

INTERVJU

Janez Strehovec

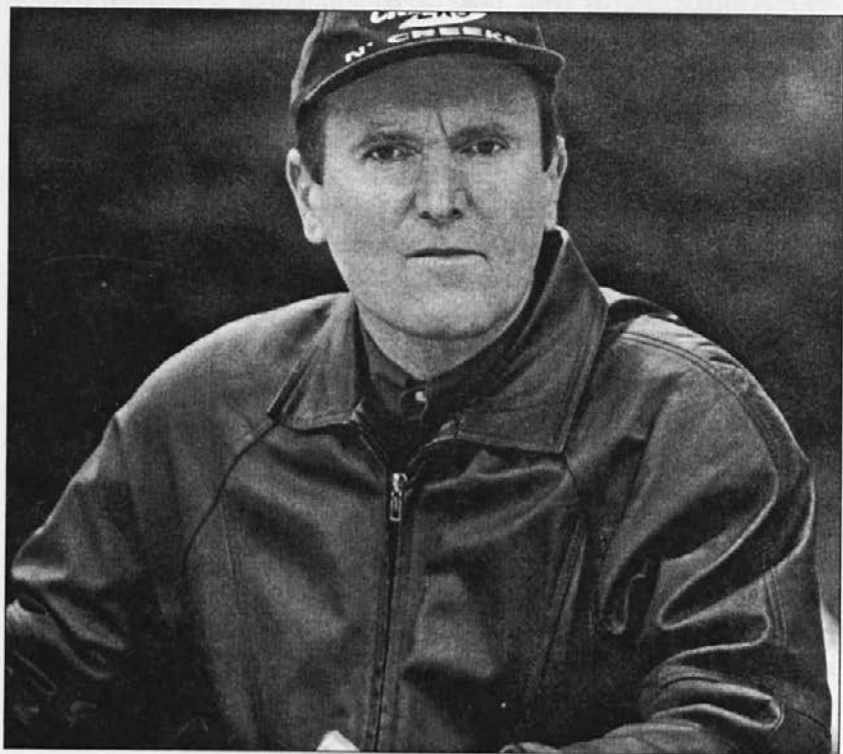


Foto: Tomi Lombar

Kaj dosti ne dam le na narodno-zabavno glasbo

Janez Strehovec, rojen leta 1950 v Ljubljani, je raznolična in, hvala bogu, težko ujemljiva pojava v monotonem in včasih že vnaprej predvidljivem domačem kulturnem prostoru. Vanj je prvič vstopil v sedemdesetih kot avtor treh pesniških zbirk: *Pekel in Pesem o meni* (1973), *Okrogli kvadrat* (1975) in *Pesniški list 25* (1975). Prav tako v sedemdesetih, natančneje leta 1977, je deklarativno prenehal objavljati poezijo v takratni periodiki. Pot univerzitetnega šolanja je začel kot študent filozofije in komparativistike na filozofski fakulteti ter nadaljeval z raziskovanjem polja estetske teorije, in iz tega tudi doktoriral z doktorsko dizertacijo *Hartmannova estetika in postmoderni pojem umetniškega dela*. V osemdesetih je bil dejaven predvsem kot publicist, filozof in literarni kritik, plod tega delovanja sta tudi leta 1985 objavljena knjiga razprav *Oblika kot problem* in leta 1988 izdana zbirka esejev in študij *Besedila z napakami*. V devetdesetih je njegovo ukvarjanje z medijsko kulturo in estetiko kibernetično–kodirane umetnosti dobilo papirnato postavo s še tremi novimi knjižnimi naslovi: *Virtualni svetovi* (1994), *Demonsko estetsko* (1995) in *Tehnokultura – kultura tehna* (1998). Večji del zadnje knjige je nastal na podlagi Strehovčevega sodelovanja pri raziskovalnem projektu Teorije kibernetične kulture, ki ga financira ministrstvo za znanost in tehnologijo.

Dodatek: če se vam uspe spraviti na medknjižnični COBISS, vas pod njegovim imenom pričaka impozantno število zadetkov.

Literatura: *V zadnjem času vas slovenska javnost pozna predvsem kot avtorja del z estetsko problematiko, ki posegajo predvsem na področje novih medijev, medijske umetnosti in fenomenov množične kulture. Zastaviva midva drugače. Vaš prvi korak v literarni prostor je bil leta 1973 objavljeni pesniški prvenec Pekel in Pesem o meni. Zanima me, ali lahko razumemo Pekel kot ladjo, po kateri se okorno giblje Baudelairov albatros, in ali je Pesem o meni pesem o modernem pesniku, ki si na družbeni lestvici, zaradi izvrženosti iz obtoka menjave in produkcije blaga, ne more najti svojega mesta?*

Strehovec: Sprašujete me o stvareh, ki so le del moje preteklosti. Da gre za mojo preteklost, poudarjam zato, ker moja poezija iz sedemdesetih let ni bila deležna veliko pozornosti. Nekaj sprotih časopisnih in radijskih ocen, ki so ji bile večinoma kar naklonjene,

je sicer izšlo, vendar s svojimi pesmimi nisem stopil v nikakršne antologije ali vsaj v ožje generacijske izbore recimo "mlade slovenske poezije". Nekaj pozornosti mi je namenil le France Pibernik, ki je dopisovanje z mano vključil v svojo knjigo *Med modernizmom in avantgardo* (Ljubljana, 1981). Sem pa v tistih časih kar precej objavljaj v večini slovenskih literarnih revij, na radiu in tudi kak prevod bi se našel, vendar pa odločitev, da nepreklicno pretrgam s poezijo, ni nikogar vznemirila, kaj šele užalostila.

In da v tok tega pogovora takoj vključim svoje zdajšnje cinično stališče, ki pa nikakor ni opravičilo za mojo pesniško usodo, kajti s tem, da sem nekdanj pisal pesmi, da mi je to takrat veliko pomenilo, danes pa mi komaj kaj pomeni, se ne obremenjujem. Vprašujem se, jasno da iz današnjega obzorja konca devetdesetih let, ali bi kogar koli danes na Slovenskem vznemirila izjava kakega znanega in uspešnega slovenskega pesnika, da nepreklicno opušča poezijo. Koliko bi jih šlo, metaforično rečeno, v jok, kdo bi zares občutil, da mu bo odslej nekaj nepreklicno manjkalo, da bo živel teže in samotneje, če ne bo slišal/bral/poslušal določene slovenske poezije? Pesnik, ki bi se odločil za takšen izstop, bi morda razžalostil svojega kritika kot tistega, ki mu rabijo njegove pesmi kot material, surovina za njegovo analitično delo, ko pa gre za zares dobre in zahtevne bralce lirike, pa je že teže; dejansko so "happy few". Govorjenje o tem, češ kako dober je ta pesnik (ali pesnica), kako kvalitetna je ta zbirka ipd., je pogosto le vljudnostna fraza, dovtip sredi pogovora, ki daje govorcu presežek pri kulturnosti in razgledanosti, vendar pogosto prav nič več. Vsi se recimo strinjamo o tem, kako dober da je ta in ta pesnik z imenom, vljudno ob tem izgovorimo še ime njegove zadnje pesniške zbirke ..., toda to je pogosto le neka slepilna slika, ki smo si jo ustvarili o njem, ne da bi znali na pamet kako njegovo pesem v celoti. In če ne znamo za pesnikom ponoviti vsaj nekaj stihov, pomeni, da tistega pesnika preprosto ne poznamo in cenimo dovolj; govorimo o svojih približevanjih in mnenjih o poeziji, ne pa o poeziji sami.

