Aleš Debeljak glavni junak mojega spisa *Organ za kulturo*, sem že opozoril. Ob njegovih besedah o nekakšnem (domačijsko-samozadostnem) zavračanju omenjenih projektov, za kar naj bi se zavzemal moj spis, pa mi ne preostane

drugega kot nekoliko daljši avtocitat:

"Tovrstne dileme (= iskanje konsenza o temeljnih nacionalnih interesih, op. M. K.) so na tej ravni bržkone pomembnejše od tega, ali bo - surovo rečeno, a ljubeznivo mišljeno - na primer kakšen od ameriških literarnih časopisov objavil zgodbo kakšnega slovenskega pisatelja kot od "organa za kulturo" posebej avtoriziranega subjekta. S tem seveda nikakor nočem reči, da imam kar koli proti projektu "promocije slovenske literature v tujini", proti "mednarodnemu povezovanju" in kar je še teh aktualnih gesel iz vrst zlasti mlajših pisateljskih krogov. **Konec koncev govorijo o nečem, kar je povsem samoumevno.**" (Literatura 54, str. 111, poudaril M. K.)

Revizija revizorja naj potemtakem, tu se z Debeljakom povsem strinjam, "najpoprej revidira svojo lastno kritiško metodo". Ne glede na uspeh te avtorevizije pa si bo slovenstvo - s svojim *kulturnim problemom* vred - sodbo pisalo samo, ne Debeljak mu je ne bo ne jaz.

Ljubljana, 27. januarja 1996

BLITZKRIEG

Jakob J. Kenda

Internet in literatura

Bombe in definicija

Ironično, a prav vojska je botrovala večini izdelkov eksaktnih znanosti dvajsetega stoletja. Tudi internetu.

Pred približno četrto stoletje so v Pentagonu ugotovili, da bi bil prenos podatkov ena največjih težav v atomski vojni. Če bi uničili nekaj mest, v katerih so osrednje telefonske centrale, bi uničili tudi centralizirano telefonsko omrežje in vsa država bi bila ohromljena. Kot ena izmed mogočih rešitev se je pokazala postavitve računalniškega sistema "ki bi ob delnem uničenju ... še vedno deloval".¹ Po nekaj poskusih so postavili ARPAnet, računalniško omrežje, ki je uporabljalo

¹ Opomba k navajanju virov, ki so na računalniškem omrežju. V uporabi je nekaj različnih načinov. Večina jih je nesprejemljivih, med drugimi pa bi lahko napravili takle konsenz: Kot po navadi, najprej navedemo avtorja oziroma lastnika moralne avtorske pravice. Ker je informacija o njem včasih celo po poizvedovanju nedosegljiva, se namesto tega lahko navede lastnik materialne avtorske pravice, vendar moramo to posebej označiti z znakom © copyright. Sledi naslov citiranega dokumenta, temu pa URL, torej elektronski naslov. Končno je nujno navesti še datum, ko je avtor za potrebe spisa zadnjič pregledoval citirani dokument. Tak način navajanja virov je uporabljen tudi v tem spisu, za to opombo pa je takle:

Dan Nathan in Amy Corman: History of the internet.
URL="http://www.cs.alfred.edu/~nathande/history.html", 2. 12. 1995.

koncept, imenovan IP (Internet Protocol). Ta je urejeval komuniciranje med posameznimi računalniki ARPAneta. Vsako sporočilo računalnika X računalniku Y je oblikoval kot celoto ter sporočilu dodal naslov računalnika Y. Zaradi narave ARPAneta je IP lahko odposlal sporočilo po različnih poteh. Če bi bila pot od računalnika X do računalnika Y prek računalnika A iz takega ali drugačnega razloga onemogočena, bi IP še vedno lahko uporabil pot prek računalnikov C, D in E ali pa pot prek računalnika F itn. Računalniki v ARPAnetu namreč niso bili povezani prek centralnega računalnika (tako kot telefoni prek centrale), temveč so bili na več načinov povezani drug z drugim.

Take računalniške mreže so poleg vojske kmalu začela uporabljati velika raziskovalna podjetja. Vendar so bili vsi ti sistemi bolj ali manj zaprte oblike. Rojstvo interneta je povzročil šele ameriški *Nacionalni znanstveni sklad* (*National Science Foundation*). Ta je v petih večjih univerzitetnih središčih odprl javno dostopne superračunalnike in jih medsebojno povezal na opisani način. Tej mreži se je priključevalo vse več drugih mrež ali večjih računalnikov, hkrati pa se predvsem zaradi razvoja zanimivih aplikacij (na primer *e-maila*, elektronske pošte) vanjo prek osebnih računalnikov vključuje vse več posameznikov. Najnovejše raziskave kažejo, da se je "število uporabnikov interneta v zadnjih štirih letih vsako leto skoraj podvojilo".²

Internet je torej stabilen sistem medsebojno povezanih računalniških mrež. Te so sestavljene iz računalnikov, ki so medsebojno decentralizirano povezani. Nanje se z osebnimi računalniki in modemi prek telefonskega omrežja povezujejo posamezniki. Večje organizacije imajo večino svojih računalnikov neposredno priključenih na internet.

² © Matrix Information and Directory Services, Inc.: MIDS Press Release: New Data on the Size of the internet and the Matrix.
URL="http://www.tic.com/mids/pressbig.html", 5. 12. 1995.

Otroci in kamen iz Rosette

Še vedno je razširjeno prepričanje, da sta računalnik in književnost dva nezdružljiva, včasih celo nasprotna pojava. Nekateri primeri sicer govorijo, da to prepričanje morda le ni tako skrajno. Tako je večina ljudi spoznala številne prednosti računalniških urejevalnikov besedil v primerjavi z drugimi oblikami pisanja (literature v najširšem pomenu). Vendar je prav tako pogosto, da se uporabniki takega programa skoraj namerno ne zmenijo za vse možnosti, ki jim jih daje, in ga uporabljajo kot obliko pisalnega stroja. Še več: značilne antropomorfizacije ("Joj, kaj mi je pa zdaj naredil!", "Prekleta mašina!") ne govorijo le o neurejenem jezikovnem odnosu do računalnikov, ampak tudi o nela-godju, morda celo otroškem strahu pred hudobnim strojem iz mrtve snovi, ki bo človeka nadomestil v središču stvarstva. Vendar se za zdaj tak strah zdi prazen: glede na poskuse, ki se izvajajo v zadnjem času, bodo stara računalniška vezja iz silicija in plastike v prihodnosti ver-jetno nadomeščala vse bolj organska.

A če se iz spekulacij vrnemo k literaturi: res je, da bi še pred desetletjem težko govorili o simbiozi računalnika in literature, pa tudi danes lahko govorimo o tem samo z nekaj distance. Zdi pa se, da se je s pojavom interneta povezava vseeno začela. Skupina računalniških navdušencev primerja svetovno računalniško mrežo (World Wide Web je del interneta) s kamnom iz Rosette, ki je zaslovel kot most med egipčanskimi hieroglifi in sodobnimi jeziki. Če ne bi našli tega kamna, na katerem je del egipčanskega hieroglifnega zapisa vklesan tudi v grščini, najbrž še danes ne bi razumeli jezika te civilizacije. Internet pa je po mnenju omenjene skupine prav tak most med računalniki in lite-raturo: "Tudi za književnost in računalnike smo ljudje najprej mislili, da so nezdružljivi ... Ob vse večji moči in ob vse bolj raznoliki ponud-bi interneta pa je literatura postala dosegljiva tudi prek računalnikov."³

³ Chitira Jain, John Ryan, Scott Campbell in Jon Phillips: CIS Group 4 Home Page: Literature.
URL="http://www.cs.fsu.edu/projects/group4/litpage.html/, 3. 12. 1995.

Uporaba in American Way

Toda kako je literatura *dosegljiva* na internetu? Akademsko skupino literarnih virov so predvsem na omrežju dosegljive knjige (*on-line books*, knjige, ki so v digitalni obliki shranjene na enem izmed računalnikov v mreži), saj zavzemajo po količini podatkov nedvomno največ prostora od vseh literarnih informacij. Najbolj znana zbirka takih knjig je knjižni arhiv *The Gutenberg Project*,⁴ omeniti pa je treba še številne strežnike WAIS. A vse zbirke literature na globalnem računalniškem omrežju ponujajo predvsem literarno klasiko, ob njej pa lahko uživamo še ob oglaševalskih obvestilih pokroviteljev. Na prvi pogled torej internet ponuja isto kot berila za srednjo šolo, le da so zabavna vprašanja, ki spremljajo odlomke svetovne klasike v takih berilih, na mreži zamenjala oglaševalska obvestila. Vendar ni čisto tako. Spomnimo se, da je internet nastal kot univerzitetna dejavnost in da so zato besedila popolnejša. Zbrana dela Shakespeara na mreži zato težko enačimo s peščico sonetov in krajšimi odlomki dram v berilih. Poleg tega nam knjižni arhivi, kot je Gutenberg, ponujajo tudi najpomembnejša strokovna dela – od Aristotelove *Poetike* do Heglove *Estetike*. In ker je večina podatkov na računalniški mreži pravzaprav skupna last vseh uporabnikov, je tudi literatura v knjižnih arhivih brezplačna.

Vendar to še ne pomeni, da bodo ti arhivi nadomestili knjigarne, saj le redko ponujajo tudi knjige z urejenimi avtorskimi pravicami. Pa saj to tudi ni njihov poglavitni namen; ta je predvsem to, da bi javnosti prek računalniškega omrežja zastonj ponudili zbirko literarnih draguljev. Majhna, a morda ne tako nepomembna prednost pred knjigotržci. Tako so se pred kratkim v številnih knjigarnah v Angliji in na Irskem neverjetno pocenile knjige, ki se sicer dobro prodajajo (trdo vezana zbrana dela Lewisa Carrolla na primer stanejo le nekaj funtov). Morda

⁴ Project Gutenberg Web Team: Project Gutenberg Home Page. URL="http://jg.cso.uiuc.edu/PG/", 2. 12. 1995.

gre za kak popolnoma drug razlog, a vsaj sumljivo je, da so natanko tako zbrana dela (z izvirnimi ilustracijami vred) dosegljiva na mreži.

Akademski del interneta ponuja tudi druge literarne usluge. Prek računalniškega omrežja so dostopni knjižnični katalogi najrazličnejših univerz in raziskovalnih ustanov. Samo v *Gopherjevem* imeniku *Libraries*⁵ je nekaj sto povezav na univerzitetne in druge knjižnice po vsem svetu. Knjižnični katalogi v nasprotju s knjižnimi arhivi ne ponujajo celotnega literarnega zapisa literature, temveč naslove in spremne oznake vseh knjig, ki so v knjižnici. Ker pa imajo vse knjižnice običajno zelo natančne iskalne programe, lahko hitro najdemo naslove vseh knjig, ki bi bile morda pomembne za našo raziskavo. Konec koncev na računalniškem omrežju ponuja delček bibliografij svoje zbirke celo Narodna in univerzitetna knjižnica. Prednosti take ponudbe je več. Laže in hitreje so dostopni bibliografski podatki o avtorjih, tako lahko najdemo več sekundarne literature, tudi najnovejše ... v Nuku pa nam včasih ni treba listati po šestih različnih katalogih ali v stavbi univerzitetne knjižnice čakati v vrsti za terminale.

