

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Brane Senegačnik

PROZA

Andrej Blatnik, Jani Virk, Gašper Malej

INTERVJU

Andrej Medved

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Gerald Graff

ZADNJA IZMENA

Markus Werner

ŽENSKA PISAVA

Ženja Leiler, K. M. Newton

FRONT-LINE

Tomšič / Ihan / Mazzini

D. Zupan / Svetina

ROBNI ZAPISI

JANUAR 1994

31



99021418

Poezija

- 1 Milan Dekleva: *Šepavi soneti*
7 Brane Senegačnik: *Tri pesmi*

Proza

- 12 Andrej Blatnik: *Tao ljubezni*
21 Jani Virk: *Na meji*
32 Gašper Malej: *Kratka proza*

Intervju

- 36 Andrej Medved: *Pesniški jezik mora biti ekskluziven*

Enciklopedija živih

- 47 Gerald Graff: *Kooptacija*

Zadnja izmena

- 61 Markus Werner: *Bis bald; Die kalte Schulter*

Ženska pisava

- 67 Ženja Leiler: *Ž kot ženska*
75 K. M. Newton: *Feministična interpretacija*

Front-line

- 91 Tomšič / Ihan / Mazzini / D. Zupan / Svetina

Robni zapisi

- 104 Cankar / Clara / Cvetajeva / Evans / Foucault / Handke / Karahasan
Nooteboom / Oxfordova enciklopedija zgodovine / Paz / Poniž /
Rozman / Rozman / Trstenjak / Urbanc

POEZIJA

Milan Dekleva

Šepavi soneti

Pesem o sinjini se ne prične z nebom,
prične se s slepoto. Bistveno gre zmeraj
v izgubo, torej v lepoto. Še včeraj
se je mojster Lune bil z grozoto

časa. Danes, brez telesa, je le še jasa
jezika. Se bo ujel, kot slika večnosti
v popolno ponovitev? V nepofukano goloto
rojstva? Rojstva iz nič. Nič je britev

v srcu reda. In, kajpak, sladka zmeda
semen, s katero moški rine v svojega Boga.
Kar mu je dal, ima. Mogoče je to sen.

Mogoče še kaj manj: odzven. Ali še manj:
Pesem o sinjini se ne prične z nebom,
prične se s slepoto, slepoto, slepoto.

Če je duša težka, je stih lepljiv,
medeno žensko mednožje. Vabeč.
Če je duša lahka, je stih stoječ,
nabuhla moška pamet. Nespremenljiv.

Če je duša zdivjana, je v stihu šiv.
Izpisan je iz živca nuje. Drhteč.
Če je duša sanjava, je stih medleč,
stkan iz privida. Malo mrtev, malo živ.

Če duša ugasne, postanejo besede jasne.
Nekdo govori iz ledene oddaljenosti.
Onstran svetlobe neznani logos uprasne.

Če duša ugasne in tudi bistra praznina,
potem se na naši mizi menita kaplja vina
in drobtina.

* * *

Pred napadom lirizma beležijo kronisti:
tišina. Zlovešča tišina. Že rase pomlad
v raztegnjen deški spol, od vrat do vrat
išoč smoljeni dež devic, ki žge in čisti.

Pomlad pa rase tudi v nič sluteče starčke:
kaj naj raztegne v njih? Bolezen? Srd?
Spomin? Mogoče slutnjo, da je svet odprt
v zavihek časa, kjer je tujost dar za parčke?

Zlovešča tišina, beležijo kronisti. Sledi
udar nereda. V stvari se vrne sladka zmeda.
Odrevenela skladnost zime se topi.

Stok je prvi zvok, ki se drsti. Stoče vse,
v začudenje človeka. Stoče vse, a brez pomena.
Stoče, steče in zbeži v svoj: ni.

Deževje se prične s katalogom smrti.
Kaplja in zemlja: načrt in spomin.
Padec za padcem. Spet. Črta ob črti.

Odšli so na hitro, skozi zidove brez lin,
v Odprto. Polni skomin, ali pa strti,
v zanko Sebe ujeti. Prej kakor sin.

Bili so krhki junaki v robustnih romanih.
Iz tiste neskončne snovi, ki bliskoma mine.
Za njimi drobijo rodbine. V epske praznine
svetih Kletvin. Nerazumljenih. Neznanih.

Bili so ljudje. Kakor čebele so čistili zarje.
Zdaj so na robu ozvezdij, spremenjeni v kvazarje.
Iz njih sršijo možnosti tišin. Tlin. Tlin.
Deževje se dviga iz korenin.

* * *

Spomladi se vrata hlastno napnejo,
sanjajo gozd. Za njimi gola ženska
dela most. Njena slast je brezimenska.
Nekdo jo garnira s šumi, ki nič ne povejo.

Napeta vrata zavračajo ključ in podboj.
Čutijo le še ogromno fotosintetično žejo.
Za njimi se majhne usodice trmasto jejo,
da bi postale ena velika usoda: razkroj.

Tu so še knjige. Kisli vonj znojnic izdaja
žalostne konce. Saj tudi knjige so vrata –
v krste junakov. Za njimi večnost večno ostaja.

In potem je še luč, nedoumljiva potrata
davno umrlih zvezd, ki nas v presnovi
osončij vodi od maja do maja, do maja,

maja

Vse je zasno, nič ni zasno.
Vse se izpoje, nič se ne izpoje.
Da bi eno pojmi, je treba dvoje:
če misel misli stvar, misli naduto.

Če misel je kot stvar, je stvarna.
Stvarna misel je nesmiselni privid.
Kjer se razpre praznina, joče bit
neslano, suho solzo: odsotna, varna.

Da joče? Kajpak, saj je še otrok.
A jok že zvrne v smeh, kakor možak
ljubimko. Prestopi v molk. Molči kot čok.

Molči? Zakaj pa ne, saj je le človek,
smrti bog. Ta molk je veder, strog,
igriv. V svoji zgovornosti srhljiv?

Ne, ne, – ganljiv.

* * *

Cipresa je hotela biti sonet
in besede so jo uslišale.
Zravnana pesem. Kdo je bil njen ded?
Zrasla je v čisto stanje. Utišale
so jo razdalje vetrov: z njimi je merila svet.

Rast ji je v kobaltne veje natkala
poglede ljubimkanj, umorov, tihih nesreč.
Z njimi se je ravnodušno ravnala,
v sušo, neurje, sončni napad, boleč
pozdrav snega. Vsemu je darovala

pokončnost. Z njo je vsemu kljubovala.
Ravnanju zlih in dobrih je dodala

čut lesa. In storž, čebelji pik neba.
Z njim bo rast pesnjenja nadaljevala.

Ždim nad klavirjem,
z manj pomena kakor zvok.
Jaz sem pijani obok
in ne nebo nad nadirjem.
Le obrobnosti me še jezijo:
smrt me je ujela v harmonijo.

Ob meni ždi drugačen svet.
V rezinah zraka se razcepi
na neznane zgodbe, lepi
tujost v presunljivi cvet.
Za moje čute zvoki izzvenijo,
a v drugem času tkejo utopijo.

Na koncu utopije gloda sum:
odsotnost, ki jo misli drug razum.

* * *

Biti prostost. Kako tesno gre,
priti od nekod v to temno silo
težnosti, v zavest. Otroci in krilo;
mati, ki frfra nad njim: vse ve, vse sme.