S poezijo je težko, morda sem zato tudi takrat, konec sedemdesetih let, tako radikalno pretrgal z njo, potem ko sem več let preigral različne načine tega "biti pesnik". Določena okornost,

vendar hkrati tudi ekstatičnost in zanosnost, je bila povezana z mojo eksistencialno zavezo poeziji; hotel sem jo živeti in tudi od nje sem pričakoval proti—dar v obliki, da bo postala orodje za moje uspelejše življenje. Seveda so bila to povsem utopična in nesmiselna pričakovanja; od pesmi ne sme nihče pričakovati ničesar, še posebno zgrešeno je veliko ali celo vse staviti nanje. Igra s poezijo in nanjo je kar se da tvegana, lahko celo smrtno nevarna. *Pesem o meni* lahko zato razumemo tudi v smislu vaše interpretacije in kontekstualizacije, kajti do pesnjenja sem bil takrat v močnem eksistencialnem odnosu.

Literatura: *Kljub takratnemu močnemu vplivu modernističnega ludizma, če uporabim Kermaunerjev izraz, ste se vi odločili za rimani verz in strožjo formalno obliko. Tudi v vaših esejih o poeziji se čuti pripadnost disciplinirano pesniškemu nazoru. Ali obstaja kako pesniško ime, ki vas je podpiralo pri takšni odločitvi?*

Strehovec: Ludizem kot izem igre in igralca ne izključuje usmeritve k strožji formalnosti. Roger Caillois v svoji teoriji iger (besedilo *Igre in ljudje*) pravilno ugotavlja, da sodita k naravi igre tako agon (načelo pravil, mere) kot ilinx (vrtočlavica, ekstaza), to pomeni, da je prostor igre vedno mesto aktivnosti, ki ob usmeritvi k čistemu zanosu in improvizaciji vključuje tudi spoštovanje strogih pravil igre, se pravi, mero. Sam sem našel takšno strožjo zakonitost predvsem v rimi, to iskanje pa je bilo povezano tudi z mojo usmeritvijo k takšni poeziji, ki daje močan poudarek zvenenju, se pravi, zvočni podobi zapisanega. S to usmeritvijo sem pogosto pretiraval, tudi prek vseh mej in mer sem se igral z besedami, za katere sem čutil (jih slišal), da je prav, da stopijo v pesemsko stavbo kot izrazito zvočno enoto (recimo v pesnitvi *Pekel*).

Naj omenim kakšno ime vzornika pri svoji takratni odločitvi? Ni lahko, samo približno naj spomnim na P. B. Shelleyja in E. A. Poeja pa tudi na A. Musseta in Ch. Baudelaira.

Literatura: *Ciril Zlobec je v recenziji k vašemu prvcu zapisal, da ste bili eden vidnejših predstavnikov svoje generacije.*

Dovolite mi osebno vprašanje. Kaj je prisililo avtorja verza "Tri železna kladiva mi v meso zabijajo dušo," da je obmolknil? Je mogoče v vašem predalu skritih še kaj neobjavljenih pesmi, ki so nastale po zadnji zbirki Pesniški list 25?

Strehovec: Objavljanje izdelkov iz moje pesniške delavnice je spremljalo več naključij. Prehiteval sem resničnost pesmi, njen čas in njeno notranje življenje. Pesem rabi tudi tišino, molk, čim daljši "vmes", ne pa tistega mojega takratnega pretiravanja s hiperprodukcijo, z objavljanim vsevprek in takoj, ki je bilo, ne nazadnje, tudi eksistencialno pogojeno. V svet pesnjenja sem stopil ob koncu svojega šolanja na srednji tehniški šoli kemijske stroke, pred mano sta se odpirala en sam dolgčas rutinskega dela in seveda bližnja vojaščina (tudi če bi nadaljeval študij kemije na fakulteti, sem si mislil, bi le nadgrajeval, recimo na "višji stopnji" poznano), svet besed, ki zvenijo in izrekajo domišljijsko pokrajino s subtilno, provizorično eksistenco, pa mi je iznenada odkril pot iz kroga vedno enakega, radikalen ubeg torej. Z vso mladostniško energijo sem se torej usmeril k pesnjenju, veliko sem konec koncev vložil vanj, toda nisem bil skromen, prehitro sem pričakoval proti—dar. Jasno, napaka, od poezije, ponavljam, se ne sme pričakovati ničesar. Razen nje same. Torej čistega užitka ob tem, da sodeluješ na njenem svetu. Da si (tudi ti) tam, kjer je zvenenje. Namreč v umetnem svetu, ki zveni.

Je bilo prav, da sem umolknil, ali pa je bila v tem napaka? Pravzaprav ne bi smel, gledano seveda z mojega današnjega stališča, tako demonstrativno in nasilno pretrgati s pesnjenjem. Očitno so bili vmes neka bolečina, razočaranje, občutki močnega nelagodja, celo užaljenosti. S pesmijo sem pretrgal na način, kot mladostnica ali mladostnik pretrgata s prvo ljubeznijo; vsekakor preveč emocionalno. In to moje ravnanje razkriva, da mi je bila nekoč tudi pesem velika strast, to pa je verjetno slabo in napačno. Poezija ni način življenja, njegov slog ali nadomestek za kake njegove lastnosti, ampak je poezija naloga, težavno delo, ki zahteva tudi odlično obvladanje umetnosti pesnjenja, torej tehnologijo, in je mimo sprotne eksistencialnega.