Podobne informacije daje tudi komercialna skupina dostopov do literature. Številna založniška podjetja na mreži ponujajo seveda le tista dela (in/ali informacije o njih), ki jih sama izdajajo. Vendar večina podjetij ponuja tudi povezave z drugimi založbami, tako pa tudi dostop do informacij o besedilih, ki jih izdajajo druge založbe.

Izgon založb z interneta, kot ga zahtevajo skrajni nasprotniki trgovanja, morda le ne bi bila tako modra poteza. Sploh ne, če upoštevamo, da po mreži svoje usluge ponujajo tudi knjigarne. Napravimo kratko primerjavo med naročanjem knjig po računalniškem omrežju in naročanjem tujih knjig v knjigarni Konzorcij. Recimo, da iščemo priznano *Enciklopedijo znanstvene fantastike* Johna Cluta in Petra Nichollsa.

⁵ Marie-Christine Mahe, Billy Barron, Lou Rosenfeld, Peter Scott:
URL="gopher://squirrel.utdallas.edu:70/11/Libraries/Libraries", 12. 12. 1995.

	MK Konzorcij	FF Bookstore ⁶
Cena	45 britanskih funtov + provizija, po mnenju prodajalca približno 12.000 tolarjev	30 ameriških dolarjev + poština, torej približno 6.000 tolarjev
Rok dobave	po mnenju prodajalca od 3 do 6 mesecev	20 dni

Prav zaradi podobnih prednosti ponudbe podjetnikov na internetu skrajnih zagovornikov linča trgovanja ni tako veliko.

Vendar se izгона podjetništva z interneta verjetno sploh ni bati, vsaj če sklepamo po moči, kakršno imajo veliki podjetniški konglomerati. Bolj zanimivo je vprašanje, ali sme mreža vključevati tudi virtualne kopije delov resničnosti, ki jih ima etika včasih za vprašljive. Glede te problematike je verjetno najbolj zdravo mnenje tole: "Internet bi moral biti tako raznolik in barvit, kot je svet, kajti le kot tak bo res uporaben. Nekatere plati resničnosti, na primer pornografija, so morda vprašljive, a zato jih ne moremo izključiti niti iz resničnosti niti iz mreže. (...) Nekateri pojavi pa niso le vprašljivi, temveč očitno škodljivi, na primer otroška pornografija. Kot ni dovoljena v resničnosti, je tudi na internetu ne bi smeli dovoliti. (...) Vsak ima pravico do tega, da je čudak, vendar ne tako, da koga oškoduje."⁷

Kakor koli, knjigarstva naročanje knjig po internetu ne bo moglo nadomestiti, saj pri prvem dobimo knjigo v roko, si jo lahko ogledamo. Naročanje knjige po mreži pa je lahko kupovanje mačka v žaklju, razen če neko knjigo že poznamo, vendar je to pri izvornih raziskavah redko.

⁶ © Digital Equipment Corporation: Future Fantasy Bookstore.
URL="http://futfan.com/", 10. 12. 1995.

⁷ Kevin Jones: Purging the Net. V: Committee on Computers and Public Policy: The Risks Digest, Volume 14, Issue 2.
URL="http://catless.ucl.ac.uk/Risks/14.2.html", 17. 12. 1995.

Poleg tega je – naj se sliši še tako banalno – knjigarni na internetu razmeroma težko plačati usluge. Po navadi je namreč treba posredovati podatke o kreditni kartici, to pa je bodisi po elektronski pošti ali kako drugače morda nekoliko tvegano.

Tretja vrsta računalniškega dostopa do literature – imenujmo jo skupina individualnih informatorjev – pa šele zares jasno izraža pravo bistvo omrežja. Spomnimo se, da je mreža neposredno nastala na univerzah po Združenih državah. Temu naj dodam, da je na internetu še danes "celo proporcionalno največ ameriških uporabnikov"⁸ in ponudnikov. Trditev, da sta za pretežni del interneta značilna tako imenovani *ameriški način* ali vsaj duh ameriških univerz, se torej ne bo zdela čudna.

Računalniško omrežje pa ne bi pomenilo vnovičnega rojstva Divjega zahoda, če ne bi omogočalo povsem neorganiziranih, popolnoma individualnih stikov, ki dajejo največjo mogočo svobodo. Najbolj razširjena oblika takih stikov je že omenjena elektronska pošta. Tako odpošiljatelj kot prejemnik se po navadi nikoli nista videla in se verjetno nikoli ne bosta. V komuniciranju je le nekaj nedvomno resničnih podatkov (na primer navedba elektronskega poštnega naslova, ki ga je lahko najti, vendar je zgolj zbirka kratic, nerazumljivih večini uporabnikov). Oba udeleženca komunikacije z elektronsko pošto imata torej priložnost, da vsaj delno spremenita svojo identiteto, dobita možnost, da se znebita osebnih karakteristik, ki ju v resničnosti motijo.

Neresnično predstavljanje etika interneta sicer prepoveduje, a ga ne more preprečiti: kdo bi lahko preveril resničnost vsake izjave v elektronski pošti, kdo bi lahko dokazal neresničnost vsake zapisane polresnice in najmanjšega odklona od resničnosti? Konec koncev: če se znanka zlaže, da je stara dvaindvajset let, in noče priznati, da je stara dvainštirideset, je zato tudi v resničnem življenju ne bi postavil pred sodišče. Razlika med resničnostjo in virtualno resničnostjo mreže pa je seveda takšna, da je laž lahko resnica: znanka je res stara dvaindvajset

⁸ Glej op. 2.

let, dokler se ne pokaže drugače.

Ker mreža omogoča take odklone, pa je za komunikacijo po njej značilna posebno izrazita sproščenost. Ta ima za vsako raziskovalno uporabo vsaj eno pomembno posledico: malo je primerov, ko neki uporabnik odbije prijazno prošnjo po informacijah, pa četudi mu jo je po elektronski pošti ali katerem izmed sorodnih medijev poslal popoln neznanec.

Ker je elektronske naslove na mreži dovolj lahko najti, nam z elektronsko pošto internet torej ponuja možnost sproščenega komuniciranja z raziskovalci (tudi raziskovalci literature) po vsem svetu. Ponuja nam možnost izmenjave in kritičnega preverjanja zamisli, izmenjave izkušenj, naslovov pomembne sekundarne literature itn.

V tretjo skupino računalniškega dostopa do literature bi lahko šli tudi bolj organizirane sorodnike elektronske pošte: konference, konferenčni sistem Usenet in strežnike distribucijskih poštnih seznamov (*e-mail listservers*, v ednini tudi *listserv*). Konference na internetu navadno potekajo tako, da se več uporabnikov priključi na isti strežnik, nato pa z domačega računalnika ali terminala pošiljajo sporočila, ki jih nekaj hipov pozneje sprejmejo vsi, ki so priključeni na isti strežnik. Usenet je posrednejša oblika izmenjave mnenj z neko temo. Primerjamo ga lahko z oglasnimi deskami. Člani posamezne oglasne deske (skupine Useneta) nanjo umestijo svoje mnenje ali vprašanje. Sporočilo, zapisano na tako oglasno desko, lahko največkrat prebere kateri koli uporabnik mreže in se tudi odzove nanj. Podobno posredno je tudi razpravljanje z listserverji. Razlika je le ta, da uporabnik takega strežnika drugim, ki so vpisani v distribucijski seznam, svoje mnenje sporoči po elektronski pošti. Zato mnenje ni dostopno širši javnosti, temveč le članom skupine.

Za vse te oblike računalniškega komuniciranja je značilno, da omogočajo skoraj vsakemu uporabniku mreže, da se včlani vanje in že lahko razpravlja o neki temi. To je seveda izrazito demokratično določilo, zato pa predvsem pri bolj odprtih konferencah povzroči, da "pogovori" ne le niso v nobeni zvezi s predlaganim predmetom, ampak včasih zaidejo celo na nivo časopisnega razdelka Pisma bralcev. Ameriški način, ki so se ga navzeli tudi nekateri uporabniki mreže iz drugih

držav, pač izvede pluralizem do tiste skrajne meje, kjer je veljavno prav vsako mnenje.

Predvsem listservi, pa tudi sistem Usenet in bolj urejene konference, nad katerimi vseskozi bedi in jih ureja moderator, pa vendarle imajo uspeh. Bolj zaprte in urejene diskusije o literarnih pojavih so navadno tudi bolj akademske. Kot take so lahko pomembni posredovalci novih informacij, drugačnih mnenj in izvirnih zamisli ter močan stimulator ustvarjalnosti. Vendar vse to še ne pomeni, da lahko vsak trenutek pričakujemo izumrtje pogovora o literaturi, kakršnega smo poznali pred internetom, saj je v številnih primerih veliko manj posredovan kot pisna komunikacija. Derridajeva teorija, da je govor prav tako posredovan z zavestjo, kot je pisano sporočilo z (elektronskim) pismom (ali Usenetom ali s konferenco) – in zato prav tako odsoten – seveda ni tako skrajno napačna, kot trdi Roger Copeland.⁹ Ta svojo trditev dokazuje z eno samo šalo, za katero meni, da ljudi veliko bolj zabava, če je povedana neposredno, kot če se prebere. A šal, tako kot literarnih problemov, je več vrst. Nekatere so boljše, če jih slišimo, druge, če jih preberemo.

Manj akademske in dostopnejše razprave na računalniškem omrežju pa imajo za literarnega raziskovalca drugačen pomen. Mnenja bralcev. Prav globalna mreža zaradi svoje razširjenosti lahko prikaže mnenja najrazličnejših krogov, socialnih in drugačnih plasti. Taka sociologija literature pa ni razvidna samo tistim, ki sodelujejo v razpravi. Nema lokrat so izidi razprav objavljeni kot samostojen mrežni dokument in dajejo povsem empiričen vpogled v to plast literarnega raziskovanja. (Naj za primer navedem samo eno objavo: v tiskani različici skoraj tristo strani dolg dokument, v katerem so zapisana mnenja udeležencev Useneta o znanstvenofantastični literaturi).¹⁰

Zanimive informacije o literaturi daje še niz podobno individualis-

⁹ Glej: Roger Copeland: *Prisotnost posredovanja*. V: Sodobne gledališke teorije, Maska 1996.

¹⁰ © Stefan Petersson: The good reading guide: Index.
URL="http://julmara.ce.chalmers.se/SF_archive/SFguide/", 2. 12. 1995.

tičnih aplikacij. Oglejmo si dve najbolj priljubljeni: predstavitvene strani in zbirke recenzij.