Vse ve, vse sme – in vse pove.
Kdo pa razume svet kot trebuh? Duh
zavetja? Nerojenec, ki je gluhi.
Govor brez glagolov: še ni, je že.

Govor brez glagolov ne imenuje nič,
le še poslušaj. Tu je krt, njegova slepa
duša, molk na mizi, izvezeni prt.

Mati, ki frfra nad njim. Kako je lepa
zanj, ki je bil včeraj kepa
zgnetene ljubezni: neprekosljiv načrt.

Sladkam se z absurdom, dobro, dobro!
nisem se še naučil žmohtno kleti,
že so mi dnevi šteti –
prijazno žitje primerjam s kobro.

Žitje, bitje, ščegetavi smehec!
Nesmisel je moč. Velika, velika!
Takšno vlogo ima v verzu pika.
In v harmoniki mehec.

Vloga univerzuma je neskončni rek.
Univerzum je večji kot Bog:
za en prahec, en kamen, en stok.

Neskončni rek je več kot narek:
kdor pričakuje ljubeznivi vek,
se sladka z absurdom, dobro, dobro.

Brane Senegačnik

Tri pesmi

Večerna svetloba

Gledati ob večerih,
kako se spreminja svetloba,
kako odhajajo ljudje na svoje domove
ali pa, gnani od neugasljive žeje,
v life,

misлити na večerjo, poslovni sestanek
ali ljubezen,
odvisno od svoje narave,

biti predstavnik ljudstva
ali ubožec, ki ne zna predstavljati niti sebe,
odvisno od usode
in socialnohistorične strukture,

in potem se včasih pred oči
vrne otroštvo,
strahovi in ulice z neskončnimi skrivnostmi,
vrtovi s češnjami in z barvo sanj,

ustnice, ki se jih nisi nikdar dotaknil,
a si zaradi njih umiral,

"Vsemu se odrečem za Tvojo srečo!"

koliko obljub, s katerimi
si se izdal,
koliko padcev, po katerih
še komaj slutiš, kdo si,

srečanje in slovo – to ni odvisno od tebe,
še manj kot vse drugo,

ljubljen in zapuščen,
prevaran in neizprosen,
prijateljem si večkrat govoril:
"Izgubil sem zaupanje v življenje!"

a vendarle bi mogel reči,
da te bolijo ti spomini,
vzklikniti: "Še enkrat tja, za šipo
otročstva! Na tiste ustnice!"

še enkrat vzeti nase
zlom in strah in beg pred sabo,

še enkrat piti sanje
kot lastovke večerni zrak,

čeprav vedoč, da boš potem
sam z življenjem
takole čakal
brez vprašanj,
kdaj vstopi noč.

Ura našega življenja

O čista izgubljenost poletne ure
na našem vrtu!

Kakor nežen venec spomina ga je obdajala
ograja.

V kamnitem ovalu
so plesale rože s tišino:
nedotakljive škrlatne zvezde.

Od sončnih pen omamljen
je umolknil kos
in zaklenil pesem v svoje srce.

V nedolžno zelenem tolmunu trave,
kjer je spal veter,
so izginjala debela dreves
in cvetoče strehe vrtov

in modrikasti marmor v skodeli neba
je žarel od naših sanj.

O čistost poletnega vrta!

Na vodnem koritu so posedale čebele
in kakor sence hrepenenja
pile slastni zrak,
mi pa smo pili svojo bližino.
Zvezanih misli, zvezanih duš,
s telesi iz zemlje, s srci iz zvezd,
sklonjeni nadse kot vrbe žalujke
smo sedeli na vrtu sredi snopja svetlobe
in svežih senc
in pili nočno sonce upanja.

Veter! V tvojem molčanju smo mogli
slišati glasbo življenja.

V belih plamenih jasmina
je tedaj kraljevsko plamtela
ura našega življenja:
z drhtečimi rokami
smo jo dvignili
onkraj smeha in pozabe.

Žalost

Solze, mrak in rože nekega večera,
sicer pa disperzija duha, strast,
ustekleničena v besedah, kot so
seksologija,
 zgolj-bit
 ali underground.

Žalost –
zanjo ni challengerjev
niti profesorjev, večših
dekonstrukcije in globinske analize teksta;
ljudje, na splošno vzeto, iščejo uteho
na potovanjih, v posteljah, v kavarnah in klubih,
in s svojim življenjem potrjujejo svoj spremenljivi credo;

podjetnost, iznajdljivost ali vodenoglavi nihilizem –
sinonimni refreni globokega samooboževanja,

ritem borznih spekulacij,
kulturna vsebina kravate,
pivo, trava, horse,
vprašanja o potenci in kvaliteti
ženske kože, podjetnost intelekta,
svet kot zamenljivi znak
samega sebe,
hipostazirana igra –
to je v ospredju in zadostna tema,

da prekrije zgodovino
in nebo –

vse to – velika vprašanja našega časa,
ki dajejo živeti
in hranijo duha,
oblikujejo ljudi, da zmorejo
neverjetno vztrajno,
s čudovito invencijo
polniti življenjski prostor
z zgoraj omenjenimi refreni,
tudi tedaj,
ko sta prisotnost in odsotnost nerazložljivi,
ko je zrak nasičen
s podobami minulih let
in skozi mrak drsijo kaplje
in padajo na rože,
majhne in zmerom temnejše.

PROZA

Andrej Blatnik

Tao ljubezni

(Možni začetek zgodbe. Realistična različica.)

Bralec, prosim te, ne pozabi, da Tajska te zgodbe ni tista, ki jo lahko obiščeš ali najdeš na zemljevidu, čeprav ji je zelo podobna; ta Tajska je drugače.

1.

"Mlada deklica?" je spraševal debelinko. "Zelo mlada. Lahko izbirata. Imam jih nekaj, ki so pravkar prišle s hribov. Iz vasi. Še nedotaknjene, prisežem. Morda dve? Ali tri?"

Zaustavilo ga je najino malodušno odkimavanje. Vlaga se je polegala na naju kakor vlažna lupina. Ventilator pod stropom se je nebogljeno pehal skozi zrak. Vročina je bila zanj očitno prehuda, spopadal se je z njo brez pravega upa na zmago.

"Deček?" je še enkrat poskusil. "Morda deček in deklica? In vidva, seveda."

"Ne, ne," sva ga potrpežljivo zavračala. "To, kar ponujate, je nedvomno izvrstno, čudovito, mikavno, prav res, vendar ne za naju. Midva iščeva kaj posebnega. Rada bi... Nekaj novega. Nekaj nenavadnega. Zato sva prišla."

"Vsekakor, vsekakor," je sopol možak in si s karirasto, po robih natrgano cunjco brisal pot s čela. "Nekaj nenavadnega, seveda... Povedati morata le, kaj želita, in ustregli vama bomo. Iz te hiše nihče ne odide nezadovoljen, to vedo povedati po vseh vogalih našega mesta. Samo to morata povedati, kaj želita."

"Kaže, da se nismo razumeli," sem mu skušal razlagati. "Če bi šlo za kaj takega, kar bi znala opisati, za kar bi že vedela, potem... Potem tega ne bi iskala pri vas. Znašla bi se sama, verjemite. Ne bi bilo prvič. Navsezadnje, če vemo, kaj hočemo, in če vse drugo odpove, se dandanes lahko zatečemo v virtualno resničnost... Če ste že slišali zanjo..."