Tako demonstrativno pretrgati s poezijo, seveda na ravni avtorskega pisanja, kajti nekaj let sem o njej kritiško še pisal (recimo

v *Sodobnost* in v *Delove Književne liste*) in kot nekajletni predsednik kranjskega srečanja slovenskih pesnikov s svojimi uvodniki spodbujal k dialogu o poeziji? Ta odločitev je bila, ponavljam, nedvomno pretirana, zato sem se lani odločil, da se vrnem k poeziji. Naj se sliši to še tako nenavadno, toda tudi tako je mogoče odpirati in zapirati kroge življenjske ustvarjalnosti. Poezija še enkrat, torej. Tudi moja. In kot spoprijem prav s tistimi motivi, ki sem jih upesnjeval v 70. letih in ki me zdaj spričo radikalne estetike grdega, grozljivega, nepreklicno neustreznega navdajajo z neverjetnim nelagodjem. Ko danes berem tiste stvari, preprosto ne morem verjeti, da sem imel takrat svet tako rad, da sem tista občutenja in tiste igre povedal/posredoval naprej. Danes, ob srečevanju s tistimi pesmimi, ne morem razumeti, da sem jih napisal, tako daleč mi je tista ustvarjalnost, ki je takrat v nenavadnih ritmičnih balansirala med neverjetno iskrenostjo, neko že kar staromodno izpovednostjo, in, na drugi strani, čisto igro ne le z besedami, ampak kar s črkami. Mislim pa, da je bil tisti moj takratni pesniški svet tako ekskluziven v svoji neustreznosti, kodiran povsem z mojo individualnostjo skratka, tako da dejansko nisem smel pričakovati kakega (opaznejšega) odmeva med bralci, čeprav je v vsaki mojih takratnih pesmi najti tudi kaj, kar mislim, da poezija je.

Zdaj se bom lotil poezije z več molka, z več mere, z daljšimi "vmes", z več čarobne beline papirja (ali zaslona), s krajšanjem "bližinskih" učinkov. Pesniška zbirka *Pekel in Pesem o meni*, ki jo omenjate, ni bila dodelana, dolžan sem jo popraviti, najti mero in obliko tistemu svetu iz besed. Prva referenca mojega pesnjenja je in bo zato prav tista zbirka, čeprav bosta novi pesnitvi drugače naslovljeni. Skratka, še enkrat bom skočil v tiste čase, kajti v svojem življenju, ki mi nedvomno rabi kot eksperiment, preigravam različne možnosti, povezane z osebnim sestavljanjem in razstavljanjem (tudi zapravljanjem) časa.

Živim z različnimi hitrostmi glede na hitrost resničnosti in s tistim "še enkrat" nimam slabih izkušenj. Kot najstnik sem se tri leta intenzivno ukvarjal z alpinizmom, potem pa ga za dve desetletji povsem opustil; zame tako rekoč ni več obstajal. Čez dve desetletji pa sem se vrnil k tej dejavnosti in iz tedna v teden sem začel spet

zahajati v gore in plezati kot samohodec. Seveda ne ekstremno težkih smeri, le bolj klasične, lažje, vendar za samohodca, ki se nikoli ne varuje (vrv uporabljam le za spuste z vrhov, s katerih ne vodijo poti), kar dovolj težavne. Mimogrede, v francoskih, švicarskih in italijanskih Alpah sem bil v zadnjem desetletju na kakih petindvajsetih štiritisočakih in na številnih več kot tri tisoč metrov visokih gorah, dostopnih le po brezpotju. Vse to sem počel iz čistega užitka in spričo visokoadrenalinske rekreacije v divji naravi, torej brez kakršnih koli športnih ambicij; le drugo, stilizirano obliko sem želel podeliti svojemu zgodnjemu, takrat le športno—tekmovalnemu ukvarjanju z gorami.

Podoben dolg čutim tudi do nekaj svojih zgodnjih pesmi. Dati jim moram ustreznejšo obliko; skočil bom prek časa, popravljal, kaj dodajal. In tudi to bom počel iz povsem osebne pobude in kot osebno opravilo. Novih pesmi ne bom objavil, le v vednost jih bom poslal nekaterim pesnikom oziroma urednikom. Pisal, popravljal in na novo izumljal jih bom izključno zato, da bodo, da bosta neka preteklost in neka komaj ustrezna tekstovnost iz sedemdesetih let dobili ustreznejšo eksistenco, ne pa zato, da bi se jih bralo. Pisal jih bom za boga tišine in za boga popolnega izginotja. Briga me, če bodo kdaj izšle v kaki reviji ali celo v kaki zbirki. Vseeno mi je, če jih bo kdor koli bral, pohvalil, kaj našel v njih. Briga me, če bo o njih izšel en sam kritički zapis. Skrbi me le, če bom dovolj zbran in močan, ko bom še enkrat stopil v svet tistih besed. To bo poezija, ki ne rabi (več) odgovora, ne rabi več sveta, ki bi ji bil dialoški, njen avtor ne pričakuje proti—daru, poezije v določenem smislu ne mara in prav zato jo bo še pisal. V določenem smislu je njen avtor onstran dobrega in zlega.

Moje neobjavljene pesmi iz sedemdesetih let? Nekaj jih je še, čeprav povsem založenih za drugimi zvezki; omenim naj le, da sem po *Pesniškem listu* 25 imel še več revijalnih objav, predvsem v Sodobnosti. Sicer pa je moja zadrega predvsem ob pesmih, objavljenih v zbirkah, povezana s preprostim dejstvom, da moje boljše pesmi sploh niso bile objavljene v zbirkah; predvsem prvenec, ki je nastal v naglici, je bil poslan na založbo Obzorja v času, ko sta se na dveh drugih uredništvih valjala dva moja, mislim da boljša rokopisa pesniških zbirk.

Literatura: *Je mogoče, da literarni kritiki ne zaupate preveč? Kot Strniša, tako kot je razvidno iz vašega sestavka Strniša in Memon (Besedila z napakami).*

Strehovec: Literarni kritiki (tudi sam sem se nekaj časa ukvarjal s to dejavnostjo) opravljajo svoj posel, ki je posebno kodiran, vpet je v določene diskurze, zavezan je različnim pristopom in tehnikam. O poeziji govorijo pogosto tako, da govorijo mimo poezije ali pa ob posameznem primeru preskušajo svoje postopke. Pesništvu se bolj približajo filozofi in esejisti v svojih obsežnejših, vrednotenja razrešenih eksplikacijah, in pesniki sami, ki se v mediju reflektivnega zapisa ali eseja srečujejo s poezijo drugega pesnika in sami kot somišljeniki v njej vidijo/slišijo veliko. Naleteli so na nagovor sestre/brata in o tem ne smejo molčati. Morda le moja bežna opomba k sedanji kritiki poezije na Slovenskem. To področje ni posebno inovativno, pristop je pogosto staromodni, kritiki ne ustvarjajo novih paradigem in teoretskih orodij za ustreznejšo analizo današnjih pesmi niti jih ne skušajo dovolj razumeti iz časa, v katerem nastajajo. V mnogočem so veliko manj inventivni od kritikov šestdesetih in sedemdesetih let, premalo tudi umeščajo obravnavane slovenske pesnike v širši evropski/ameriški kontekst. Včasih je videti, kot da so se sprijaznili z robno vlogo poezije danes.