Predstavitvene strani so mrežni dokumenti, največkrat napisani v jeziku HTML. Od drugih mrežnih zapisov se razlikuje po tem, da predstavlja neki pojav, največkrat avtorja dokumenta (od tod istopomenski angleški izraz *Home Page*), po navadi pa tudi stvari, za katere se avtor dokumenta zanima. Izraz predstavitvena stran v širšem pomenu ne določa nujno enega samega dokumenta – lahko gre za več dokumentov z isto predstavitveno vsebino. (Primer: dokument Angleška literatura ima lahko številne poddokumente – T. Williams, I. Assimov, S. Rushdie ... – vse skupaj pa lahko imenujemo predstavitvena stran angleške literature.) Lahko dostopne predstavitvene strani so sicer navadno napravljene z veliko truda, natančnosti in potrpežljivosti. Konec koncev so zato tudi lahko dostopne: več uporabnikov interneta meni, da so kakovostne, več je povezav na te strani (*ameriški način* se tedaj pokaže kot dobra plat interneta). A vseeno je treba imeti v mislih, da je večina predstavitvenih mnenj, ki jih danes lahko najdemo na mreži, nastala na podlagi ljubiteljskega ukvarjanja s predstavljanim pojavom. Zato ne gre verjeti vsaki informaciji ali mnenju, ki ga najdemo v njih. A prav zato, ker predstavitvene strani pišejo ljudje najrazličnejših provenienc in statusov in ker je skoraj vsaka predstavitvena stran namenjena tudi predstavitvi avtorja dokumenta, na podlagi podatkov spet lahko spekuliramo o priljubljenosti avtorjev pri taki ali drugačni publiki.

Podobno kakovost informacij ponujajo tudi zbirke recenzij. V nasprotju s časopisjem lahko na mreži recenzije objavlja skorajda kateri koli izmed uporabnikov, le da se zanima za literaturo. Vse recenzije sicer niso vključene v zbirko, a po navadi so kriteriji za vključitev dovolj skromni, tako da moramo biti do podatkov in mnenj še bolj zadržani kot do časnikarskih in časopisnih recenzij. Po drugi strani nam prav zato mnenja v mrežnih recenzijah spet dajejo vpogled v socio-loško sliko literature.

Sociologijo literature seveda poznamo že iz časov pred računalniki. A internet je za to vejo literarne vede vsekakor napredek ali vsaj olajšava – ne le da je na njem v surovi obliki že zbrana snov raziskovanja, temveč daje tudi orodja, s katerimi spekulacije vsaj delno

preverimo z izrazito eksaktnimi postopki. Mreža ponuja številne iskalne programe (*search engines*), kakršen je *Lycos*. Te programe lahko dokaj enostavno nastavimo na tako ali drugačno iskanje po vseh mrežnih dokumentih, ki so jih lastniki iskalnega programa vključili v iskanje (*lycosovci* se hvalijo, da njihov iskalni program preišče enaindevetdeset odstotkov vseh dokumentov na mreži). Zaradi že omenjene raznolikosti uporabnikov mreže lahko sklepamo tole: Če zaporedje znakov, ki jih iščemo, pomeni ime in priimek literarnega ustvarjalca, je z večjim številom zadetkov iskalnega programa (številom dokumentov, v katerih se je zaporedje pojavilo) večje tudi zanimanje za tega avtorja. Vendar posebno v zadnjem času zaradi vse bolj neurejenih razmer na internetu izidi iskanja niso več tako natančni, kot bi si uporabnik želel. Številni dokumenti so vpisani večkrat, rezultati pa včasih celo vključujejo tudi dokumente, ki nimajo z iskanim zaporedjem nobene zveze. Takih napak je procentualno več, če je zadetkov manj (pod sto). Pri rezultatih iskanja, ki vključujejo več kot tisoč zadetkov, pa je odstotek takih napak verjetno že zanemarljiv in bi jih lahko upoštevali kot "eksaktne". (Kolikor je sociologija literarne vede sploh eksaktna – na podobne težave bi verjetno naleteli tudi pri statističnih raziskavah zunaj mreže.)

Posameznih mnenj in informacij, ki izvirajo iz spontanega in ljubitelskega ukvarjanja z literaturo, seveda ne moremo preveriti s takimi postopki. Zato še enkrat poudarimo, da je treba biti kljub nekaterim pozitivnim platem mreže na internetu previden – vsaj če ga uporabljamo za akademske namene. Za veliko večino mreže je namreč značilen poseben odnos do podatkov, ki je skrajno nekritičen in neselektiven ter daje številne podatke in mnenja, ki so bodisi vprašljivi bodisi malomarni. Res je, da je računalniška mreža orjaška količina podatkov, in res je, da se šele od uporabnikov teh podatkov zahteva kritičnost in selektivnost.

Deževni gozdovi in konec

Je torej internet nadomestil knjižnice? Knjigarne, stari način literarnega raziskovanja, založnike? Bo deževni gozd spet tak, kot je bil v dobrih starih časih, ko ga še niso izsekavali za milijonske knjižne nak-

lade? Na podlagi povedanega se najustreznejši odgovor zdi, da je to mogoče, verjetno pa ne preveč.

Ampak ob mračnih spekulacijah številnih teoretikov postmoderne se prej poraja misel, da tako pragozd kot internet čaka precej klavrn konec. Začnimo razmišljanje o koncu računalniškega omrežja s tole mislijo: Kako naj v velikanski, nepregledni kopici mrežnih informacij najdemo tiste, ki so zrna? Stanje na globalnem računalniškem omrežju je z njegovo popularizacijo v zadnjih letih vsekakor prineslo s sabo tudi večjo ponudbo in raznolikost. To se zdi sicer pozitivno, saj tako skoraj ni nezadoščenega povpraševanja po kakršni koli informaciji. Težava je le to, da sta se hkrati zmanjšali tudi kakovost in urejenost, to pa je značilno za vsako megalomansko rast. V zagovor lahko rečemo, da številne organizacije, ki skrbijo za vzdrževanje mreže, že nekaj časa pripravljajo prva "urejevalna" dela: bolje razvrstiti ponujene informacije, omogočiti čim večjo kontinuiteto shranjenih podatkov in natančnejše delovanje iskalnih programov, poskrbeti za enoten način citiranja računalniških dokumentov ... Morda jim bo uspelo.

Pa četudi jim ne bo: problem obilice plev ali vsaj manjvrednih informacij ni samo stvar računalniškega omrežja. Eden izmed profesorjev oddelka za primerjalno književnost se je lansko leto v intervjuju za *Literaturo* pritoževal, češ da je v zadnjem času sekundarne literature na njegovem področju izšlo toliko, da ni mogoč niti spróten pregled. Pa to gotovo ni samo njegovo mnenje. Kajti – kot je trdil že Lyotard – razmere so se spremenile. Tudi stari načini preučevanja literature niso več taki, kot so bili, ampak ustrezajo novim razmeram.

Teoretiki postmoderne se še niso odzvali na pojav interneta neposredno. Da bi ga primerno umestili v dobo, katere značilen izdelek je, moramo najprej napraviti ekskurz v Baudrillardovo kritiko televizije in filma. Kot vemo, njegov sistem vključuje tri simulakre, vsak pa je značilen za eno izmed treh dob – klasično, moderno in postmoderno.¹¹ Zanje je značilna simulacija resničnosti. Ta je po Baudrillardu vse bolj sama sebi namen, ustvarja pa hiperrealnost, ki je privlačnejša kot res-

¹¹ Glej: Jean Baudrillard: *Fatal Strategies*. Semiotext(c) 1990.

ničnost in jo nadomešča.

Značilen primer take hiperrealnosti je televizija, ki po Baudrillardu "povzroča obliko groze, ki jo lahko primerjamo s shizofrenijo: prevelika bližina, nečista promiskuiteta vsega, česar se dotakne, s čimer se odene in v kar prodre brez milosti (...) Konec je notranjosti in intimnosti, pretirano razkazovanje in presojsnost sveta si (gledalca) podredi z lahkoto ... Zdaj je postal ekran centrala za preklapljanje vseh programskih vplivov."¹² Zdi se, da Baudrillard televizije ne mara preveč. Zdi se tudi, da je ne pozna prav dobro (leta 1992 je v pogovoru za *Cinématographe* na vprašanje, ali gleda televizijo, odgovoril: "Zelo redko. Imam jo šele dve ali tri leta.")¹³ A recimo, da ima pač izjemno intuicijo, in na kratko povzemimo, kaj ga pravzaprav moti.

Baudrillard krivi televizijo za dolge in popolnoma nesmiselne večere (ali celo dneve), ki jih gledalec preživi pred zaslonom, skače od programa do programa, od ene do druge nanizanke. In te so res simulacije v Baudrillardovem smislu, saj so bolj ali manj delane kot imitacija druga druge, ne kot imitacija resničnosti. Ne rabijo torej drugemu kot samemu sebi. Ne zabavajo nas, ne informirajo, temveč nam omogočajo, da zabijemo čas.

Kinematografija se zdi Baudrillardu popolnoma drugačna. Po eni strani meni, da ogled filma v kinodvorani omogoča občutek skupnosti, doživetje rituala. Več ko je hrupa v kinu, več ko ima Baudrillard ob sebi ljudi, s katerimi se lahko po predstavi pogovori o filmu, bolj uživa. Po drugi strani pa je tudi prepričan, da lahko le filmsko platno daje pravo sliko.

Prvi razlog seveda priča o strahu, ki ga ima pred prevelikim poenotenjem s simulirano resničnostjo. Morda je res dobro ohraniti čim več distance do tako ali drugače predstavljenega sveta in ohraniti svojo lastno predstavo o njem. A Baudrillard je v tem tako skrajšen (med drugim je iz podobnega razloga opustil univezitetno kariero), da se nam

¹² Jean Baudrillard: *The Ecstasy of Communication*. Semiotext(e) 1987.

¹³ Jean Baudrillard v intervjuju s C. Charbonnierjem. V: Mike Gane (ur.): *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Routledge 1993, str. 30.

zazdi, kot da ima njegovo razvpito zavračanje psihoanalize kak zelo osebni razlog. Kakor koli, filmsko platno lahko daje pravo sliko zaradi povsem tehničnih razlogov. Filmi, namenjeni predvsem kinematografom, so preprosto narejeni z več denarja (torej boljšimi scenaristi, igralci, režiserji itn.) Filmsko platno daje tudi lepšo sliko, saj je slika večja in bolj oddaljena. Vendar je zaradi razvoja televizijske tehnologije in zniževanja cene velikih zaslonov tipa *wide screen* pričakovati, da bo kakovost televizijskega predvajanja kmalu povsem enaka kinematografskemu. Razlika med televizijo in kinematografijo torej sploh ni tako ostra, kot bi nas Baudrillard rad prepričal. Konec koncev: če se nam posesivnost medijev zdi tako huda, si lahko kinematografski potujitveni učinek priskrbimo tako, da tudi televizijo gledamo skupaj z drugimi.

Podobno razliko, kot jo vidi med televizijo in kinom, bi Baudrillard verjetno videl tudi med knjigo na internetu in tiskano knjigo. Vemo, da literatura biva zgolj v naši zavesti. A način, kako biva, je morda res odvisen od načina percepcije. Vizualno so besedila na večini zaslonov vsekakor slabša kot večina tiska. A kakšna je razlika, če katero izmed knjig, ki so na internetu, stiskamo z laserskim tiskalnikom in liste damo v vezavo?

Resnejša je primerjava med televizijo in internetom. Mreža namreč daje zelo podobne, morda celo skrajnejše oblike zapravljanja časa. Značilen primer so mrežne igre za več igralcev, na primer mudi. Ti so narejeni po istem modelu, ki je popolnoma neodvisen od resničnosti, je sam sebi smisel. Vse take igre so narejene po konceptu, ki igralca zadržuje v mreži lažne napetosti in niti ena igra ne ponuja možnosti, da bi jo igralec sploh kdaj končal. Ni malo "uporabnikov" interneta, ki v igranju mudov vidijo smisel življenja, ki pa je v resnici le njegova večno ponavljajoča se simulacija.