Gostitelj me je zaustavil z odločnim gibom.

"Naročen sem na trendovske časopise," je zagodrnjal nekoliko užaljeno, "tamle v čakalnici jih je na kupe, kar pogledajte. In razumljivo je, da spremljam konkurenco. Seveda, virtualno, zelo popularno. A nekateri še zmeraj mislijo, da so stvari boljše v

resnici kot virtualno. Vsaj nekatere stvari. In, vidite, takim ljudem se trudim ustreči."

"Tudi midva meniva, da je bolje v resnici. Vendar se resničnost, kako bi rekel, ponavlja. In po malem sva se je že naveličala. Zato iščeva, kot že rečeno, nekaj novega," sem se dopolnil.

"Razumem. Vendar ne morem uganjvati vajinih želja. Saj veste, kako pravijo – ni treba biti brez nog, da prodajaš berge. Oprostite, nič slabega nisem mislil, vendar... Primerjava se ponuja sama od sebe. Razumita me. Poročen človek sem, imam mlado ženo, tri otroke. Tri deklice. Krasne punčke."

Obrisal si je roke v hlače, segel v prsni žep in izvlekel od znoja premočene fotografije.

"Vidita? Vidita?" je ponosno sopel in nama z njimi mahal pred očmi. Ničesar nisem videl, a hlad, ki je plaval od njih, je prinašal uteho.

Gledal sem pod strop. Deske, na katere je bil z jekleno vrvo pripet ventilator, so škripale ob njegovem neenakomernem nihanju. Konstrukcija ni bila videti pretirano zanesljiva, vendar sem sklenil, da ne bom premišljal o možnosti, da se ventilator odtrga in po svoji volji zapleše po sobi, če pa jo njegov lastnik tako ravnodušno spregleduje.

"Če sva prišla na napačen kraj, sva pač prišla na napačen kraj," se je oglasila N. in me povlekla za rokav. "Ne prvič. Tisti, ki so nama svetovali, so nama svetovali narobe. Ne prvič. Zato bo najbolje, da greva, čeprav nisva nič opravila."

Ne prvič, sem pomislil.

"Ampak madam!" se je razburil poševnooki in se pričel teatralno grabiti za srce. "Malce potrpljenja, prosim. Dobro, moje življenje vas ne zanima. Razumem. Pozabil bom nanj. Moje punčke... Razumem, to je moje veselje. Vi pa, prosim, dajte mi vsaj kakšen namig. Saj veste, kako pravijo – ne sodi vsak čevelj na vsako nogo."

Ozrl sem se proti N. Vedel sem, da je to najbolj neprimeren trenutek za opominjanje, kako sem pravzaprav hotel ostati kar v Bangkoku in kako sva storila napako, ko sva šla proti severu. V Bangkoku je bilo morda res vse prirejeno za turiste, vsaj v tistih ulicah, ki so imele razsvetljavo, a zdelo se mi je, da so kljub temu (ali pa prav zato?) tam imeli več zamisli. Tudi za tiste, ki niso natanko vedeli, zakaj so prišli, kamor so prišli, in so to skušali spoznati na kraju samem. In takšne vrste sva bila pravzaprav midva. (Takšne vrste sva pravzaprav vselej, kadar kam potujeva. Res, zato imava težave, ko prideva domov in razlagava, kje sva bila, ljudje pa naju zasipljejo z navdušenimi vprašanji. Sta videla tisto in tisto? Nimava pojma, kako pa zgleda? Oh, enkratno, veličastno, nepozabno. No, mogoče sva res, kdo bi vedel, se ti kaj spomniš? Ja, malo se mi pa res dozdeva, mogoče sva pa res... Kaj pa tisti muzej, sta bila v istem muzeju? Ja, seveda, to se pravi, jaz nisem bil, me je nekaj glava bolela ali kaj, preveč sonca, ampak šla je N., strašno ji je bilo všeč, res škoda, da nisem tega videl, ampak kaj se hoče, saj bo morda še kdaj priložnost. In ko se že skoraj opravičim, se vmeša N.: kaj pa govoriš, saj veš, da nisva šla, saj veš, da nikoli ne hodi v muzej! In nato obvezni kulturni krč: ja kaj pa sta potem počela tam? Oh, gledala sva oblake, tiste čudovite oblake, bi rekel.)

N. je že stala med vrati. Zmignila je, češ: saj lahko poskusiva še kje. Saj še imajo

kje v tem mestu take pisano oblazinjene somračne sobe, prepojene s težkimi kadili, saj so še kakšni kraji tod okoli, ki veliko obljublajo in kaj za spremembo tudi ponudijo.

Da, seveda bi lahko poskusila še kje. A pravzaprav se mi ni kaj dosti ljubilo. Dan je bil vroč, zelo vroč. In zvečer se je vročina zgostila in planila po tebi, in telesu se je prilegala kakor breca v želodec.

"Zakaj ne bi," se je družinski oče oprijel še ene rešilne bilke, "skupaj pokadili kake pipe opija in premislili? Ob dimu se človeku zbistri um, jasneje vidi, kaj si želi."

Taktično, ni kaj, sem moral priznati. Težko je nehati ob eni sami pipi, in ko jih nekaj pokadiš, se domišljija razveže, želje dobijo obliko, pokaže se tisto, kar je bilo še maloprej skrito, in narobe, kar se sprva zdi vsakdanje, si nadene tisoče preoblek. In od tod do naročila je samo še korak, in od naročila do plačila še precej manjši korak. In kdo bi, navsezadnje, taki ponudbi mogel reči ne? V taki vročini je, pravijo razumni ljudje, pred spanjem najbolje skaditi pipo ali dve, da postane sopara nepomembna.

"Ne, hvala, ne bova," je rekla N. "Saj veste, življenje je kratko, ne smemo izgubljati časa."

Včasih se mi zdi N. pretirano odrezava. Čas, ki ga porabiš za pipo opija, nikakor ni izgubljen, sem grenko pomislil, prav nasprotno – čudno se raztegne, da ga je navsezadnje precej več kot v resnici.

Azijec je razširil roke in naju vdano pogledal – nato pa s pletenega stola pred seboj pograbil zguljeno številko revije *Town and Country* in zamahnil. Krvavim lisam, ki so jih po zidu puščali splošчени komarji, se je pridružila še ena.

"Kakor hočeta," je zastokal. "Seveda, prav tako, kakor hočeta. V moji hiši bo vselej tako, kakor hočeta. Vsekakor pa bi storila pametneje, če bi povlekla vase kak dim. Saj vesta, kako pravijo – ni dima brez ognja, ali nekaj podobnega. In ogenj, to je dobro – za ljudi, kakršna sta vidva. Ki hočejo na novo. Vselej znova na novo."

"Oprostite," je ugovarjala N. "Ravno nasprotno. Zelo ustaljena človeka sva. Ostati hočeva pri starem. In prav zato iščeva. Da bi izvedela, kako se pri tem nisva zmotila. Kako je najbolje ostati pri starem."

Ah! sem pomislil. Te domačne miselne zanke! Ti preobrati! Ah, draga moja N., ta relativnost vsega, ta nedoločljivost, zaradi katere vselej tako težko izbereš celo sendvič, ker zmeraj obstaja možnost, da je kak drug boljši! No, me prav zanima, kako se bo zdaj zmazal.