Literatura: *Prvi esej iz Besedil z napakami končate s stavkom: "Nič pesniško storjenega ni bilo zaman." Lahko to razložite?*

Strehovec: Na nobenem področju nisem fundamentalist, ki bi izključujoče branil le eno opcijo. Dogajanje v palači svetovne poezije razumem kot mnogoglasno kompozicijo, v kateri je dragocen prav vsak člen. In tudi če gremo v demontažo in dekonstrukcijo takšnega organizma, moramo v procesih razstavljanja spoštljivo upoštevati vse enote, ki spremljajo naše početje. Tudi tisto pesemsko, kar je odrinjeno in potlačeno, sme še zveneti, pa čeprav v smislu odzvanjanja.

Literatura: *Tine Hribar je kot filozof sredi osemdesetih sestavil Antologijo sodobne slovenske poezije. Ste tudi vi razmišljali o čem podobnem? Katera imena bi uvrstili na prednostno listo?*

Strehovec: Ideja takšnega projekta mi je tuja, nikdar nisem pomislil nanjo, konec koncev ne bi tudi nikogar posebno zanimalo, katerim imenom bi jaz, ki sem dejansko marginelec, odmeril prvenstvo. Hribarjeva antologija sicer ne pomeni ničesar v smislu literarne zgodovine, literarne teorije, estetike književnosti in kritike (tisti, ki jih je izpustil, so se takrat povsem po nepotrebnem vznemirjali in žalostili), toda njegovo dejanje je bilo simptomatično in daljnosežno za razumevanje sodobn(ejš)ega dogajanja na umetniškem področju in za njegovo politiko. Njegov izbor je bil namreč nepreklicno zavezan le nekaterim, za njegove filozofske poglede značilnim izhodiščem; pesniki, se pravi, njihove pesmi, so mu rabili le kot dokazi in orodja za potrditev izvirnega koncepta. Avtor tiste antologije je bil inscenator, režiser, dirigent, instalacionist in kurator (podoben recimo Petru Weiblu na ljubljanski razstavi *U3*, postavljeni pred letom v Moderni galeriji), ki je na podlagi povsem avtorskega koncepta aranžiral umetniška dela (v Hribarjevem primeru pesmi) v samosvojo instalacijo zbirko. Podobno kot sedanje razstave (v tradiciji kuratorjev od Davidove do Weibla) niso več predstavitve, ki bi predpostavljale univerzalno zgodovino likovnega (o tem piše Boris Groys), tudi Hribarjev tip antologije opušča možnost (in ambicijo) objektivne literarne zgodovine in v mediju antologije izpelje projekt, ki je tudi sam v določenem smislu umetniški. V Hribarjevi antologiji je šlo torej za sestavljalčevo avtorsko razumevanje poezije in ne za pesnike in pesmi; če so tam nastopale le v vlogi gradiv oziroma dokazov.

Literatura: *Po sedemdesetih ste se posvetili predvsem teoretično—esejističnemu ukvarjanju tako s poezijo kot širšimi vprašanji usode umetnosti. Znotraj tega problemskega okolja pa prav posebno mesto zavzema knjiga. Knjiga je najbrž ljubezen, ki povezuje pesniško in esejistično obdobje. V Uvodu k zbirki esejev in študij s prav posvečenim jezikom slikate svoj odnos do knjige, ki nas postavlja zunaj "nadzorovanih procesov" in "preračunanih poti". Še vedno tako čutite z besedili z napakami, "vezanimi v knjižne kvadre"?*

Strehovec: Gotovo. Ustanovo knjige cenim kot bralec in avtor. Ne morem si predstavljati dneva, ki bi ga preživel (tudi na počitnicah ob morju, jezerih, v gorah ali ob bazenih), ne da bi posegel po knjigi. Dejansko po več knjigah na dan. In to navzlic svoji sedANJI navezanosti na internet, kajti v zadnjem letu, dveh preživim ob njem vsak dan uro ali celo več (iščem selektivno, vem, kaj iskati in kje, sicer bi moje deskanje trajalo dlje, veliko pa uporabljam tudi elektronsko pošto kot izredno ekonomično obliko komuniciranja). Vendar me kot avtorja knjig s področja humanistike in družboslovja spremlja tudi nelagodje pisca, ki piše za zelo majhen prostor, malo jih je, ki jih zanima moje delo, in knjige se, jasno, tudi slabo prodajajo. Prav zato si ne želim več posebno slovenskih izdaj svojih morebitnih prihodnjih knjig; bolj se bom ukvarjal s spremnimi študijami in revijalnimi objavami in skušal bistveno več kot doslej objaviti na tujem.

Toda knjigo cenim izključno kot enoto—orodje—pripomoček, da bi kaj zvedel o različnih razredih umetnih resničnosti in o sistemih znanj, ne pa v smislu a priori svetega objekta, relikvije. Posel, ki ga delajo nekateri slovenski literati s cenanim kopiranjem vloge knjige iz judovstva v slovenski prostor, mi je tuj. Zdi se mi tudi ošaben. Tam gre zares za Knjigo, v kateri zapisano stoji. Pri nas pa gre za *Pod svobodnim soncem* in za *Bobre*.

Literatura: *V tem istem Uvodu pa se razkriva še neka druga, bolj razsežnostna plat odnosa. Zapisali ste, da se tokrat "še odločate za knjigo", v katero stopate kot pripovedovalec. Ali to pomeni, da je vez pisec—knjiga usodna? Je mogoče fetišistična? Takoj ko se pisec začne ozirati na knjigo z meta Jezikom, neke vrste metapismom, se vez dokončno raztrga. Ko Orfej s pogledom zaznamuje Evridiko, jo tisti hip tudi izgubi.*

Strehovec: Vez s knjigo je za avtorja usodna in po svoje tudi nadležna. Predvsem v kulturi, ki ji pripadam, spremlja knjigo že omenjeni presežek, neki "več", zato je fetišiziranje knjige treba relativirati; knjiga je orodje, instrument komunikacije in enota na poteh znanja in nič več. Nadležna in mučna pa je izpraznjenost, ki se pojavi, ko dokončaš knjigo, in jo ob izidu pošlješ v neko nenavadno

življenje. Prav tako odpira knjiga tudi veliko rizičnost za avtorja; z njo se v določenem smislu razkrije do nelagodja, celo do bolečine. Pri odločitvi za objavo se skriva tudi velika nemoč avtorja, ki spoznanega ali izmišljenega ne zmore zadržati zase in hoče ven z njim, rabi sogovornika, ne zdrži brez komunikacije. Tudi zato razmišljam o alternativnih oblikah objavljanja, manj ritualnih in fetišnih, recimo na spletnih straneh in v okviru spletnih revij (kjer konec koncev tudi že objavljam angleške verzije svojih besedil). Ni vse knjiga. Komunikacija in vednost stojita nad njo.