Brez pretiravanja lahko tudi rečemo, da je možnost podobne mreže lažne napetosti tudi na internetu kot celoti. Srfanje po mreži je natanko pravi izraz za početje, ki ga označuje. Gre za bolj ali manj nenamensko in nesistematično prehajanje od enega do drugega mrežnega dokumenta. Tako kot pri prestavljanju kanalov se tudi tu ob vsakem dokumentu srfar bolj ujame v mrežo. Z vsakim novim dokumentom pridobiva za-

vest, da je sprejel pomembne ali vsaj zanimive informacije, ki mu bodo že čez nekaj trenutkov izginile iz spomina. Kajti to je srfanje, mehko, vodno prehajanje brez smisla, razen morda Baudrillardovega obscenega dvojnika smisla.

Taka je torej temnejša plat interneta. Vendar internet, tako kot televizija, ni nekaj, kar bi obstajalo zunaj človeške zavesti. Baudrillard o televiziji sicer kar naprej govori kot o nekakšnem zlem duhu in ji tako podeljuje veliko samostojnejši status – prav v tem je njegova teorija najbolj vprašljiva. Kajti nihče ni zares prisiljen, da cele dneve brez smisla stekleno zre v televizijski ali računalniški zaslon. Naj je pozabljenje, ki ga to prinaša, še tako vabljivo in ga morda družbene norme danes celo zahtevajo, si je posameznik sam kriv.

Oba medija je namreč moč uporabljati povsem racionalno. Na televiziji si lahko le namensko ogledujemo tiste oddaje, ki nas res zanimajo. O možnosti smiselne uporabe interneta pa verjetno jasno govorijo možnosti, ki smo jih že navedli. Dodaten dokaz, da je v kaotični mreži vendarle nekaj uporabnega, je to, da v Ameriki uporabo mreže vse bolj vključujejo tudi v delo študentov na preddiplomski stopnji. Tako je na primer Alan Rea, profesor na Bowling Green University, v prejšnjem semestru uporabo interneta vpeljal v seminar za nadarjene študente. Sodeč po navdušenih diskusijah prek listserva, po tem, koliko so se študentje v enem samem semestru naučili o mreži in literaturi, po predstavitvenih straneh, ki so jih napravili o raziskovanih literarnih pojavih, bi kot nevidni opazovalec vsekakor sodil, da je bil seminar izjemno uspešen.

Kako ne bi bil? Gospod Rea je namreč v seminarju uporabil poleg novih orodij, predvsem interneta, tudi stara. Distribucijski strežnik elektronske pošte in pogovor v razredu, iskanje literature po mreži in njeno prebiranje, preiskovanje odzivnosti bralcev na neki pojav po internetu in pisanje seminarskih nalog, izdelava predstavitvene strani in zagovor pred kolegi. Vse to so dokaj eksplozivne mešanice, ki so uspešne in v domnevno mračni konec vsipajo svetlobo.

Kajti internet v novih razmerah ne pomeni niti boljšega niti slabšega orodja od drugih. Za nekatere probleme je primernejši, za druge manj. Najboljši pa je, če ga predvsem kot izjemen vir informacij

uporabljam v povezavi z drugimi orodji. Zdi se, da bi bila prav taka povezava, pluralizem orodij oziroma metod, tisto, s čimer se lahko človek smiselno odziva na postmoderno.

Za to pa ni treba drugega kot nekaj iznajdljivosti, psihične higiene in volje do moči.

Za pregled osnutka tega spisa in pogovor o problemih računalniške mreže sem dolžen zahvalo številnim ljudem. Še najbolj pa Tomiju Dolencu in njegovim sodelavcem na Akademski raziskovalni mreži Slovenije. Brez njih bi se internet Slovincem zdel veliko bolj kaotičen, tako pa prazen in žalosten.

FRONT-LINE

Blaž Lukan

Komedija z "brutalnim prizorom"

Vinko Möderndorfer: ŠTIRJE LETNI ČASI
Založba Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Talija)

Štirje letni časi je naslov satirične komedije Vinka Möderndorferja, ki jo je avtor opisno – in nekoliko nevtrarno – podnaslovil kot: "eno veselo poslansko komedijo – v dveh aktih – z lahkotnim zapletom in brutalno izpeljavo" (mimogrede: podnaslov povzemam iz cipa, saj ga v natisnjeni igri pod avtorjevim imenom in naslovom ni; podobnih – korektorskih – površnosti je v knjigi na žalost še veliko); pri tem se moramo najprej ustaviti pri sintagmi "poslanska komedija". Zdi se, kakor da komedijo pridevnik "poslanska" že svojevrstno opredeljuje žanr, gotovo najbližje satiri. Lahko bi sicer rekli, da je o poslancih mogoče pisati tudi povsem "čiste" komedije, vendar se le-te zaradi svojega konkretno-prepoznavnega konteksta očitno prej ali slej znajdejo med satirami: torej konkretno-prepoznavnim (političnim) materialom, predelanim s selektivnimi "komičnimi strategijami".

Če na Möderndorferjevo komedijo položimo "idealni" satirični dramaturški model Gogoljevega *Revizorja* (in *Štirje letni časi* so – vsaj v izhodišču – sodobna različica "revizorskega" obrazca), kmalu najdemo pomembno razliko. Gogoljev *Revizor* ima namreč tisto, kar Möderndorfer v podnaslovu zaznamuje kot "brutalno izpeljavo", zaobseženo v strukturi: *Revizor* je tako že po strukturi (imanentno) groteskno-brutalen, Möderndorfer pa to "satirično" brutalnost eksplicitno

uprizarja v posebnem prizoru (4. prizor 2. dejanja). Tako doseže najmanj dvoje: struktura njegove komedije postane "lažja", "lahkotnejša", bolj komedijska kakor satirična, hkrati pa se z mejnim (brutalnim) prizorom inventivno dotakne že tudi novega žanra: črne (ali vsaj črnohumorne) srhljive kriminalne drame oziroma kriminalne srhljivke (glede tega se spomnimo Möderndorferjeve igre *Camera obscura*, 1990). Ta postopek izvede avtor dramaturško nadzorovano in obrtno večše: tako igra ostane do konca komedija, vendar zaradi omenjenega prizora izzveni nekoliko manj – ali sploh ne več – "lahkotno". Morda bi lahko rekli, da v *Štirih letnih časih* tik pred koncem doživimo nekaj, kar je zelo podobno avtentični grozi, vendar se pri tem ne nehamo smejati: to je "doživetje", ki omogoča Möderndorferjevi komediji presenetljiv učinek.

Möderndorfer pozna v svoji najnovejši komediji bogat repertoar komičnih (komedijskih) postopkov. Golo satirično "nominalnost" (navzočnost konkretno-prepoznavnega sveta samo prek imen, nazivov in pojavov) presega, denimo, prizor, ko hči v zamrzovalniku hladilnika najde očetovo partijsko knjižico, pa prizor hlastnega pribijanja razpela na steno, ki ga poslanec spontano komentira z besedami: "Pribij hudiča!", pa komično evociranje nekaterih imen in pojmov iz naše bližnje preteklosti (prezidij, ZKS ...), ki jih je čas že prekril z rahlo amnezijo itn. Komedijsko izredno "uporabni" se zdita tudi rahla (tipična?) omejenost poslančeve žene Amalije, ki omogoča niz komičnih "spodrs-ljajev", "naključij" in "povečav", ter fizična ponesrečenost (zato pa moralna čistost ...) "hčere družine" Jonike, ki daje komediji zabrisan sentimentalno melodramatičen ton (delno ga izraža tudi "nekomedijski" naslov *Štirje letni časi*).

Satirična linija besedila se zdi vselej na poseben način vzporedna osrednjemu komedijskemu toku. Tipizacija našega sedanjega političnega in poslanskega življenja, uprizorjena z osebo poslanca Ciglerja, ima nekoliko ločena namena: prvi poskuša učinkovito izpeljati nepreimenovano situacijsko-verbalno komedijsko zgradbo do "odprtega" revizorskega sklepa, drugi pa poskuša do poslančeve (značilne priročne politične "zdrsljivosti" – z desne na levo, iz rdečega v črno, iz resnice v floskulo ...) zavzeti rahlo angažiran odnos. Pravzaprav je vse, kar se

v igri zgodi, namenjeno obsodbi poslančevega nemoralnega ravnanja. Seveda pa "proces", ki ga v svoji "lahkotni komediji" uprizarja Vinko Möderndorfer in na katerem je obtožena (in kaznovana) cela družina Ciglerjevih, razen hčere Jonike, kljub svoji "brutalni izpeljavi" (seveda brutalni le dotlej, ko bi morala priteči kri, "V komedijah pa, kot vemo, ni krvi ...", str. 46), poteka izrecno v polju komedijskega in njegovi morali lahko potem takem logično "sledimo" samo v podtekstu: to pa je zagotovo postopek vsake dobre in učinkovite komedije.

Vanesa Matajč

"Meje mojega jezika so meje mojega sveta"

Zoran Hočevár: PORKASVET

DZS, Ljubljana 1995

Kot nam pove podatek iz cipa, roman *Porkasvet* pripada zbirki *Drzni znanilci sprememb*. Ime te zbirke kaže vso svojo strašljivo dvomnost, takoj ko se radovedni bralec pretolče skozi prve strani Hočevarjevega romana. Bralcu torej postane jasno, da je ime zbirke samoironično.

Z vsebinsko-tematskega vidika se Hočevarjev roman razvija v smeri, ki ji v realnem življenju navadno sledi nikogar več vznemirjajoča notica v dnevni črni kroniki: nekdo je nekoga lopnil čez čeljust, polomljen nos, zmanjšano število zob, nekaj kapelj krvi, vsakdanjost. Recimo, da naš roman ubeseduje sklepne stadije razvoja nekih biografskih dejstev, ki se po navadi iztečejo v takšen neusoden pripetljaj. Pripovedovalec ga s hvalevredno skrbjo skuša sicer tudi globlje, namreč "filozofsko" osmisлити: "Jebemimater, točno v tem momentu sem začutil, da lahko tudi jaz, Voje Pušek 1. r., nekam naslonim svoje življenje. Da ga naslonim na konkretno akcijo. Da so ne nazadnje tudi v tem načinu ene šanse, jebiga, za vse nas, ki si tako želimo priti iz tunela." (130)

Voje Pušek, voznik dostavnih vozil različnih kategorij, nikoli ni bil posebno srečen človek: vseeno bi mu bilo, če bi mamo nenadoma po-bralo, ponižno in ljubečo hčer ima za "kiks prirode" in bi jo takoj

zamenjal za sebi podobnega sina, šovinistično nervozen je ob boskobečunski zasedbi mile domovine, ogorčen je, ker je zet, slikar, ta klošarski kulturnik kot v posmeh žuljavim rokam delovnega ljudstva zaslužil s svojimi kracarijami na tisoče mark. Njegove tegobe se še povečajo, ko ga zapusti soproga – dobro, res ni ideal ženske pojave, vendar z nekaterimi lastnostmi spominja na junakinje porničev in je sploh karakter. Nenaden samski stan hoče dečko izkoristiti za nekaj srečanj z drugimi ženskami, vendar izbrana množica objektov dosledno odklanja sodelovanje. Ker o sebi goji predstavo pravega dedca, ima vse to, kar mu je prekrizalo načrte, za premišljeno žensko nesramnost. Zaradi iste predstave mu je tudi pod častjo, da bi nekaterim svojim biološkim potrebam zadostil sam. Tako s trdim blodi po svetu, dokler se prenakopičena seksualna energija ne preusmeri v citirani dogodek za črno kroniko.