"Samorefleksija, spoštovanja vredna lastnost," je zadržano pritrdil hišni gospodar. "Vesta kaj? Bolj ko poslušam, bolj se mi dozdeva, da bi vama navsezadnje vseeno lahko nekaj predlagal."

Tajčeva strežajka, starka, s katere je koža visela kakor krpe s sušilne vrvi, nam je prinesla vsakemu po že kdovekateri kozarec čaja. Ker se je tresla od stopal navzgor, so kozarci zaskrblijujoče žvenketali. Debeluh se nama je nasmehnil in divje zatulil starki v uho. Žile na vratu so se mu napele in zadrgetale kot kaka organska harfa in prepričan sem bil, da nečloveški glas izraža skrajni bes, vendar se je starka navdušeno zahajljala. Izrečeno jo je po vsem sodeč na moč zabavalo.

"Ta služinčad," se je pritožil najin gostitelj. "Nobenih izkušenj. Neprenehno jih

moraš učiti. In ko se končno česa naučijo, te nehvaležno zapustijo."

Nisem ga oskrbel z ustreznim sočutjem. Gledal sem odloženi pladenj in čaj, ki je še zmeraj pljuskal čez robove kozarcev. Čaj, sem pomislil. Prinašal naj bi občutek domačnosti, a kadar vanj nisem mogel vlitati mleka, sem se že kar navadil, da bo pomenil težave. Bolj ko si se pomikal proti vzhodu, manj je bilo mleka. In več težav.

"Seveda, mislila bosta, da se napihujem, vendar vem, kako rešiti vajino zadregico," je zmagozlasno dejal in za dramatični premolk glasno srknil iz kozarca. Na njegovem je bil naslikan Spiderman, Človek Pajek, v akciji; krasil ga je napis Marvel Comics Ltd. Najina dva sta bila pusta, samo steklo, le nekaj okruškov. Kaj se more, bila sva gosta, ne moreva pričakovati toliko domačnosti kot najin gostitelj.

Čakala sva.

"Imam prijatelja," je zagotavljal. "Dober fant, bister, govori jezike. Več kot jaz, bolje kot jaz, prav res. Spoznal sem ga na univerzi, študiral je sociologijo kulture. Podiplomsko. Pa se je naveličal, rekel, da je vse skupaj larifari, in odšel v hribe. V samostan, veste."

"Zdi se mi, da tako naredi vsak drugi tajski študent," sem bil zajedljiv. "Celo v Evropi je takšnih veliko. Še posebno na podiplomskem."

"Že, že," se ni pustil motiti. "Vendar je to drugačen samostan, veste. Cerkevne oblasti – no, upam, da ničesar ne vedo o njem, utegnile bi se vznejevoljiti, menda celo razjeziti. Zadeva je, kako bi rekel, nekoliko bolj odprtega, svobodomiselnega tipa. Dopusčam možnost, da je kot samostan prijavljena le zaradi davščin, ki jih, naj vam povem, samostanom pri nas ni treba plačevati. Treba se je pač znati, in ta moj prijatelj se je vselej znašel, to pa. Kakorkoli že, predlagam, da gresta na sever v Fang in tam vprašata po mojem prijatelju. Vsi ga poznajo. Njegovo meniško ime je Rožni popek. Povejta, da vaju pošiljam jaz, in vse vama bo odprto."

Videl sem, kako si N. sega z roko k ustom. Prijel sem jo za gleženj. "Njegov prijatelj je," sem ji šepnil na uho. "Ne smeš se smejati."

No, ni se zasmejala. Pogledala pa me je z očitajočim pogledom, češ: pa tako malokrat je priložnost! Vlačiva se po jugovzhodni Aziji, bruhajo nama na prtljago, hodiva po nočnih lokalih, kjer ne veš, ali so moški res moški in ženske res ženske, in se nikogar ne upaš dotakniti, izgubljava se po temnih zakotnih uličicah, kjer zaudarja po stoletnih slojih sperme in urina, spiva v cenениh hotelih brez hišnih števil in vrat na stranišču, grizejo naju drobne živalce, ki jim ne pozna imena, in zdaj, ko je končno priložnost za smeh, se pa ne smem smejati.

"Vem, kaj si mislite," je pohitel uglajeni poslovnež. "Mislite si: spet naju hoče ogoljufati! Opetnajstiti! Ofrnažiti! Prinesti okrog! Z zmeraj bolj čudnimi zvijačami! Zagotavljam vama, spoštovani gospod, cenjena gospa, da mi sleparija še na misel ne pride. Rožni popek je nadvse spoštovan med zahodnjaki, veliko jih obiskuje njegovo gorsko domovanje in še nihče se ni nezadovoljen vrnil. Zagotavljam vama, da se lahko zaneseta na moje poštene namene. Ničesar ne pridobim, če odideta k Popku, ničesar razen dobrega občutka, da lahko pomagam vsakomur, ki pride k meni, pa naj bo še tako zahteven."

Rožni popek? Ko človek v tem koncu sveta išče kaj posebnega, naleti na marsikaj. Povabili so naju že, naj jeva možgane, ki bi jih zajemala neposredno iz lobanje še žive opice, pa je N. skoraj omedlela že ob omembi jedilnika, in nič ni pomagalo, če sem ji razlagal, da je to počel tudi Indiana Jones, moški njenih sanj. Povabili so naju, naj si ogledava čeden parček, dečka in deklico, siamska dvojčka, in če nama bosta všeč, se bomo že nekako dogovorili za ceno in storitve, le-te niso skromne, videz vara, marsičesa sta zmožna; pa se tudi nisva mogla prav navdušiti. In tako dalje. Po vsem tem Rožni popek ni mogel biti kakšna posebna priložnost.

"Veledenjeni gospod," sem spakljivo rekel najinemu gostitelju, "hvala za nena-domestljivo informacijo. Brez vas bi bila izgubljena. Zelo sva vam hvaležna. Žal nama je edinole, da sva vam ukradla toliko dragocenega časa."

Možak je kar žarel od navdušenja nad mojim besedičenjem. "Nič, nič," mi je hitel zatrjevati. "Moje največje zadovoljstvo je, da ljudem ustrežem. Ali bi, mimogrede rečeno, preden odidete, hoteli kupiti kaj svile? Prvovrstna roba, ročno slikana, delo priznanih umetnic, ki so iz malih vasi to večino prinesle v naše vele mesto? Za res veliko količino dajem res velik popust, vendar dajem tudi za majhno količino majhen popust."

Vljudno sva se mu zahvalila, mu zagotavljala, da je najin majceni domek v mali deželici sredi daljne Evrope do stropa naphan s svilo še od prejšnje poti na Tajsko, in se v globokih priklonih zrinila skoz vrata. Gostitelj je s premočeno cunjjo mahal za nama in vpil, da ga bo veselilo, oh, nadvse veselilo, ko se bomo znova srečali. Znova, kar misli si, sem si mislil.

"Kaj pa zdaj?" sem vprašal, ko sva bila spet na ulici in nama je vonj, ki se je vzpenjal iz uličnih kanalov, preganjal omrtvičenost, nemara stransko posledico vseh popitih lavorjev čaja. "Grev a Fang? Ali na jug, na Koh Samui, na kakšno plažo, kot vsi drugi? Ali nazaj v Bangkok? Ali v kako drugo deželo? V Indoneziji še nisva bila, prava sramota. Mogoče tokrat? Ali naravnost domov? Da, nisva še pomislila, a tudi to je možnost."