Literatura: *Študij komparativistike ste končali z diplomsko nalogo Poskus fenomenološke metode (je naslov pravilen?) pri dr. Antonu Ocvirku (?). Je na izbiro teme vplival vaš profesor Pirjevec, kateremu ste posvetili esej O Pirjevčevi Kraljevski poti? Kakšen odnos vas danes veže na spet modnega profesorja, na njegovo osebo in na njegove misli, če je to dvoje sploh moč razločiti?*

Strehovec: Naslov tako imenovane B—diplomske naloge na komparativistiki (kot osnovni študij sem obiskoval in končal filozofijo) ne drži, prav tako tudi ne ime mentorja. Pa nič zato. Fenomenologija mi je blizu, še danes, tudi pri kiberprostorskih artikulacijah me zanima modalnost njihovega načina eksistence in postavljanje v oklepaje številnih dejavnikov ... In jasno je, da sem se s fenomenologijo srečal na seminarju prof. Dušana Pirjevca, namenjenega tako imenovani fenomenologiji literature, kjer je osrednjo pozornost namenil predvsem Ingardnovima deloma *Literarna umetnina* in *O spoznavanju književnega umetniškega dela*, marsikaj pa smo slišali tudi o Sartrovem, Goldmannovem, Lotmanovem, Heideggrovem in Hartmannovem pristopu k problematiki umetnosti in še posebno literature. Poslušanje Pirjevčevih predavanj mi je takrat dejansko pomenilo nekaj svežega, neki svet v barvah, recimo kar "barvno televizijo", ki se je drzno in zapeljivo kontrastiral s prozo in sivino filozofije. Konec koncev to ni očitek takratnim predavateljem filozofije, gre za samoumevnost, ki je v tem, da filozofija ne prijateljuje ne z barvami ne s toploto, ne seva navzven (morda le Nietzschejeva?), filozofija je bliže črtam. Tisto, kar sem pričakoval od filozofije na eksistencialno—emocionalni ravni, sem torej našel

predvsem na komparativistiki. In ko sem pri svoji doktorski disertaciji posegel po Hartmannovi *Estetiki*, je bila to svojevrstna nadgraditev tistega, kar sem se o teorijah umetnosti in estetike naučil na komparativistiki in ne na filozofiji, čeprav z opravljanjem tekočih obveznosti tudi tam nisem imel nikakršnih težav.

Lepi spomini me vežejo tudi na poslušanje predavanj prof. Janka Kosa. Z njegovim prihodom na komparativistiko ni bilo več možno, da bi kdo diplomiral le na podlagi povsem parcialnih znanj, ne da bi imel torej vedno pred očmi celostno podobo katedrale in simfonije smeri, obdobj, izmov in oblik svetovne književnosti. Vsekakor pa so bila, prav spričo konteksta, namreč izhodišča v slovenski literaturi, dragocena tudi njegova takratna predavanja o evropski romantiki. Tudi mimo prof. Ocvirka ne morem; njegova nazorna predavanja o Baudelairevem življenju so bila polna iskrih anekdot in igrivih demonstracij o tem, češ kako velike zelene oči je imela kreolka, v katero se je zaljubil pesnik *Cvetja zla*.

Seveda danes veliko bolj kritično gledam na dejanski domet Pirjevčevih analiz in na njihovo konsistentnost. Heidegger po Pirjevcu je bil predvsem Pirjevec sam v svojem, eksistenci zavezanem dialogu z usodnimi vprašanji, postavljenimi v kontekstu evropskega romana (in svojega burnega življenja), manj pa avtentični Heidegger. O današnji, večinoma admirativni recepciji Pirjevca prek znane slovenske kulturne revije, katere jedro se ima za njegovega ekskluzivnega dediča, pa nima smisla izgubljati besed. Morda bo treba nekega dne z resnimi študijskimi izdajami celo reševati Pirjevčev opus (nemara tudi Kocbekov in še kakšen, pa naj to danes zveni še tako bogokletno) iz konteksta evforične in ideološke recepcije, kakršne so zmožni njegovi kulturniški in politikantski oboževalci.

In iz česa sem v resnici diplomiral na primerjalni književnosti? S tekstom o Shelleyjevem *Osvobojenem Prometeju* pri prof. Kosu. Mislim, da sem napisal zelo serijski, povprečen tekst. Morda ga kje še imam, toda pri najboljši volji se mi nikoli ne ljubi poseči po njem. Raje po Shelleyju. Našel ga bom tam, kjer sta knjigi Poejevih in Wildovih zbranih del. Na njih pa se pri meni le redko nabira prah.

Literatura: *Teoretska pot umetniškega dela, kot jo prikazujete v knjigi Oblika kot problem, njegove levitve, omahovanja med pojmi sodobnega, na alegoriji utemeljenega, in klasicističnega, s simbolnim napolnjenega dela, med politizacijo in njegovo avtonomijo, med prenosi iz medija lepega v medij resničnega, kaže na njegovo tragično jedro, ki se najbolj razvidno pokaže z neuspehim begom avantgarde od tradicionalne umetnosti in njene institucije. Torej v resignaciji neoavantgarde. Kaj je tisto travmatično jedro, tista centrifugalna sila, ki umetniškemu delu ne pusti do sebe?*

Strehovec: Umetniško delo zame ni "to in to", recimo v moderni to, in znotraj postmodernega obzorja ali v okviru avantgardističnih ubegov iz ustanove umetnosti nekaj drugega. Umetniško delo je zame problem, oksimoron, nekaj najbolj tvegane, provizoričnega in rahlega, skandalon, ki s svojo sporno eksistenco pod vprašaje postavlja ne le svojo eksistenco, ampak tudi smisel dejanskosti. Seveda je to moje govorjenje o umetniškem delu prizemljeno in ozemljeno. Izrekam ga od tod. Od tod, kjer umetniška dela so, se pravi, predvsem iz evropsko-ameriškega obzorja. In k negotovi bivanjski naravi umetniškega dela sodi tudi to, namreč njegova zgodovinskost; milijarde prebivalcev planeta Zemlje živijo in so živele, ne da bi bile obsedene od umetniškega dela ali se sploh srečevale z njim. Da se torej shajati brez umetniškega dela; tudi mimo njega sta rojstvo in smrt, tudi sanjati in ustvarjalno živeti je mogoče brez njega. Toda opazen del sveta, skupnost tistih, v kateri sem tudi sam, sprejema resničnost prav prek prostorov in časov, razkrojev in sestojev umetniškega dela, ki jim rabi kot matrica, dopolnjena s kazalom, na katerem so gumbi za pospešeno vrtenje naprej in nazaj, za konstruiranje in dekonstruiranje.