Čisto mogoče je, da je avtor s preštevilnimi in tudi razvlečenimi opisi junakovih erotičnih razočaranj hotel parodirati podobo – kot "proniciljivo" namigujejo besede na zavihku knjige – "novoveškega subjekta" v njegovi skrajno banalni različici, v kateri je "konkretna" akcija za spremembo sveta minimalizirana na seksualne prigode (večina Vojčevih želja, razmišljanj, načrtov in predstav se vrti okrog genitalij, tako tudi redka metaforika in večina njegovega besednega zaklada; na to je skušal opozoriti naslov te "presoje"). Ko so tudi seksualne prigode onemogočene, pretep ostane poslednja možnost subjektive samoosmislitve. Vendar bi si glede na celoto motivno-tematskih in slogovno-kompozicijskih prvin le težko drznili tvegati tako rafinirano hipotezo. Na sto tridesetih straneh romana so edine tri točke, kjer bi se res dalo razmišljati o parodični uglašenosti celote besedila, že citirani sklep o "konkretni akciji" (gostilniški pretep užaljenega samca), nato Vojčevo "poglobljeno" razmišljanje o galaktičnih procesih, v katerih njegova oseba igra povsem irelevantno vlogo (vir junakove globoke refleksije: revija *Življenje in tehnika*), ter Vojčeva navezanost na kičasti porcelanski kipec dveh ljubimcev. Glede na to, da preostala, skoraj celotna vsebinska izpeljava – hote ali nehoti – dosledno in nehumorno upošteva načelo "verjetnega in možnega" (zdi se, da bi značilnosti junaka zlahka pripisali številnim osebam iz realnega sveta), pa so

omenjene točke preveč zapoznele in predvsem preveč osamljene, da bi celoto vzvratno osvetlile kot načrtno parodijo. Tako nas Hočevarjev roman od daleč utegne spominjati na lanski prvenec Braneta Maslja *Oblegana puščava*, vendar je ta z artističnimi, četudi neizpeljanimi zasnutki, vsaj na simbolni ravni skušal občasno načrtno parodično prikazati paralizirani mačizem, *Porkasvet* pa sicer zelo harmonično usklajuje dogajanje, način razmišljanja in (nižjepogovorno) leksiko (povprečno dva vulgarizma na dialoški stavek, 0,5 vulgarizma na zunajdialoški stavek) s siceršnjo junakovo osebnostjo, a na vsebinski in formalni ravni ostaja večinoma dolgočasna (med bifeje in pobiranje krompirja izgubljajoča se) pripoved o primitivcu, ki v svojih najboljših trenutkih ne preseže učinka povprečnega vulgarnega vica. Če naj torej sploh povezujemo roman z možnostjo parodije, gre za vrednostno najnižji in najskromnejši klin parodične lestvice.

Ob tem se nam resno zastavlja vprašanje, na kakšno bralsko občinstvo lahko računa roman. Bralce, ki premorejo vsaj kanček literarne senzibilnosti, bi očaral, le če bi avtor svojega junaka dosledno in poudarjeno parodiral, to pa se zaradi logično-verjetno upodobljene romaneskne stvarnosti (dogajanja in samega junaka), kot rečeno, večinoma ne zgodi. Tisti potencialni bralci, ki bi se morda v načinu čustvovanja, razmišljanja in glede na okoliščine "svojega" sveta lahko z junakom celo "identificirali", pa tiskano besedo verjetno uporabljajo v praktičnejše namene kot za nekoristno branje.

Na slovenskem knjižnem trgu vsako leto izide povprečno, zelo milo rečeno, od tri do pet res dvomljivih izvirnih romanov. Kaže, da smo letos začeli skrbeti za izpolnitev tega povprečja že kar na kole-darskem začetku.

Vid Sagadin*Presežnostna struktura hrepenenja***Tomo Virk: UJETNIKI BOLEČINE**

Založba Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Brevir)

Tomo Virk, zagotovo eden najeminentnejših intelektualcev svoje generacije, oster analitik v literarni teoriji in eruditsko prodoren v dosedanja esejistiki (zlasti s *Kratko zgodovino večnosti*), je z najnovejšo zbirko esejev *Ujetniki bolečine* zapustil – po mojem mnenju – precej dvoumen vtis. Eseji v tej knjigi pravzaprav nadaljujejo Virkovo po-glavitno eksistencialno problematiko, utemeljeno na dognanjih moderne (zlasti heideggrovske in hribarjevske) ontologije, vendar na izrazito stanjšan in manj prodoren način. Kje tiči razlog, da se dosedanja jasna tematizacija metafizičnega trpljenja kot posledice eksistencialne raz-petosti med človekovo končnostjo in njegovim hrepenenjem po večnos-ti, v katerem se izkaže temeljni paradoks zavesti novoveškega subjekta, ki prihaja s pojavom prav te zavesti in ki jo je Virk gradil z neutrud-nimi in previdnimi analizami različnih najprodornejših eksistencialno prežetih mislecev, kot so Rožanc, Dostojevski, Pascal in Borges, pa tudi lucidnih analitikov svetega, kot so Otto, Eliade in pri nas Tine Hribar – na kateri točki, torej, se neka jasno razvidna pozicija, ki se vključuje v nepretrgano zvezo že naštetih in še drugih mislecev, sprevrže v skoraj retorično preigravanje gornjih miselnih vzorcev? Le-to sicer prav tako visoko problematiko (transcendenca, presežno polje umetnosti, etike in religije, shizofrenost novoveškega subjekta,

subtilna meja Erosa Tanatosa v skrajnih naporih človekovih čutov, itn.) najprej zniža na izhodiščno točko občečloveško doumljivih doživetij (v slogu: vsi se spominjamo "dobrih starih časov", zato smo zazanamovani z neuspešnostjo ponovitve, vsi smo se kot časna bitja soočili z grozo svoje smrti in – iz tega manka zgolj-hrepeneli po nedosegljivi večnosti, vsi smo že – v približevanju smrti – skočili čez – recimo zakonski – plot – v svobodo, da bi ušli neizprososti prihajajočega konca itn.), sklicujoč se na ontološko polje vsenavzočnosti, enakovrednosti in dosegljivosti eksistencialnih Resnic in resničnosti, in jo nato potegne do robnih meja človekovih občutij in doživetij, *kamor lahko vstopijo (in so vstopali) le redki*. Skušali bomo pokazati, zakaj se mu takšen fantastičen skok iz vsakdanje in običajne eksistence v visoke sfere duha žalostno ponesreči; kaj je narobe z odskočno desko in kam (v kakšno spornost) ga zapelje napačna izhodiščna pozicija.

V prvem eseju *Novi začetek ali žalostna lepota hrepenenja* se Virk na podlagi Cervantesa in Borgesa, avtorjev, ki ju zagotovo zelo dobro pozna, loti človekove hrepenenjske strukture. Izhaja iz zavezanosti času, ki opredeljuje minljivost naše eksistence ("čas = življenje je tudi resnica življenja", 10), večnostna dimenzija pa nastane prav z (večno neuspešnim) poskusom preseganja naše končne usode, ki ima v svoji nedosegljivosti cilja (večnost v umrljivem svetu) lahko samo hrepenenjsko strukturo. Hrepenenjska presežnostna struktura se kaže različno: kot želja po ponovitvi ali večnem vračanju enakega (na tem mestu vstopi Borges), kot poskus novega začetka ("začeti znova") ali – kot pri Don Kihotu – želja po vrnitvi zlatega veka. Čeprav vsi ti poskusi neveselo (tragično) propadejo, pa je ravno v njihovi neuspešnosti, pa čeprav je ta skrajno groteskna, v tragični ugotovitvi, da so vse stvari minljive in nepovrnjive, tisto, kar daje našemu hrepenenju lepoto in popolnost. V tem je (in to po Virku najlepše prikaže usoda Cervantesovega Don Kihota) žalostna lepota hrepenenja. Hrepenenjsko presežnostno strukturo umetnosti vzpostavlja Virk – v različnih kontekstih – v vseh nadaljnjih esejih. Ko na primer v naslednjem eseju govori o presežnostni dimenziji molka, ki mu pripisuje spoznavno, etično in religiozno dimenzijo, ki je besede same po njegovem ne morejo izraziti, je zanj samo poezija tista, kjer je molk – kot presežnostni atribut

- edinole izrekljiv. V tem eseju se bolj izpostavi presežnostna funkcija, v tretjem pa je bolj ekspliciran hrepenenjski del iste strukture, v katerem je bistvo umetnosti definirano kot poskus vračanja (preseganja na Redu strukturirane vednosti) v prvobitni kaos raja, ki je bil izgubljen, ko smo okusili sadove z drevesa spoznanja, vendar hkrati kot dokaz nemožnosti te ponovitve (kajti "zaradi prekletstva vednosti vrnitev ni več mogoča"), tako da to znova odpira hrepenenjsko strukturo presežnostne funkcije umetnosti. V četrtem spisu se presežnostna funkcija umetnosti izpostavi v odnosu do gnoseologije ali epistemologije (spoznanja resničnosti), kjer se vnovič vzpostavi tale distinkcija z znanostjo: "Znanost nam realnost vedno posreduje skoz model sveta in je zato le resnica vsakokratne tu-bit" - "Absolutne resnice ali vsaj takšne, ki bi presegla našo vsakdanjo ujetost v model sveta, nam ne more ponuditi." Znanost se bolj ukvarja zgolj z razlago objektivne stvarnosti, prostor za Absolutno, tj. višjo resničnost (Resnico) pa je rezerviran za poezijo in umetnost, ki lahko s svojo presežnostjo prideta do stvari na sebi. Prav tako se nam godi v vseh nadaljnjih razmišljanjih. Potem ko v petem eseju pokaže na meje časovnih izpostav (sedanjost-preteklost-prihodnost glede na človekovo notranjo recepcijo časa (človek = čas, človek se časi) in ugotovi relativnost njegove hitrosti, najdeva edini avtentičen čas kot presežnostni čas poezije, ki se nam v hipu razpre kot večnost. Ti trenutki se spet pojavljajo v spominu kot izrazito hrepenenjska razsežnost. Bolečina spomina je v resnici bolečina naše časovnosti, pravi nekje drugje Virk. Hrepenenje iz razklanosti na večno in končno se v subtilni sprepletenosti Erosa Tanatosa najlepše prikazuje v eseju *Religiozna razsežnost alpinizma ali sodobno iskanje Grala*, sposojenem iz *Kratke zgodovine večnosti*: "Početje alpinistov, globoko zaznamovano z ljubeznijo in s hrepenenjem ter hkrati s hojo po robu smrti, ni nikakršno neodgovorno igrakanje s smrtjo, ampak eno za človeka najbolj zavezujočih dejanj." (74) Hoja po robu smrti ni igranje z življenjem, ampak je kot brezpogojna ljubezen in hrepenenje po večnosti preseganje smrti v imenu življenja. In tu se znova ponovi struktura iz prvega eseja. Čeprav nam je Cilj (tj. večnost) nedosegljiv, smo večno na poti k njemu in ta "pot v naročje večnosti", kot svoje premagovanje nevarnosti izražajo alpinisti, je tako kot Don Kihotov

poskus vrnitve Zlatega veka - pot brez cilja ali čista hrepenenjska struktura, izražena na presežnosten - tj. skrajno doživet - način.