"Pojdiva na kov pat gung," je rekla N. trezno. "Lačna sem. Ti nisi?"

Ko sva pojedla kov pat gung, kar je, mimogrede rečeno, okusen pečen riž z rakci, je N. rekla: "Nekaj morja imamo tudi doma, in sploh – od sonca popečena telesa, ogabno. Na Koh Samui ne bova hodila. Tudi v Bangkok ne grem, sovražim vele mesta, in če jih že moram trpeti, rada vidim vsaj to, da razumem jezik, v katerem predvajajo filme. Za Indonezijo imava premalo časa, velika je. Kar se mene tiče, bi sicer lahko šla, ampak saj veš, ti in tvoja služba. V Burmi je državni udar, v Laos naju niso spustili. Rožni popek? Ne vem. Vem pa, da je na severu kopica gorskih plemen, ki živijo precej po svoje, brez pravega stika s svetom. Brala sem v učbenikih, saj veš, izpit iz neevropske antropologije."

"Vem, tudi jaz sem bral te knjige. Nestalne spolne navade, totemi, popolni matriarhat in v sosednji vasi popolni patriarhat. Razgibano."

"No, to mislim. To bi pa res morala videti, če sva že prišla tako daleč. Spotoma pa lahko še pogledava, kakšen je ta Rožni popek. Saj ne, da bi me res zanimalo. Da si

pač ne bova očitala, kako sva kaj spustila."

Rad se strinjam. Tak pač sem. Strinjam se, kadarkoli je le priložnost. Tudi včasih, ko bi bilo bolje, če se ne bi.

"Seveda," sem pritrdil. "Seveda."

2.

Čeprav sva z N. veliko hodila po svetu in čeprav potem človek nehotе postane nekako podoben vsem, ki veliko potujejo (vsi obleke, če se le da, kupujemo v Indiji, pijemo veliko čaja, politika se nam zdi pomota, ki le zapira meje, sovražimo multinacionalke in imamo radi Tonyja Wheelerja, ki piše najboljše vodnike), na Vzhodu nikoli nisem hotel popustiti splošnemu zgledu in iti vsaj za krajši čas v kak samostan, obvezno postojanko zahodnjaških turistov solistov. Številnim načelnim razlogom bom zdaj znal dodati še enega konkretnega, sem si rekel. Prestrma pot pelje do njih.

Ampak pojdemo po vrsti. Najprej sva prišla v Fang. V hropečem in škopotajočem kombiju, ki je vozil po bolj in bolj ozkih poteh, sva preudarjala, kako naprej, ko prideva. Preprosto, sem menil, prispeva v Fang, vprašava, kje je glavna ulica, greva na glavno ulico, potem pa v najbolj živahen lokal in vprašava, ali kdo govori angleško. Zagotovo bo kdo rekel, da govori, četudi v resnici ne bo govoril; vselej je tako. No, iz tega človeka bova skušala izvleči, kako se pride do Rožnega popka. Ker ne bo hotel priznati, da v resnici ne zna angleško, se bo trudil, da nama pokaže z govorico rok, v tem primeru morda kar nog, torej da naju kar popelje tja. In kaj je lažjega kot slediti?

Načrt je bil lep, ni kaj, celo N. se je ogrela zanj, čeprav jo je življenje naučilo, naj bo zadržana do mojih načrtov. Premočrtno, preprosto, brez prostora za napake. A resničnosti se je posrečilo narediti reči še preprostejše. Ko sva kot zadnja potnika izstopila iz kombija in se pričela razgledovati po ulici, ki je bila očitno ne le glavna, temveč tudi edina, se je takoj prikazal škrbast domačin z nazaj začesanimi mastnimi lasmi in natrgano majico z napisom *Yale University*.

"Rožna popek?" je vprašal brez ovinkarjenja.

Samo pokimala sva, pa še to ne bi bilo potrebno. Kupčija je bila očitno že sklenjena.

"Jaz vodnik, ni problem," je zagotovil fant. "Vi spiti kokakola tam, plačati pet bat, nič več, potem za menoj, hitro."

Za njegovim iztegnjenim kozarcem je prek dveh prevrnjenih zabojev ležala deska, izza nje pa je drug krajevni veljak, čigar obraz je izdajal, rečeno z olepšavo, živahno in preobratov polno življenjsko pot, mahal, naj kar se da hitro pridemo na pijačo. Na belem kosu pločevine, pritrjenem na njegovo kolibo, je z rdečo kaligrafsko pisavo, v katero so bile nemara vložene ure pozornega potrpljenja, pisalo *Amerikabar*.

Še enkrat sva se ozrla k *Yale University* in fant nama je še enkrat odločno pomignil.

"Kokakola, hitro," je potrdil.

Šla sva tja in lastnik Amerikabara se nama je odobravajoče zarežal. Vsakega

posebej je prijel za ramena in ga potisnil proti improvizirani klopi. Nato se je njegov obraz spremenil v en sam velik vprašaj. Kar najočitneje je pričakoval naročilo.

"Kokakolo," sem naročil in stari je blažen pokimal. S poprejšnjim vprašajem se je obrnil k N.

N. se ni hotela ukloniti premočrtnosti položaja. "Imate sok?" je rekla.

Staremu se je vprašaj na obrazu poglobil.

"Sok? Ne? Čokomleko?"

Ni kazalo, da bi stari razumel, o čem govori.

"Vzemi kokakolo, to imajo," sem se vmešal.

N. se ni dala. "Ne bi kole. Mehurčki... Brr. In sploh, kokakola, te multinacionalke, saj veš. To je vendar dežela sadja, ne bom menda pila te cukrovke. Kaj pa imate drugega?" se je obrnila k starcu.

Njegov vprašaj se ni premaknil.

"Kokakola," je rekel.

So meje, ki jih človek ne more prestopiti, sem premišljal, in najti jih je tudi v krajih, ki jih komaj opaziš.

"Ja, in kaj drugega?" je vztrajala N.

"Kokakola," je ponovil starec. Kazalo je, da lahko minevajo tisočletja, ne da bi se on odločil treniti z očesom.

"Prav, kokakola," se je vdala. "Dajte kokakolo."

Starec je presrečen pokimal in pohitel v kolibo. Vrnil se je z zaprašenima steklenicama, s katerih je že zdavnaj zlizalo najslavnejši logotip tega sveta.

"No, vidiš. Zakaj ne takoj?" sem vprašal.

N. je odkimavala.

"Kdo mi to pravi?" se je vprašala. "Tisti človek, ki mi ob vsaki priložnosti ponovi, da je pomembno imeti možnost izbire? Poglej ga zdaj!"

"Za možnost izbire je treba pač imeti možnost," sem se zagovarjal.

"Lepa tolažba, ni kaj. Zakaj potem sploh hodiš od doma? Ostala bi, kjer sva ponavadi, si rekla, naj gre vse k vragu, za možnost izbire je treba imeti možnost in take reči..."

Lahko bi ji rekel, da tudi sam večkrat tako razmišljam, a se tolažim s tem, da je vprašanje retorično. A to sem preskočil. Preveč retorično.

Srkala sva kokakolo.

"Mlačna," je sporočila N.

"Bodi vesela, da ni vrela," sem ji rekel. "Misliš, da imajo v Amerikabaru hladilnik?"