Govorim o današnjem umetniškem delu, ki je samo, če so zanj izpolnjeni določeni pogoji (posebno razmerje med znanostmi, religijami, življenjskimi slogi, zabavo, politiko, praktičnim življenjem, mediji in tehnologijami), sicer ga ni. Mislim, da se, kolikor hoče zadostiti zahtevi avtentičnosti, danes ne sme (več) vrniti k sebi, v stanje sklenjenosti in stanovitnosti, ampak mora vztrajati pri razpršenosti, raztrganosti, razločenosti, vprašljivosti, orbitalnosti in

konfliktnosti. Umetniško delo, ki – mislim – šteje, je tisto, ki starta iz radikalnega problematiziranja institucije umetnine, kot jo poznamo. In na neki točki se lahko takšno delo obrne tudi proti konceptu prej definirane "adornovske" negativnosti in vprašljivosti in stopi v fazo, ko iznenada reče "da" življenju samemu, se skuša integrirati v življenjsko prakso. Vendar tudi takšna simbioza ne sme biti naivna; ustrezno obliko si mora najti prav na podlagi problematiziranja svojih kodov in prav tako tudi življenja samega.

Umetniško delo je tudi, ponavljam, izrazito zgodovinski pojav. Vse pravkar povedano velja za umetniško delo danes in ne recimo za umetnine antike in renesanse, ki so bile nekaj povsem drugega in jih je mogoče razumeti le iz njihovega takratnega sveta (tako duhovne kot materialne kulture tistega časa) in ne prek matrice meščanskega pojma avtonomne umetnosti.

Literatura: *V zadnjih letih ste problemski lok, ki ste ga izoblikovali v Obliki kot problemu, napeli tudi čez posebno, s tehnologijami in z znastvenokibernetičnimi prijemi podprto umetnostjo "kot–da–umetnostjo". To polje znanstvenega in estetskega trka ste pokrili s tremi knjigami: Virtualni svetovi, Demonsko estetsko in Tehnokultura – kultura tečna. Zdi se, da se je tudi beg umetniškega dela v kiberprostor ujel v nevidno mrežo umetniških institucij: muzejev, galerij, kulturnih ministrstev, trga prodaje, nacionalnih arhivov ... Vendar pa se skozi pogled, kot ga vzpostavlja estetika kibernetične kot–da–umetnine, jasneje in razločneje prikaže spopad med temeljnima poloma umetniškega dela: estetskim in etičnim, ideološkim in eksistencialnim.*

Strehovec: V kiberprostorskem "prometu" je prevladal virtualni mimezis, to pomeni, da gre pogosto za sicer drugače kodirano, torej elektronsko, digitalno področje, vendar pa so vanj prepogosto kopirana razmerja moči, ki obvladujejo dani (fizični) prostor. Prej ali slej zadenejo ob kibernetike ustanove moči tudi projekti kibernetične umetnosti in njihovi ustvarjalci.

Ne le ob delih kibernetične umetnosti, tudi ob drugih artikulacijah sodobne ustvarjalnosti se danes vedno opazneje izostruje konflikt med estetizacijami, recimo kar šminko (in všečno obliko

sploh) in etičskimi zahtevami. Namesto estetskega torej kot neetično ali protietično področje izpostavljam prav estetizacije kot procese brezmejnega nabijanja menjalne vrednosti različnim segmentom resničnosti na podlagi zapeljive šminke, všečnega omota, čutne fascinacije. Tudi pri delih kibernetične (kot—da) umetnosti se na neki točki začenjajo postavljati vprašanja, ki so, mislim, bistvena za etiko kreativnosti: Ali ustvarjamo več, kot uničujemo, ubijamo, izrinjamo in onemogočamo? Ali spoštujemo šibkejše člene v medmrežnem prometu, zato tudi virtualne agente, bote, spletne konstrukte? Ali za sabo počistimo v večji meri, kot onesnažujemo? Znamo pravočasno pritisniti na tipko za brisanje? Nekam šolsko in didaktično staromodno to zveni, toda kadar gre za stvari konsenza, ki naj omogočijo znosnejše sobivanje, lahko posežemo tudi k preprostemu jeziku.

Literatura: *V knjigi Demonsko estetsko estetike ne uporabljate več kot filozofije umetnosti, ampak v širšem smislu. Znotraj vašega dela zavzema prostor teorije estetskih praks in estetskega zaznavanja, ki na eni strani srka vase umetniško estetiko, na drugi strani pa analizo družbene čutnosti na različnih področjih. Je mogoče takšno estetiko razumeti kot nekakšno krovno, počezno simbolno formo, znotraj katere bodo počasi dobila smisel vsa druga družbena zaznavanja (šport, razvedrilo, politika, religija ...)?*

Strehovec: Gotovo lahko razmišljamo v tej smeri, namreč o takšni, univerzalnejši vlogi estetike, kajti zelo stimulirano, visokoadrenalinsko estetsko je tudi drugod, ne le v umetnosti. Čeprav je že nekaj časa skorajda modno ločevati estetiko od filozofije umetnosti (dejansko so tudi postestetske in proti—estetske umetnosti), pa vendarle menim, da je umetnost še vedno tako rekoč šolsko področje estetike prav v smislu, da se v čisti, kristalinični obliki tam aranžira nekaj, kar nam omogoča, da, preprosto rečeno, vidimo, slišimo, tipamo, beremo, sanjamo, si domišljamo več. Umetniška dela so osnovna šola zaznavanja. Vendar pa k usmeritvi k širšemu pojmu estetike kot teorije družbene usode čutnosti in zaznavanja sploh usmerja tudi šibkost sedanje akademske estetike kot filozofije umet-

nosti. Razen pri nekaj izjemah (recimo Welsch, Groys) gre pogosto za zelo malo inventivna razmišljanja. Ko omenjamo estetiko v širšem in najširšem smislu, je, mislim, prvo ime danes teoretik sveta novih medijev Paul Virilio, čeprav se sam sploh nima za estetika in ga praviloma akademski estetiki tudi nimajo za to.

Literatura: *Ali se je treba znotraj "družbe doživetij in spektakla", ki jo gradi estetsko načelo tako konstruiranja resničnosti, lahkotnosti, manipulabilnosti kot tudi ekstaze in igre, lotiti vnovičnega branja teorije ideologije? Kam bi se dalo znotraj tega branja umestiti "demonško estetsko" kot estetsko, ki je namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice, in "svetove za nalašč"?*

Strehovc: Predvsem na Slovenskem je težko z analizami sodobnih aparatov gospostva. Velik del družboslovnega razumništva, ki je danes najaktivnejši, se je oblikoval v času no- volevičarskega branja mladega Marxa, to sploh ni nič slabega, slabo je le to, da danes, v spremenjenih razmerah, ne posodobi in prilagodi svojega teoretskega aparata in ga ne usmeri k novim predmetom analize. Predmeti, s katerimi se takšni družboslovci ukvarjajo, so bili nekdanja armada, šola, nacionalizem, meščanstvo, verbalni delikt ..., danes pa tudi še vedno iščejo predmete svoje kritike v ustanovah z razvidno materialnostjo, s prepoznavnimi "politbiroji", kakršna je danes zanje predvsem Rimskokatoliška cerkev. Na domnevni fundamentalizem le—te odgovarjajo s fundamentalizmi svoje že precej fosilne teorije, pri tem pa spregledujejo na desetine novih (medijskih, tržnih, vojaških, policijskih, kapitalskih, transpolitičnih, jezikovnih ...) totalitarizmov in fundamentalizmov, ki jih spričo medijske, digitalne, estetske, abstraktne in nematerialne narave ni več mogoče enostavno locirani in identificirati. Demonško estetsko usmerja k razumevanju procesa današnjih manifestacij ustanov moči, ki postajajo vedno bolj abstraktne; komodifikaciji je sledila estetizacija (oba pojava sta sočasno pogosta tudi v blagovni estetiki) in tej virtualizacija, redukcija sveta in tudi aparatov moči na virtualne fenomene. Mislim, da se mora kritika ideologije danes ukvarjati predvsem z njimi. To je posel tudi za, pogojno rečeno, nove in avtentične levičarske teoretike.