Ena izmed problematičnosti Virkove presežnostno hrepenenjske strukture je v njeni poenostavitvi, iz katere nujno sledi shematičnost. Presežnost je pogostokrat definirana negativno in izključujoč preseženo instanco, pa naj bo to znanost, čas, spomin, beseda, vsakdanja resničnost itn. Da je o presežnostnih stvareh - v molku, poeziji, umetnosti, ljubezni, alpinizmu itn. - *mogoče in treba govoriti* (ne samo v literaturi, ampak tudi v njeni racionalni refleksiji!), pokaže ob številnih kakovostnih piscih - v *Kratki zgodovini večnosti* - tudi Virk. In to drugače, kot pa je golo sklicevanje na intuitivno in neizrekljivo, na občutje skratka - bodisi uvida, spoštovanja ali trpljenja v molku bodisi naivnega branja ali kaotičnega bistva umetnosti, ki se kaže z njeno nostalgijo po izgubljenem raju itn. *Ves problem teh esejev je namreč, da preveč igrajo na dobljeno igro, ki se v strategiji diskurza kaže na primer kot manj in bolj resnično, višja in nižja resničnost, dolgost in kratkost časa, pri tem pa presežnostni moment puščajo onstran te igre in ga nezadostno definirajo.* Šibkost vzpostavljanja presežnostne funkcije je, da na tej najobčutljivejši točki olepšava in razmehčuje, namesto da bi radikalizirala in utrjevala, ter v nižanju izhodišča, ki vodi do njenega (presežnostnega) brezna. Navajanih primerov Dostojevskega ali Flauberta, ki v svoji bolečini izpričujeta identifikacijo s svetom, nikakor ne moremo, že zaradi moči njunega izraza, posplošiti na bolečino vsakega človeka. Sicer pa bolečina sama vsekakor tu ni relevantna - kvečjemu kot psihološki fenomen z vsemi svojimi posledicami - ampak je pomembna moč izraza, ki prikaže to bolečino. Sklicevanje na občečloveški (ontološki) temelj vseh občutij (na primer vsi umiramo, vsi hrepenimo, vsi se ljubimo itn.) - tudi na njihovo vedno spremljajočo delno presežnostno dimenzijo (tudi živali - če nameramo radikaliziramo - nekako presežno čutijo - na primer s povečano stopnjo adrenalina) - je preveč samoumevno, da bi nas tu lahko zanimalo. Presežnost sama izpričuje neko izjemnost in neko stopnjo te kot razumljivosti in zahtevnosti izraza, ki jo ubeseduje. *Zato zahteva na odprtem horizontalnem, nivelizirajočem polju ontološke vsevpričujočnosti tudi in predvsem vertikalno izključujoče niansiranje nivojev, ki*

neko preseganje na nekem odprtem polju tudi osmišljujejo.

V Virkovem pisanju je torej osrednji problem manjša prepričljivost njegovega izraza, ki izhaja iz težnje po obči pristopnosti in dostopnosti prikazane tematike, pri tem izgubi pri teži tudi vsebina sama. Hrepenenjska struktura, ki se utemeljuje iz golega strahu pred smrtjo ali pred "preveč večnosti"; presežnostna struktura, ki izhaja iz tega, da (racionalna) vednost ne more do stvari same oziroma da so besede neiskrene (in je zato bolje molčati); bolečina, ki jo omenjeni strah povzroča, ali naivnost, ki jo utemeljujemo iz nejevere v racionalni diskurz; vse to ni samo posploševanje, torej sprevračanje v ploskovitost tistega, kar se lahko izrazi le kot subtilno hierarhizirana stopnja izjemnosti in občutljivosti, ampak tudi nepotrebno zvajanje tistega, *"kar pri običajnih eksistencah navadno ne vznikne, /kar je/ lastno povsem določenim eksistencam: v najvišji meri najbolj drznim"* (Tine Hribar, Fenomenologija 2, str. 329) – na nivo običajnega. Kajti neobičajna, drzna eksistenca, o kateri je tu govor, kot taka ne prenese, kakor glede Levinasevega pojma tesnobe nadaljuje Hribar, *"nobenega primerjanja, ne z običajno umirjenim, a ravnodušnim (dolgočasnim) življenjem tjavendan, ne z radostjo (ljubezni)"* (prav tam).

Če zdaj na koncu skušamo odgovoriti na začetno vprašanje o spornosti omenjene odskočne deske – deska je postavljena prenizko oziroma – če hoče odskočiti, se je treba odgnati. To pa Tomu Virku, kljub nepretrganemu vztrajanju pri velikih temah in velikih avtorjih, tokrat zvečine ni uspelo.

ROBNI ZAPISI

Georges Bataille: ZGODBA O OČESU. Izbral, prevedel in spremeno besedo napisal Jaroslav Skrušny. Nova revija, Ljubljana 1995. Francoski mislec in pisatelj se je v svojih esejih in leposlovnih besedilih ter v socioloških, psiholoških in filozofskih razpravah ukvarjal predvsem s problemom (človekove) erotike in na tej podlagi izvajal implikacije na vsa področja civilizacije. Na socialnem področju vidi v (iracionalni) erotiki točko strahu za (racionalno utilitarno) družbo, tako da se je ta brani z moralnimi konvencijami, to pa pri posamezniku, ki ga eros pomembno določa, povzroča panično razklanost. V filozofiji se razklanost obravnava kot določilo orgazma, ki je obenem vrh občutenja živosti in srečanje s smrtjo kot izničenjem brez metafizičnih tolažil. Vsi izbrani odlomki (Predgovor k eseju Erosove solze, odlomek iz novel Gospa Edwarda, Zgodba o očesu, Mrtvec ter odlomka iz literarnozgodovinskih razprav o E. Bronte in Kafki) erotične doživlja je junakov spremljajo z občutji ali celo konkretnimi doživetji smrti, ki – povezana z erosom – šele omogoča avtentično eksistenco. Bataillova proza s svojim filozofskim okvirom spominja na de Sada, vendar ga s poetičnostjo, tudi z rafinirano metaforiko, umetniško močno presega. (Vanessa Matajč)

Martin Blinkhorn: DEMOKRACIJA IN DRŽAVLJANSKA VOJNA V ŠPANJI 1931-1939. Prevedel Jure Potokar. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1995 (Mala edicija 2/95). Drobna knjižica v pregledni in zgoščenih oblikah obravnava dogajanje, ki morda ni neposredno vplivalo na izbruh druge svetovne vojne, a je s svojo strukturiranostjo pomenilo značilnost tridesetih let in tako zlovesče

napovedovalo največjo morijo v svetovni zgodovini. Prav tako je razkrilo tudi metodologijo vseh prihodnjih polarizacij in njihovih notranjih kontroverzij, krvavih obračunavanj in taktičnih popuščanj, ideološkega militarizma in licemerstva. Iz pregleda dogodkov in njihovih ozadij je razvidno, da se zgodovina tudi v Španiji ni emancipirala kot zgodba, v kateri bi se razreševal konflikt povsem jasno kristaliziranih antagonizmov, marveč jo lahko znova prepoznamo kot Kocbekov "slepi nemir človeštva". Avtor študije zavrača sleherno ideološko interpretacijo španske tragedije, hkrati pa v poskusu "objektivne" presoje ne ostaja cinično inerten. Španska državljanska vojna je kljub notranji idejni zapletenosti pomenila tudi prvi veliki poskus ohranjanja človekovega dostojanstva v spopadu s fašizmom. Znanstvena distanca sicer omogoča dokazovanje, da v Španiji večinoma ni bilo "avtentičnega" (italijanskega) fašizma, vendar so ljudje v Francovih vojaških silah videli prav tega. To, da je bil protifašistični upor idejno razslojen in da ga je zlorabila stalinistična Sovjetska zveza, ne more zmanjšati njegovega pomena in opominjajočega sporočila. (Mitja Čander)

Mira Cajnko: PINKAPONKA SE POTEPA. Ilustriral Danijel Demšar. DZS, Ljubljana 1995. Zdi se, da knjiga želi prvošolčkom pomagati, da bi si zapomnili črke glede na njihove počlovečene lastnosti. Na primer: Črka O se v knjigi imenuje Otmar in je okrogla, pravzaprav zabuhla, ker jo boli zob. Črka C je Cvetko, ki podarja cvetlice, črka Č Čopko, ki nosi čepico, črka S Smeško, ki se brez prestanka smeje in krohota, Črka J Jojko, ki tarna, ker ga pozabljajo v besedah, kot sta npr. "lubica" in "polubček". In podobno je z vsemi drugimi črkami v abecedi, ki jih junakinja knjige Pinkaponka spozna s te plati, potem ko jo radirka in svinčnik potegneta s seboj v svet zvezka. Poprej Pinkaponka namreč z velikim odporom v prvih dneh po počitnicah sede reševati domačo nalogo, nato pa si svinčnik in radirka Pinkaponko izbereta za družabnico v pustolovščinah, te se končajo, ko jih črke poskušajo ujeti v svoj svet. Vsi trije se zadnji hip izmuznejo in svinčnik in radirka v trenutku nista več Pinkaponkina tovariša, temveč znova le orodje, s katerim rešuje nalogo. Je mar v knjigi skrit nauk: Stvarem se je treba približati, vendar le za toliko časa, kolikor je potrebno, da jih obvladamo? (Virna Lešnik)

John Fowles: MAG. Prevod Ksenija Dolinar, spremna beseda Matej Bogataj. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Zbirka XX. stoletje). Bržkone se je marsikdo vprašal, zakaj je bilo ob množici v slovenščino še neprevedenih avtorjev v zbirki dvajseto stoletje treba objaviti prav *Maga* Johna Fowlesa, monumentalni roman angleškega pisatelja, ki je slovenskim bralcem poznan že z *Žensko francoskega poročnika* in *Mušico*. Toda ko knjigo odložimo, nas je tega vprašanja najbrž nekoliko sram. *Mag* je ne le najboljše Fowlesovo besedilo, ampak bržkone tudi eden najboljših romanov iztekajočega se tisočletja sploh. S pridihom nadnaravnega – ki pa dobiva vedno bolj obrise satanske spletke – obložena fabula o mladem učitelju, ki gre (povsem dobesedno, nikakor ne le metaforično) skozi obred novodobne, ezoterično obarvane ritualne iniciacije, preporeda v "zrelo", "odraslo", prave ljubezni in svobode zmožno osebo, ponekod spominja na novoromantične korenine, na Poeja in pa – na to opozarja sam avtor – na Henryja Jamesa. Seveda pa najbrž ni dvoma, da je treba *Maga* prišteti predvsem med eminentna postmodernistična dela. O tem govori njegova palimpsestnost, ki je celo na več ravneh metafikcijsko (samo)-tematizirana, myse-en-abysmskost (na primer zlasti ob podvajanju strukture Shakespearovega *Othella*) in končno tudi takšne eksplicitne reference, kot sta Heisenbergovo načelo nedoločenosti in princip naključja kot počela vsega obstoječega (v kvantni fiziki, Monodovi biologiji). Sem bi nedvomno lahko uvrstili tudi evocirano strukturo zarote in z njo povzročeno (junakovo) paranojo, ki – v obeh primerih oprta na ezoteriko in celo framazonstvo – gotovo spominja na Ecovo *Foucaultovo nihalo*. Prav ob tej primerjavi pa se mi je ponudila še ena, ki nikakor ni naključna, namreč številne podobnosti med *Magom* in Bartolovim *Alamutom*. V obeh delih gre za fascinantnega "maga", ki – z alternativnimi postopki in halucinogeni – manipulira z mladeničem. V obeh primerih se "eksperimentalna primerka" zaljubita in tako ogrožira eksperiment. V obeh igra fascinantni manipulator pomembno vlogo in v obeh je junak le lutka v rokah velikega režiserja in njegove igre. Obe deli sta, končno – in ta podobnost je skrajno pomenljiva – oblikovani v odnosu na znamenito geslo "Nič ni resnično, vse je dovoljeno," ki ni le vodilni moto *Alamuta*, ampak se tudi v *Magu* kar dvakrat eksplicitno pojavi. Prav ta izrek pa je tudi tisto, kar obe deli obenem povezuje z omenjenim Ecovim romanom (mimogrede: tudi v