"Veš kaj," je sklenila N., "ustvarila si bom možnost za izbiro in te kokakole ne bom spila."

"Zelo negostoljubno," sem pripomnil. "Moraš vzeti, kar ti ponudijo. Dajo ti najboljše, kar imajo."

"Oprosti, jaz sem gost," je ugovarjala N. "Navsezadnje tudi plačam. Torej lahko spijem ali ne. Kot hočem. Toliko pa res lahko izbiram. Koliko?" se je obrnila k staremu.

Ta se je spet spremenil v vprašaj.

"Koliko stane?" je ponovila N. Nič. Pokazala je bankovec. Nič.

Navade, da bi kar dala velik denar od sebe in čakala, koliko nama bodo vrnili, sva se otresla, ko nama nekajkrat niso vrnili prav nič, temveč so se nama nadvse navdušeno klanjali. Zanimivo, kako hitro v takih okoliščinah postrežba pozabi še tisto malo angleščine, ki jo je prej razumela, če jih le opomniš na dolg in jim pričneš razlagati, da ni šlo za napitnino. Zato sva se sklenila izogibati tveganju in dajati od sebe čim bolj ustrezno vsoto.

N. je kazala krčmarju, naj na kos papirja, ki ga je položila predenj, napiše številko, ki mu jo dolgujeva. A zdaj je bil tu že *Yale University*.

"Kokakola pet bat, dva kokakola deset bat," je raztolmačil nejevoljno, češ saj sem vama prej vse natančno razložil.

Odštela sva staremu deset kovancev za bat. Oči so se mu zasvetlikale in jadrno jih je pričel stresati v plastično vrečko, ki jo je povlekel izza hlač. *Yale University* mu je nekaj naglo in odrezavo pojasnil. Stari je prikimal in dal dva kovanca Yaleu. Ta ju je brezsravno porinil v žep in oznanil:

"Plačali. Gremo."

Spogledala sva se. In šla, kaj sva pa hotela. Dan se je pričel iztekati in Fang je bil videti vse bolj daleč od česar koli, kar bi vsaj približno ponujalo izbiro. Če v negotovosti lahko hodiš za nekom, ki se obnaša, kot da obvlada položaj, so stvari videti čudovito preproste.

Šla sva, in ko smo prišli na rob vasi, je Yale predirljivo zažvižgal. Izza barak je pribrzel pomanjšani Yale, oškropljen z blatom prek kolen. Na vsa usta se nama je nasmehnil.

Vidim, da hodita k istemu zobozdravniku, sem privoščljivo pomislil.

"To moj brat," ga je predstavil Yale. "Za njim. On pelje do Popek."

"Aha," sem rekel brez pravega navdušenja.

"Meni dati sto bat. Stane organizacija. On denar dobiti posebej."

Sto batov? Ni bilo ravno veliko, a v Aziji sva se zelo hitro navadila barantati.

"Sto batov?" sem zavreščal in zavil oči. "To je vendar celo premoženje! Preveč."

Nekje pri trideset bova prišla skupaj, sem si mislil. Upam, da ne bo vzelo preveč časa. Imam že vsega dovolj. In še temniti se bo začelo.

Yale je odkimal.

"Ne morem manj. Hribi nevarni. Veliko oborožen človek. Meja. Tajska, Burma, Laos. Tri meje."

"Vseeno," sem vztrajal. "Dvajset batov dam."

"Gospod," je bil Yale neomajen, "ni časa. Ponoči pot nevarna. Kmalu noč. Jaz resna firma. Jaz ne tisto, jaz sto, ti dvajset, jaz sedemdeset, ti petdeset, jaz okej, ti okej. Jaz resna firma. Sto batov. Plačaj, greste."

"Daj mu sto batov," se je pridružila še N. "Saj je vseeno, dolar gor, dolar dol."

Če je vseeno N., ki ji gre vselej za principe, potem se jaz res ne bom pogajal, sem sklenil in odlučil sto batov iz kepe tajskih bankovcev, ki sem jo nosil v žepu.

Yale je zadovoljno pokimal, pogladil bankovec, ga zvil v tanek svitek in si ga zataknil za uho. Nato nama je vsakemu posebej z nadvse dostojanstvenim obrazom segel v roko in naglo zabevska! nad svojim bratcem. Mali je ponižno upognil glavo in neustavljivo kimal. Nisem si mogel kaj, da ne bi skrivoma dregnil N. Družinsko hierarhijo je bilo jasno razbrati. In ne navsezadnje, mulček je nosil na majici napis *St. Paul's High School*.

"V dobri družbi sva se znašla," sem zašepetal N. "Sami študirani ljudje."

N. je zavzdihnila.

"Zanesljivo se boš dobro razumel z njimi," je rekla. "Kaj že piše na tvoji majici? *International Writing Program*?"

"Čakaj, čakaj," sem ugovarjal. "To je drugače. Jaz sem res bil tam."

"Seveda, drugače," je kimala N. "Za to gre. Samo zato sva vendar šla. Da bo drugače. In glej, nekaj korakov, in že je nekaj drugače. No, nisva šla zastonj, kaže."

Skomignil sem. "Besedne igre, to mi je služba," sem rekel, "zdaj pa sem na dopustu. Kar sama se pojdi, to igrice. Jaz pa bom gledal sončni zahod, glej, kako lep je, in užival."

"Uživaj," je rekla N. sprijaznjeno. "Uživaj, zato sva tu, ali nisva?"

Seveda, zato sva tu, sem pomislil, zato sva zapustila najino prijetno stanovanje, zvrhano založeno s knjigami in ploščami, najin varno polni hladilnik in prostorno posteljo. Seveda, zato. Zaradi užitka. Zato uživaj, hitro uživaj, dokler ne bo prepozno.

Jani Virk

Na meji

Vedel je, da ga bo enkrat doletelo. Dobro je vedel. Žal mu je bilo le, da s seboj ni imel noža ali pištole. Kadar je šel zvečer v mestece, ju je dal skoraj vedno v suknjič, čeprav je imel zato potem včasih s policaji težave. Čez ozko makadamsko cesto, ki je peljala do njegovega posestva, je stal voz, naložen s hlodi, za njim je na cesto zapeljal kombi in prižgal dolge luči. Ustavil je, ni mogel naprej, ni mogel nazaj, vedel je, oni so, njegovi sosedge, pet bratov. Odprl je vrata, skočil iz džipa in stekel proti gozdu, med temnimi silhuetami dreves je videl izhod, vendar ga ni bilo. Pred sabo je zaslišal pasji lajež, hip zatem je videl psa, ki se je zagnal proti njemu, s komolcem je zamahnil proti njegovi čeljusti in uspelo mu je izogniti se ugrizu, vendar je zgubil ravnotežje, že med padanjem je zaslišal živčne korake in hip zatem začutil na vratu topo bolečino, "ne po glavi, ne po glavi," se je iz teme izvil glas, ki ga je poznal, zvil se je v klobčič in se valil med brcami in udarci s palico, nekdo ga je s čevljem zadel v obraz, čez ustnice se mu je ulila topla kri, nenadoma ni čutil nobene bolečine več, med valjenjem po tleh mu je uspelo zgrabiti kamen in vstati, zagnal ga je v najbližjega od bratov in zaslišal zamolkel gmotast zvok in boleč krič, potem je tolkel okrog sebe, dokler se ni zgrudil pod udarci in izgubil zavest.