Literatura: *Se današnji svet mcdonaldizacije, disneylandizacije in kar je še podobnih simbolov moderne svastike spreminja v prostor, ki ga v škodo etičnega človeka vse bolj poseljuje človek čutnega uživanja in igre?*

Strehovec: O teh stvarih imam pravzaprav ambivalentno stališče. Dejansko si želim tako imenovanega etičnega človeka, ki bi se vrnil k skromnosti, spoštovanju, dopuščanju, znal prisluhniti drugemu in šibkejšemu ter se uprl dominantnosti praks tako imenovanega estetskega človeka, ki postajajo vedno bolj razširjene. Toda, na drugi strani, mi je tuj moralizem, ki bi ga lahko izvedla kaka preveč zagreta kritika estetskega človeka. Kajti vedno bolj tudi na njegovem področju odkrivam veliko tragičnost, sledi bolečine, obsedeno vdajanje slepilom, posel nasilnih simbolizacij, voden z željo, da bi današnji posameznik prek ritualov medijskih transov vendarle kako ušel poglavitnim vprašanjem osebe. Tudi šminka estetizacij ni čisto mimo pekla etičskih vprašanj in ravnanj. Vsekakor pa menim, da je etiško problematiko danes smiselno obravnavati predvsem v kontekstu estetizacij in sveta kot virtualnega fenomena in ne na podlagi kakšnega didaktičnega (in politikantskega) moralizma.

Literatura: *Znotraj vašega teoretskega dela prav posebno mesto zavzemata teoretika Walter Benjamin in Nicolai Hartmann, iz katerega ste doktorirali. Navzoči pa so tudi Lukács, Bloch in Bürger. Koliko so njihove teze še uporabne za estetsko analizo novomedijske umetnosti in predvsem vedno bolj estetizirane podobe sveta in življenja v njem?*

Strehovec: O aktualnosti misli Walterja Benjamina skoraj ni treba razpravljati, saj je eden najpogostejše navajanih teoretikov s področja humanistike po drugi svetovni vojni. Blizu mi je tudi spričo svoje življenjske usode; za življenje je bil popoln marginelec, izločen iz akademske sfere, uspešen le kot prevajalec in kritik. Hartmann je, na drugi strani, danes kot estetik precej pozabljen in marginaliziran. Toda meni so še vedno blizu nekateri njegovi pogledi iz *Estetike*, predvsem njegova analiza večplastnosti globinskega in irealnega ozadja pri različnih umetnostnih zvrsteh. Tudi prek teorije avantgarde Petra

Bürgerja je še mogoče najti stik z dogajanjem v sedanji umetnosti (in kot—da—umetnosti); spričo omenjene šibke produktivnosti današnje akademske estetike in filozofije umetnosti pa je še vedno dragoceno srečevanje tudi z nekaterimi Blochovimi in Lukásevimi besedili. Omenim naj še, da spremlja analizo novomedijske umetnosti in kibernetične kulture veliko problemov, povezanih z metodološkimi vprašanji in pristopom. Aplikacija misli velikih imen sodobnejše teorije (recimo kritične teorije družbe, situacionizma, strukturalizma, poststrukturalizma in celo lacanovstva) na področje analize virtualnih pojavov in novomedijske umetnosti nikakor ni nekonfliktna in samoumevna. Pomislimo na Deleuzovo in Guattarijevo delo *Tisoč platojev*, na podlagi katerega je, kot menijo nekateri, mogoče razviti konceptualizacijo kiberprostorskih pojavov in definicijo mreže. Vendar pa lahko pri svetovnem medomrežju in pojavih na njem le po zelo ohlapni analogiji govorimo o rizomu, o lacanovskem objektu *a* in o času kot Aîônu (po Deleuzovi interpretaciji). Tam so realni čas, realna bližina in nova igra, ki jo je mogoče razumeti predvsem na podlagi filozofije programske in strojne opreme, uporabljeni v povsem tehniškem pomenu. Realni čas je, recimo, operacionaliziran čas tistih, ki sedijo pred zasloni v poveljniškem podzemskem središču, in ne čas znotraj obzorja stoiške misli.

Literatura: V intervjuju za Večer ste rekli: "V že relativno bližnji prihodnosti pričakujem, da bodo najmlajše generacije Srednjeevropejcev in zato tudi Slovencev postajale vedno bolj dvojezične in da bodo tudi v teh krajih začele nastajati literature (medmrežna literatura op. p.) v angleščini, in ~~to~~ v prav posebni, 'srednjeevropski verziji'." Pri tem me bega nepoznavanje tonskega načina besede "pričakovati". Imate v misli le strukturno nujnost amerikanizacije sveta ali pa si prilagoditev prihodnjih pišočih internetskih generacij novemu jeziku tudi želite?

Strehovec: Ena temeljnih zahtev današnjega in jutrišnjega sveta, tudi zaradi bolj uspelega sobivanja današnjih—jutrišnjih generacij z različnih koncev planeta, je sposobnost komunikacije. Amerikanizacije sveta ne maram, celo zoprna mi je današnja verzija globalizacije sveta, ki poteka pod vodilno vlogo Združenih držav (zelo

podobno, kot je nekdanj načeljevala realnemu socializmu Sovjetska zveza), toda dejstvo angleščine/amerikanščine kot *lingue france* v sedanjem globalnem sporazumevanju pač sprejemam. Predvsem najmlajše, recimo kar internetske generacije, se bodo (in se že) brez velikih predsodkov odločale zanjo. Toda skrb za naš materni jezik ostaja, je prioriteta; mislim celo, da bo tudi slovenščina profitirala od naše večje vpetosti v svetovne tokove in od boljšega poznavanja tujih jezikov.