njem se pojavijo Alamutski "assassini"). Posledica nihilizma relativizirane resnice je v vseh treh romanih to, da se izgubi trdna meja med dejanskostjo in iluzijo, da je tudi resničnost podvržena nepremagljivi manipulaciji. Toda končna poanta *Maga* ni pesimistična: realistična je. Če jo – ker je ta zapis že tako predolg – povemo čim krajše: Svet je res metagledališče. Ljubezen – če vzamemo za primer to pomembno temo *Maga* – utegne v njem res biti le vloga, ki jo igramo. Toda samo od nas – od naše *svobodne odločitve* – je odvisno, ali bomo sprejeli le vlogo ali pa zmogli uvid za *pravo* ljubezen. In čeprav zapiše Fowles v predgovoru, da *Mag* nima "pravega pomena", da je "/n/jegov pomen ... vsakršen odziv, ki ga sproži v bralcu", vseeno ni mogoče prezreti izpostavljene vloge tega sporočila romana: najglasnejša beseda (*svoboda*, ki jo s strašnim glasom rjove mučeni grški partizan) je v najtesnejši povezanosti z najtišjo (brezglasna Alisonina *ljubezen* s konca romana). (Vanja V. Turk)

Milan Kundera: POČASNOST. Prevedel in spremno besedo napisal Jaroslav Skrušny. Nova revija, Ljubljana 1995 (Zbirka Samorog). Bojda je že mama svarila, naj "Milanček" enkrat za vselej končno opusti te svoje šale, saj jih nihče ne razume in vsi ga bodo zasovražili; da ga skratka varuje le resnoba. "Milanček" v romanu *Počasnost* ni upošteval dobrohotnega nasveta, zato ta roman v njegovem sicer značilno intelektualistično-komentatorsko opremljenem opusu morda učinkuje nekoliko kontrapunktično. Problematika sodobnega sveta, opredeljenega s hitrostjo, ki je v radikalni obliki ekstatični izstop iz (osebnega) časa; ki v nagli menjavi dogodkov odpravlja (zgodovinski) spomin (ter tako tudi del osmišljenosti posameznika in družbe), je namreč tokrat upodobljena groteskno, kar zadeva zgodbeno kompozicijo, pa s "kontrapunktom" novele iz 18. stoletja uvaja tudi metafizijske trike. Oba načina upodabljanja poleg rahle mučnosti vzbujata smeh in občudovanje avtorjevega artizma, verjetno pa ne bosta še naprej vzdrževala Kunderove silne priljubljenosti, saj sta to utemeljevali resnoba in realistična verjetnost. (Vanessa Matajč)

Frederico García Lorca: PESNIK V NEW YORKU. Prevedel in spremno besedo napisal Ciril Bergles. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Knjižnica Kondor; 274). Eden mogočih začetkov zgodbe o

moderne poeziji: človek in velemesto. Ta človek, pesnik, po besedah prijatelja Jorgeja Guilléna tak kot "izvir, svež curek vode iz vrelca, prvobitna presojsnost ob koreninah sveta", zaradi hude duševne krize zbeži iz "čudovite ječe", svoje andaluzijske pokrajine, sveta *Ciganskega romancera* in pozneje *Cante jonda*. Razprt med skrajnosti se znajde v gigantskem, nemirnem New Yorku, tam pa – ko da bi pred našimi očmi izbruhn timer vulkan! Pretrese nas nepregledna množica vidnih in drugih čutnih vtisov, ki se z neverjetno naglico spreminjajo v nedoumljive, na prvi pogled čisto alogične, a vseeno osupljivo plastične podobe. Zapleteni v mrežo pesnikove imaginacije se na Broadwayu ali Wall Streetu prepoznavamo in izgublamo med množico, ki urinira, in mesečevimi bitji, ki vohajo in krožijo okrog svojih koč. Sredi tega kaosa je nemogoče kar koli jasno razbrati in logično-razumsko opredeliti. Vendar je resnica o pesniku, "takem kot sem / Federico García Lorca / na obali tega jezera", pravzaprav zelo preprosta: zemlja in luna, roža, otrok in bor, življenje in smrt. Ter najsvetlejša, onkraj naših čutnih zaznav: trpljenje in ljubezen, "tek srne po neskončnih prsih beline". Domislek ob zadnjem verzu zbirke ("V Santiago bom šel"): morda je vsaka pesniška zbirka, celo vsako literarno delo, (samo) zapis nekega potovanja; in četudi v besedah ne prepoznaš svojega cilja, se v vrtnici življenja razpirajo znamenja čistih, novih poti. (Gašper Malej)

Vitan Mal: MIŠI, ŽABE IN DRUGAČNI PRINCI. Ilustriral Vili Vrhovec, DZS, Ljubljana 1995. V tej knjigi so izšle pravljice Vitana Mala, njegovega pradedna Ferdinanda Hama in njegove žene Čije Mal. Pravljice ali sklopi pravljič so dopolnjeni z uvodi, ki razlagajo, kako je Vitan Mal povezan s soavtorjema ali kako so nastale posamezne pravljice. Pravljice zato v knjigi *Miši, žabe in drugačni principi* ne živijo samostojnega življenja, ampak jih bralec bere z opazkami o njihovem nastanku; njegova pozornost najprej velja avtorju, knjiga pa tako pridobi naravo retrospektive nekega obdobja pisateljevega življenja (1970-1980). Vitan Mal je v teh letih pisal npr. pravljice za radijsko oddajo Lahko noč, otroci, saj je za to priložnost večkrat zmanjkalo primernih besedil; ali pravljice s pogovori. Uredniki so si sploh od Vitana Mala želeli kratkih pravljič, saj so bile te najprimernejše za objavo v časopisih za otroke. Izvemo tudi, da se je prav zaradi pros-

torskih omejitev odločil za miši kot junake pravljič, saj "mora za kratke zgodbe biti junak droben in majhen". Knjiga nam razkrije še, kako so njegove pravljičice predvajali na radiu in uprizarjali v šolah, pa da izjemoma vendarle napiše kaj o princeskah, ne pa tudi o zmajih. Skratka, bralci knjige vseskozi razmišljajo o povezanosti resničnega in pravljičnega življenja. Zato pravljičice Malovega pradedca in Malove žene učinkujejo kot prilagajanje želji po večji spontanosti pisanja. (Virna Lešnik)

MEJE DEMOKRACIJE: refleksije prehoda v demokracijo (več avtorjev). Liberalna akademija, Ljubljana 1995. Deset refleksij, zbranih v knjigi, seže kar daleč. Demokracije se nismo niti še dobro privadili, in člani liberalne akademije se že sprašujejo o njenih mejah. Kot je vedel že Marx, ni dovolj, da misel zgolj sledi dejanskosti. Tudi dejanskost se mora tu pa tam povzpeti k misli: da bo misel o demokraciji na ravni njenega pojma, si mora zmeraj znova zastavljati vprašanje o mejah demokracije. Da bo demokracija res demokratična, mora tudi v praksi trčiti na svoje meje. Komunisti so na primer nenehno razpravljali o komunizmu, o njegovih nedoslednostih, napakah, šibkih točkah. Niso pa si zastavili vprašanja o meji komunizma: komunizem je bil namreč planetaren projekt, se pravi, nekaj brez-mejnega. Poleg tega ni bil stanje, ampak gibanje: absolutne kriterije mu je postavljala absolutna prihodnost. Z demokracijo je drugače: je stara, izrabljena, umira pri živem telesu, z vsakimi volitvami dobi nekaj sveže krvi, ta se sicer hitro posuši, novo transfuzijo pa že obljublajo naslednje. Krog demokracije je tako sklenjen. Avtorji knjige, po večini nekdanji teoretični družbeni gibanj iz osemdesetih in neprikriti zeesemesovski (danes eldeesovski) simpatizerji, o mejah demokracije razmišljajo na različnih ravneh: bodisi da gre za tematizacijo (ne)možnosti novodobne politične filozofije (Štrajn, Žižek, Riha), premislek o razmerju med narodom in državo (Žižek, Rizman, Mastnak, Štrajn), ali pa za iskanje odgovora na vprašanje, ali je velik korak za slovenstvo – rojstvo nacionalne države in parlamentarne demokracije obenem – a priori tudi velik korak za žensko kot pripadnico manjšinske večine (Milica G. Antič, Eva D. Bahovec, Renata Salecl, Vlasta Jalušič). Eden izmed avtorjev prepozna poglobljenega poroka liberalne demokracije na Slovenskem (kot političnega sistema)

v istoimenski politični stranki. Če je (bila) komunistična partija zveličavni varuh komunizma, pa v sistemu parlamentarne demokracije *ena* stranka ne more biti varuh demokracije. Takšna misel o demokraciji ni na ravni njenega pojma. Zato tudi ne more seči do vprašanja o dejanskih *mejah demokracije*. Vprašanje o meji demokracije si lahko postavimo šele potem, ko poiščemo odgovor na vprašanje o njenem epohalnem *bistvu*. Kakor koli že: ni demokracije brez nezaupanja v demokracijo. (Ana Marija Hočevar)

Arthur Schnitzler: POROČNIK GUSTL. GOSPODIČNA ELSE. Prevedla in spremno besedo napisala Mira Miladinović Zalaznik. Nova revija, Ljubljana 1995 (Zbirka Samorog). Poročnik Gustl je tista znamenita Schnitzlerjeva novela, v kateri je avtor revolucionarno in vplivno uporabil – po sicer že vpeljanem, a malo znanem francoskem zgledu – tehnično načelo notranjega monologa. Tako zasledujemo findesièclovsko melanholično figuro sicer plehkega in zunaj osmišljenih načrtov živečega Gustla, ki pa mu je oficirska čast, ko jo mora braniti pred očmi javnosti in po konvenciji, več od življenja. Vendar le na videz: bližnja nujnost samomora ga, četudi v življenju nima neke trdne vrednostne točke ali perspektive, spravi v obup. Gospodična Else doživlja dunajske meščanske konvencije podobno: raje se odloči za samomor, kot da bi se osramotila. Schnitzlerju, ki je senzibilno zapisoval psihološke utripe modificirane avstrijske dekadence, je, morda tudi zaradi prijateljevanja s Freudom, uspelo mojstrsko literarno "ilustrirati" teoretske hipoteze psihoanalize, razkriti resničnost tedanjega duha meščanskega Dunaja, zato je sicer izgubil družabni ugled, s svojimi oblikovnimi novostmi in občutljivo tematiko pa v zameno dobil visok položaj v avstrijski literarni zgodovini. (Vanessa Mataje)