Še ko je negibno ležal na tleh, so brcali vanj in ga mlatili s palicami, dokler ni eden od njih rekel, "najbrž smo ga ubili, nehajmo." V topli spomladanski noči se je slišalo njihovo grgrajoče sopihanje, luna je sijala na negibnega človeka na tleh, zaritega z obrazom v redko travo ob cesti. "Ubili smo ga," je ponovno rekel moški glas in se razlomil v živčen trzajoč smeh, "ubili smo ga, zdaj ima, kar je zaslužil."

Zgrabili so njegovo telo in ga odvedli proti avtu, posadili so ga za volan, njegova glava je udarila ob šipo, zaprli so vrata, zvrnil se je čez sedeže, nekje daleč je zaznal drobno pego zavesti, ki je bila njegova zavest, videl se je, kako leži okrvavljen čez sedeže in kako mu iz ust polzi kri, vdihnil je, skoz gosto lepljivo tekočino je v njegova pljuča prišel tanek piš svežega zraka, slišal je, kako je nekdo odprl prtljažnik njegovega džipa, zaznal je vonj po bencinu in potem vonj po goreči plastiki, iz naslanjala zadnjega sedeža so pokljajoče pogнали ognjeni zubliji, čez veke mu je prodrla do oči rožnata svetloba, čez spomin mu je šla podoba umirajočega očeta, kako je ležal ukleščen pod

traktor in iz ust hropeče med zadnjimi izdihljaji bljuval kri, "zdaj je konec borbe," si je šepnil čez otekle ustnice, "grem na drugo stran, otekkel bom po strugi življenja in poniknil v zemljo." Zaznal je kovinsko brnenje motorja, bratje so se odpeljali nazaj po cesti, "psi, premagali so me," je pomislil in vdihnil gost kepast dim, ki ga je dušil, "kmalu bom svetloba ognja, ognjeno zrno v naročju teme, razpustil se bom v zrak, vrtl se bom v vonj smrekovih iglic in perje kavk." Čez oči mu je šla slika njegovega posvetstva, čreda živali, trop njegovih divjih psov, grobova njegovih staršev na obronku gozda, "vse bo razpadlo," je pomislil, "vse bo prerasel gozd," roko je iztegnil proti vratom in s členki prstov zadel ob šipo, spustil je prste do kljukice za odpiranje vrat, s sredincem in prstancem se je zataknil zanjo, vendar ni imel dovolj moči, da bi odprl, lovil je sapo med lepljivo gmoto krvi in gostega dima, drugo roko je dal pod želodec in se poskušal dvigniti na kolena, dušil se je in v nenadnem hlastanju za življenjem mu je uspelo zbrati toliko moči, da se je s koleni odrinil proti vratom in je s prsti premaknil kljukico za odpiranje, z glavo je butnil ob vrata in potem s telesom zanihal v svežo pomladno noč. S poslednjimi močmi se je skobalil iz avta, padel je na oster cestni pesek in se, potaplajoč se nazaj v izgubo zavesti, nagonsko odvalil v jarek ob cesti.

V nočno tišino je odjeknila eksplozija in se v odmevu vračala iz membran hribovja, kosi avtomobila so leteli po zraku in v mesčevi svetlobi padali na cesto in drevesa ob njej. Njegovo telo je ob puku trznilo, vendar se ni zbudil iz nezavesti, na boku je ležal v jarku, na lich se mu je strjevala kri, ki mu je prej polzela iz ust, iz arkade mu je čez zaprte veke počasi še vedno drsela topla kri. Ni vedel kje je, ni premišljeval, kdo je, lebdel je v snovi, lažji od vode in težji od zraka, iz ogromnih belih stebrov so se luščile vlaknaste plasti, pršele naokrog in se lepile skupaj v nove stebre, vse je bilo v razpadanju in nastajanju, nikjer ni bilo nobenega živega bitja, povsod so bili le brbotajoči vrtinci življenja brez oblike, kosmi prelivajoče se energije, jasna svetloba nekega bivanja, ki ga ni poznal. Od nekod je zaslišal mamin glas, tiho, nežno prigovarjanje, ki ga ni razumel, božanje njenega glasu, mehko dotikanje njenih ustnic brez oblike, pršenje njene tople, svetle sape brez vonja. Lebdel je lahek in prosojen, vlaknasto belo tkivo med prelivajočimi oblikami, razhajal se je in spajal, vendar je ostal vedno isti, vedno drug in vedno on v raztegljivi in neuničljivi pegi zavesti.

Kombi je vozil po prašni makadamski cesti in poskakoval. Dva od bratov sta imela stolčena obraza, najmlajšemu je kamen preklal ustnico in izbil nekaj zob. Naslonjen na šipo je ječal in sikal skozi otekla usta.

"Počasi bi ga morali mučiti," je rekel.

"Ne," je rekel nekdo drug. "Dovolj je, da smo ga ubili."

"Ne," je rekel nekdo drug, "s kamni bi mu morali izbiti vse zobe in ga potem počasi dotolči."

"Ne," je rekel nekdo drug, "čisto prav smo naredili. Glavno, da je mrtev."

"Ne," je rekel nekdo drug, "ubijati bi ga morali postopoma, kos za kosom, še zdaj bi ga morali mučiti. Prehitro smo opravili z njim. Zdaj je mrtev in ne trpi več, mali pa bo celo življenje prenašal praznino svojih zob."

"On pa bo vse življenje mrtev, to je slabše," je rekel nekdo drug in se grobo pokašljujoče zasmel.

"Kaj bomo rekli doma?" je vprašal nekdo drug.

"Povedali bomo, da se je zaletel v naš voz s hlodi in da se mu je vnel avto," je rekel nekdo drug.

"Ja," je rekel nekdo drug in se raztrgano, težko zasmel, "nismo mi krivi, če se je to zgodilo."

"Ja," je rekel nekdo drug, "nič nismo krivi. Sam je iskal. Predolgo nam je delal težave."

Ko so se s kombijem ustavili pred domačijo, je v kuhinji še vedno gorela luč, čeprav je bila ura že precej čez polnoč. Dva brata sta najmlajšega prijela pod pazduhe in stopili so v hišo. V kuhinji je oče spal v invalidskem vozičku, mama in sestra sta na mizo nosili krožnike. Mama je ob pogledu nanje zastala, opazila je dva okrvavljena obraza.

"Kaj se je zgodilo?" je vprašala.

"Drevo je padlo narobe in ju je zgrabilo," je rekel najstarejši.

"Zakaj ju nisi pripeljal prej?", je vprašala.

"Zgodilo se je na koncu," je odgovoril, "bila je že trda tema, najprej ni bilo videti hudo. Želela sta, da končamo. Lahko sta še pomagala."

"Potem smo hoteli pogasiti voz," je rekel nekdo drug. "Prišel je sosed in se zaletel vanj."

Oče, starec pri osemdesetih, je z rdečimi očmi, zmedenimi od starosti in spanca, ki ga je pravkar zapustil, zasrepeel po prostoru. Vzravnal se je v vozičku, škripanje kovine je šlo rezko po prostoru, vsi so pogledali proti njemu.

"Kaj je bilo z njim?" je hripavo in osorno vrgel proti sinovom.

"Zgorel je," je rekel nekdo.

"Niste pomagali?", je vprašal starec.