Literatura: *Del zadnje knjige Tehnokultura ste namenili tudi problemu tako imenovane "decentralizacije knjige". Torej tiste substancialnosti, ki je doslej veljala za edini medij, prek katerega se je lahko v obliko postavljala pisna umetnost. Decentralizacija pomeni spremembo oziroma prevzem novega medija spletnih strani, ki niso več razvrščene po linearnem času nastajanja, temveč so med sabo povezane z linki, prehode po njih omogočajo besede—podobe—telesa. Zameglijo pa se tudi tradicionalna mesta avtorja, bralca in kritika. Tako bralec kot kritik lahko pisanju avtorja nenehno sledita in to pisanje tudi korigirata. To v končni fazi pripelje do brezosebnega večavtorstva hipertekstne fikcije. Je interaktivna literatura prostor, kjer Barthesovo izklicavanje smrti avtorja in degradiranje književnega dela v tekst raznovrstnih zapisov zaživita brez preostanka?*

Strehovec: Stvari, ki ste jih (upravičeno) navedli glede hipertekstne in interaktivne, računalniško podprte literature, se dobro slišijo. Vrsta poskusov gre v smeri kolektivnega avtorstva in anonimnega avtorstva. Mimogrede, na internetu se srečujem s teksti avtorjev, ki so podpisani verjetno s psevdonimi, in nimam pojma, kakšni so ti avtorji v resnici; vsekakor to niso Byroni ali Baudelairi, za katerimi bi se kdo oziral po ulici, ampak so morda osamljene upokojenke, nekdanje učiteljice književnosti, ki zdaj na svojo domačo stran nalagajo nekakšne literarne eksperimente, podpisane z izmišljenimi imeni. Toda tudi tukaj, prav spričo omenjenega virtualnega mimezisa, se dogaja rehabilitacija avtorstva, ki je konec koncev, ko gre za internet, tudi tehniško pogojeno in lahko, pa naj to zveni še tako nenavadno, še bolj kot v preteklosti privede do oblikovanja prestižnih, kulturnih avtor-

jev tega novega medija. Ko omenjam tehniško podporo veliki vlogi avtorstva, mislim na to, da ima lahko avtor, če to želi, popoln nadzor nad svojim besedilom na mreži. Knjiga in tudi cederom (z deli hipertekstne fikcije) se po objavi oziroma prodaji povsem odtegneta pisatelju, gresta ven v samosvoje življenje, nad katerim avtor več nima neposrednega vpliva, tekst pa je kot internetni dokument postavljen na spletni medomrežni strežnik (o tem piše Espen J. Aarseth v svojem delu *Kibertekst*), zadobi torej obliko trdne, vendar avtorjevi manipulativnosti odprte lokacije, tako da ima avtor tudi po objavi na spletni strani še vedno popoln nadzor nad njim. Vsak trenutek lahko poseže na tisto stran, spreminja, se pravi, doda kaj novega ali kaj črta, je, skratka, za zmerom gospodar besedila, to pa pri knjigi, ko je enkrat zunaj, tehniško ni več mogoče.

Literatura: *Za fenomenom decentralizacije knjige pa se skriva še neki drug problem, ki ste ga izpostavili lani decembra na Tramvaju (Kapelica – Galerija ŠOU). Ali sta hipertekstna literatura, napisana z interakcijo zapisovalca, bralca in medija, in klasična literatura, ki za svoje oznanjanje uporablja knjigo, sploh istorodni literaturi – umetnostni zvrsti iste narave?*

Strehovec: Interaktivna hipertekstna literatura in predvsem najnovejši spletni projekti vizualne in kinetične literature so že nekaj drugega. Ne moremo naivno govoriti o enostavnem revivalu verbalnega v obdobju novih medijev in o internetu kot mediju, ki omogoča renesanso Gutenbergove galaksije. Spletna literatura, ki torej ni nadaljevanje literature, kot jo poznamo z drugimi sredstvi, zahteva tudi novo teorijo; z linearno zgodbo, zapletom in razpletom je sicer opravila že teorija hipertekstne fikcije. Priče smo novi, večplastni ustvarjalnosti, povezani z usodo medijev verbalnega in besede ter avtorja in teksta v obdobju internetnih komunikacij. Pri njej gre za zvrst na presečišču literature, vizualnosti in kinematičnosti, za animirane "textscapes", pri katerih ima vedno pomembnejšo vlogo tudi čas, namreč zožen, skrajno racionaliziran čas. To so projekti, ki od bralca zahtevajo naglo reagiranje/branje pogosto tako rekoč "nemogočih berljivih objektov", ki se pojavijo kot filmske sekvence in v naslednjem trenutku že izginejo. Ta bralec se razlikuje od bralca klasične literature, ki ima na razpolago vse čase sveta.

Literatura: *V prvi polovici januarja se je začel izpisovati prvi slovenski internetski roman, ki bo po načelu gluhega telefona generiral več kot deset pisateljev in pisateljic. Govori se, da boste spremno besedo napisali vi. Nam lahko poveste kaj več o tem?*

Strehovec: Zaradi kratkega roka in kopice drugih obveznosti nisem utegnil napisati spremne besede za omenjeni internetski literarni projekt, vendar sem organizatorjem poslal povzetek svojega referata (v angleščini) *Tekst kot virtualna resničnost*. V njem usmerjam pozornost k najnovejšim spletnim literarnim projektom, ki opuščajo naravo hiperfikcije in se usmerjajo k novemu mediju vizualne (pa tudi taktilne in kinematične) literarnosti. Za razumevanje te usmeritve je pomembnejša teorija novih medijev (celo filmska in televizijska) kot pa recimo poststrukturalistična literarna teorija, ki sicer bistveno opredeljuje pristop k danes že tradicionalni hipertekstni literaturi, katere začetnik je Michael Joyce. Jasno je, da to ni nadomestek za uvod, gre le za opozorilo na dejstvo, da sta v času novih medijev opravila posamezne mutacije tudi beseda in verbalno. Znašla sta se v računalniških oknih in v kiberprostorskem prometu, vplivana sta z multimedijskimi zahtevami in tudi z novo estetiko "celostne podatkovne umetnine".

Literatura: *Na mesto konca še nekaj mehkejšega, kar bo tale pogovor prelevilo v besedilo z napako. Kadar govorite o pesnikih, večkrat uporabite besedo "pevci". Poleg tega se v Obliki kot problemu ukvarjate z Adornovimi in Eislerjevimi pogledi na glasbo. Kakšno glasbo poslušate v prostem času, v avtu ...?*

Strehovec: Med vožnjo z avtom in med branjem (časopisov, literature ... toda nikoli teorije) je glasba moja stalna spremljevalka. Bila je tudi med pisanjem poezije. Kaj poslušam? Zelo različne zvrsti, od klasike do tehno glasbe, kaj dosti ne dam le na narodno-zabavno glasbo. Še vedno pa me razveseljuje tudi rock iz moje (pesniške) mladosti: Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix, Deep Purple ...

Pogovarjal se je **Goran Potočnik**