SVETOVNA NOVELA 19. IN 20. STOLETJA. Izbral in spremna besedila napisal Tine Logar. Zbirka Klasje. DZS, Ljubljana 1995. Devet izbranih novelističnih besedil (njihovi avtorji so Poe, Gogolj, Maupassant, Čehov, Joyce, Faulkner, Hemingway in Borges) skuša v didaktične namene ilustrirati še vedno problematična in fleksibilna določila te zvrsti, za katero je še najbolj veljavna tista definicija, po kateri gre za "zvrst, krajšo od romana". Literarnoteoretskim različicam definicij Logar dodaja zbirčina ustaljena informativna poglavja, ki

zaradi predvidene šolske uporabe zbirke po količini podatkov in sistematiki presegajo običajne spremne besede, zato so koristna tudi za literarno izobraženo bralstvo. Informacijski potencial je tokrat še obsežnejši in zahtevnejši, saj je moral urednik za prikaz različnih novelističnih izpeljav upoštevati ne le značilnosti avtorjev in njihovih opusov, ampak tudi pestrost literarnih smeri minulega in našega stoletja. (Vasja Linzner)

SMEH STOLETIJ. Izbral in uredil Slavko Krušnik. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. V novi knjižni izdaji je Krušnik poleg ponatisnjenih anekdot z najrazličnejših koncev sveta zapisal tudi tiste, ki so nastale na domačih tleh – kolikor se jih je seveda ohranilo v izročilu (starejših slovenskih anekdot ni najti, kakor da smo zanamcem že od nekdaj izročali le z resnobno avreolo obdane prednike). Glede na tuje "vzornice" slovenske anekdote sicer večinoma ne premorejo res pretanjene zajedljivosti. (Ali to kaže na našo nesposobnost samoironije? Knjigožeri, kar bralci *Literature* večinoma smo, se lahko preskusimo ob tejle: Aristipu, Sokratovemu učencu, se je neki človek hvalil, da knjige kar požira. "Niso bolj zdravi tisti, ki več požirajo, temveč tisti, ki bolje prebavljajo," je pojasnil filozof.) (Vasja Linzner)

Pavle Zidar: SVETI PAVEL. Spremno besedo napisal Matjaž Kmecl. Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Metulj). Zakaj roman, ki je leta 1966 prejel Prežihovo nagrado, že petič ponatiskovati? Je vzrok zgolj potreba po šolskem branju ali lahko odgovor iščemo med drugim tudi v današnjih poskusih sprave s preteklostjo? Če je za Rožančev roman *Ljubezen*, ki je bil prav tako ponatisnjen v zbirki, značilna nekakšna izenačenost "belih" in "rdečih", bi tega za Zidarjev roman (1965) ne mogli trditi. Podobno kot pred njim že drugi (npr. Kocbek z novelistično zbirko *Strah in pogum*, 1951) Zidar neusmiljeno razkriva negativne strani glorificiranega partizanstva in razočaranje ljudi v letih aktivizma, zlasti zaradi obveznih oddaj takoj po vojni, ki so slovenskemu kmetu prinesle veliko trpljenja in izjalovile njegove upe o boljšem in pravičnejšem življenju pod novo ljudsko oblastjo. Roman je razdeljen na pet podnaslovljenih poglavij, ki so sporočilno razmeroma samostojne enote in spominjajo na cikel krajših pripovedi. Fabulativni stržen romana je zgodba o dveh bratih, partizanskem Žanu in domo-

branskem Frenku Debevcu, in nazorno kaže stisko dolenske vasi ob nasilni povojni kolektivizaciji. Žan se znajde v precepu, ali naj se konformistično ukloni politideološkemu nasilju in ovadi brata ali naj tvegano vztraja pri lastnem človeškem prepričanju in ga še naprej skriva. Namesto njega odloči zagorjanska skupnost. Celotna zgodba je postavljena v okvire eksistencialne filozofije, izpeljana pa v maniri socialnega realizma. V romanu se izmenjujeta lirski občutljivost in skorajda naturalistična pripovedna grobost. (Jožica Štendler)

RAZPIS

Študentska organizacija Univerze v Ljubljani – Enota za kulturo razpisuje natečaj za najboljšo študentsko kratko zgodbo, ki naj ne presega dolžine štirih klasičnih tipkanih strani (4 x 30 vrstic x 65 znakov). Podeljene bodo tri nagrade v skupni vrednosti 100.000 tolarjev (50.000, 30.000 in 20.000), najboljše zgodbe pa bodo odkupljene.

Strokovno žirijo bodo sestavljali mag. Tomo Virk in mlada literarna kritika Mitja Čander ter Vid Sagadin.

Zgodbo v treh izvodih, označenih s šifro, pošljite najpozneje do 20. marca na naslov ŠOU – Enota za kulturo, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, s pripisom "Za literarni natečaj". Pošiljka naj vsebuje tudi zapečateno, s šifro označeno kuverto s podatki o avtorici ali avtorju (ime in priimek, naslov stalnega bivališča, telefon ter potrdilo o vpisu na eno izmed fakultet Univerze v Ljubljani).

Izide natečaja bodo razglasili na posebni prireditvi maja v Galeriji ŠOU Kapelica na Kersnikovi 4, naslednji dan pa jih bodo objavila tudi osrednja slovenska javna glasila.

Vse študentke in študente vabimo, da zavihtite pero in preskusite svoje pisateljske sposobnosti!



Študentski minister za kulturo
Gregor Verč

Slovenska matica v Ljubljani

izdaja od leta 1864 knjige, namenjene različnim profilom izobražencev. Za svoje člane in druge kupce ima na zalogi velik izbor kakovostnih del s področja filozofije, literature, zgodovine, umetnostne zgodovine, arhitekture, narodopisja, glasbe in naravoslovja.

Bralcem *LITERATURE* posebej priporočamo dela iz programa zadnjih let:

Andrej Hieng: SANJA O RAZBITEM AVTOBUSU

Izbor novel s spremno študijo Toma Virka

LJUBLJANSKA KNJIGA

Izbor najboljšega branja o Ljubljani od Valvasorja do Uroša Zupana, v uredništvu Andreja Inkreta in z likovnimi prilogami v selekciji Milčka Komelja

Milan Kundera: UMETNOST ROMANA

Znamenita premišljevanja o romanu kot književni obliki, ki je "dedinja božjega smeha". Prevod Jaroslav Skrušny.

Vladimir Bartol: ZAKRINKANI TRUBADUR

Publicistika kontroverznega avtorja, prvič sistematično zbrana v uredniški obdelavi Draga Bajta.

Tu so še dela Borisa Pahorja, Izidorja Cankarja, Andreja Capudra, Lojzeta Kovačiča, Edvarda Kocbeka, Jožeta Udoviča, Juša Kozaka, Alojza Rebule in številnih drugih ustvarjalcev. Zahtevni bralci lahko tukaj najdejo odlično prevedena in komentirana dela Heideggra, Nietzscheja, Kierkegaarda, Aristotela, Fichteja, Aurobinda, Bergsona, Spinoze, dela slovenskih mislecev Hribarja, Urbančiča, Vebra, Trstenjaka, Brumna, Krambergerja, Sodnikove, Pirjevca ... in velik izbor knjig z različnih področij.

Člani Slovenske matice, ki se naročijo na Redno zbirko ali na Filozofsko knjižnico, imajo poseben popust pri vseh knjigah, študentje lahko kupujejo knjige v pisarni na Kongresnem trgu 8 s 30-odstotnim popustom. Seznam knjig ali naročene knjige Vam pošljemo tudi po telefonskem naročilu.



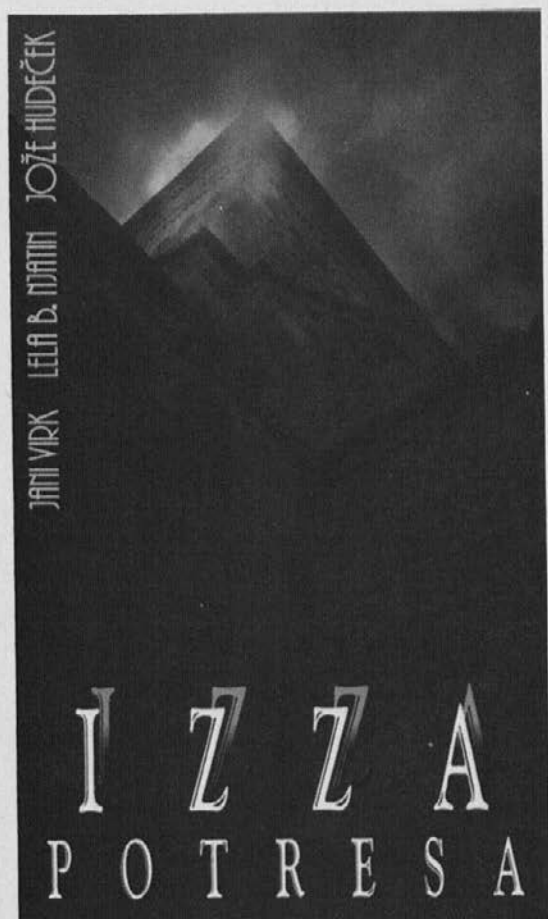
Oglasite se v Ljubljani na Kongresnem trgu 8, I. nadstropje, ali po telefonu na številko: 061 126 31 90, fax. 061 214 200.

ROŽANČEVA NAGRADA ZA IZVIRNI SLOVENSKI ESEJ

Založba Mihelač in časopis Dnevnik letos že četrtrič razpisujeta nagrado, imenovano po pisatelju Marjanu Rožancu in namenjeno najboljši izvirni slovenski esejistični knjigi. Za nagrado, ki bo letos dosegala 700.000 tolarjev, se lahko potegujejo knjige, ki so izšle **po 1. maju 1995 in bodo še izšle do 30. aprila 1996.**

Založnik ali avtor, ki bo knjigo kandidiral, mora založbi Mihelač **do 30. aprila 1996**, ko bo potekel prijavi rok, poslati tri izvode za člane žirije, tej bo predsedoval **Milan Dekleva**, v njej pa bosta sodelovali še **Alenka Zor Simoniti** in **Vanessa Matajč**.

Nagrado bosta Založba Mihelač in Dnevnik podelila 29. junija v Volčjem Gradu pri Komnu na Krasu, v prijaznem okolju Rožančeve domačije, kjer je bilo že trikrat doslej nadvse slovesno in veselo hkrati. Leta 1993 je bil nagrajenec Drago Jančar za knjigo esejev *Razbiti vrč*, leta 1994 Jože Snoj za knjigo *Med besedo in Bogom*, lani pa spet Drago Jančar za knjigo *Egiptovski lonci mesa*.



L I T E R A T U R A

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Februar 1996, št. 56, letnik VIII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Samo Kutoš, Ženja Leiler, Vanesa Mataje, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Rožna dolina c. XV/18, 61000 Ljubljana; tel. 061/1234-829

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2100 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Po mnenju Ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje petodstotni davek od prometa proizvodov.