"Ne," je rekel najstarejši.

"Tako je prav," je rekel starec, "tako se zgodi tistim, ki se nam postavljajo na pot. Predolgo je trajalo. Zame je prepozno. Vi se veselite."

S krvavo rdečimi očmi je krožil po prostoru, nihče si ni upal z besedami motiti njegovega pogleda. Prezirljivo se je nasmehnil, potem mu je glava omahnila na ramo in nazaj je zaspal.

"Ubili ste ga," je rekla mama, "zakaj mu ne poveste, da ste ga ubili, to bi ga razveselilo."

"Nismo ga ubili, mama," je rekel najstarejši, "lahko bi nas zaprli, če bi ga ubili, saj veš. Sam se je ubil, zgorel je, mi pa mu nismo pomagali, to je vse. Saj sem ti povedal, zaletel se je v naš voz, v naše hlode. Sam je kriv."

"Ja, sam je kriv," je rekel nekdo drug.

Ni jim verjela, sicer pa ji je bilo vseeno. Glavno, da je bil zdaj tudi mladi sosed mrtev in da bo nekaj časa mir.

"Klara, odpelji očeta v posteljo," je rekla proti hčeri, "jaz jim bom postregla."

Hči je sprostila zavoro na vozičku in ga odpeljala iz kuhinje. Oče je smrčal in spuščal zvoke zarjavelega žaginega lista, ki ohlapno in cvileče drsi po mokrem lesu. Klara je sovražila očeta, se ga bala in ga občudovala. Čeprav je bil že pet let priklenjen na voziček, se na kmetiji in v gozdu ni zgodilo nič brez njega. Poznal je vsako drevo, vsako ped zemlje, vsako žival na svoji lastnini. Poznal je ljudi, poznal je svoje sinove, vedel je, da bi v njegovi invalidnosti planili nanj in se ga znebili, če jih ne bi neprestano ustrahoval in držal v šahu z zgodbo o kilogramih zlata. Dvajset let je bil v Avstraliji, vrnil se je pri štiridesetih, si prek oglasa kupil mlado deklino in ji zaplodil šest otrok. Iz Avstralije je prinesel precej prihranjenega denarja, a ga je že zdavnaj vložil v svoje posestvo in nakup okoliške zemlje. Vsi so popustili, trikrat jih je preplačal, če je bilo treba. Le s starim sosedom so bile težave, ni čudno, da ga je pokopal traktor, njegovi sinovi so videli, kako se je traktor prevrnil in ga pokopal pod sabo, in potem so bile težave le še z mladim sosedom in ni čudno, da se je zaletel v skladovnico hlodov, njegovi sinovi so videli, kako se je zaletel v skladovnico hlodov.

"Mislijo, da spim," je zamrmral v polsnu, ko ga je hči vozila iz kuhinje, gosta nikotinasta rjava slina mu je kot psu kapljala iz ust, "tresejo se od strahu, da bi umrl, ne da bi jim povedal, kje ležijo kosi zlata, hijene, iztrgali mi bodo jezik iz ust, ko bom umrl in jim ne bom nič povedal." Nasmehnil se je noter vase, nikjer ni bilo nobenih kosov zlata, čeprav jim je govoril, da jih je pred desetletji prinesel iz Avstralije in jih ima skrite v zaboji nekje na posestvu. Prinesel je le kepo rude, v kateri se je lesketalo nekaj zlata, in ta je nepremično stala na kaminu kot obljuba razkošja in moči, sinovi so ponižno hodili mimo nje in se upogibali očetu, tistemu, ki ve, tistemu, ki jim bo zapustil in jih bo osrečil.

"Zdaj je pot odprta," je v kuhinji rekel najstarejši sin. "Ne bo se nam treba več voziti naokrog."

"Ja," je rekel nekdo drug, "prerezali bomo žice in podrli rampo."

"Postrelili bomo njegove pse," je rekel nekdo drug.

"Ne, zastrupili jih bomo," je rekel nekdo drug.

"Poklali bomo njegove živali in jih prodali," je rekel nekdo drug.

"Zravnali bomo grobova njegovih staršev," je rekel nekdo drug, "nikogar ne bomo več trpeli ob sebi, ne živih ne mrtvih."

Mama jih je s ponosom gledala, svoje sinove. "Kakšni možje so postali," je premišljevala, "kako trdi in pogumni so, a vendar tako mehki do mene in očeta. Bog ve, da niso slabi," je premišljevala, "le življenje je tu gori pri nas trdo. Bog ve, da so v resnici dobri in ponižni, le nekaj vroče očetove krvi imajo v sebi."

"Kaj misliš, oni so ga ubili, a?", je vprašal Klaro, ko ga je pripeljala do postelje. Glavo je imel naslonjeno na rame, kot bi se mu zlomil tilnik, spretelet jo je srh, "spi in govori," jo je prešinilo, "mrtev je in govori."

"Ne vem," je rekla tiho in pomislila na soseda. Sovražila ga je tako kot vsa njena družina, vendar ga je sovražila drugače. Odkar je pred štirimi leti v dolini končala osnovno šolo, ni bila nikoli več sama med tujimi ljudmi. Delala je na kmetiji in se le

tu in tam z brati odpravila po nakupih. Nove obraze je spoznavala predvsem po televiziji, na hiši so imeli tudi satelitsko anteno, velik bel krožnik, in v soboto je ponavadi globoko v noč gledala programe v angleščini, ki je ni skoraj nič razumela. Sveži mrtvec, o katerem je govoril oče, ji je bil domač, pogosto ga je opazovala, njegovo posestvo je bilo nižje od njihovega, in čeprav je bil ob potoku, ki je ločeval njihovi posestvi, ozek pas gozda, si lahko z njihovega skednja videl sosedovo posestvo kot na dlani. Dobro je poznala sosedov obraz, čeprav ga nikoli ni videla povsem od blizu, z brati so s skednja pogosto gledali proti njemu skoz daljnogled lovske puške in včasih za šalo ustrelili nad njegovo glavo, v pločevinasto streho njegove hiše ali zadeli kakšno njegovo žival. Tudi sama je kdaj skrivoma zlezla v skedenj in ga opazovala skoz daljnogled, bil je lepše rašččen kot njeni bratje in skoraj vedno gladko obrit, kadar je imel na sebi kavbojke z naramnicami in karirasto srajco, jo je s svojim širokim obrazom in močnimi zobmi spominjal na nekega moškega iz televizijske reklame za kavbojke in včasih jo jo po telesu preplavilo lahkoto ščegetanje in roka ji je zdrsela po telesu in se ustavila v mehki, topli gošči pod trebuhom. Ni vedela, ali to lahko počne, pogosto se je potem gnusila sama sebi, sovražila je tistega moškega prek meje, sovražila ga je zato, ker ga je morala sovražiti, vsi v njeni družini so ga sovražili, vendar se ji je včasih zazdelo, da se ji bo ob pogledu nanj vžgala topla goščava pod trebuhom, in temu se ni mogla, temu se ni želela upirati. Kdaj si je šivanje in pletenje nesla gor na skedenj in potem pogledovala tja čez proti njemu in opazovala, kako dela na polju, kako krmi živali in meče svojim divjim psom krvave kose mesa. Videla je tudi, da je včasih med lesene palice razpel platno in ure in ure slikal. To se ji je zdelo smešno, nihče v njeni hiši ni nikoli počel kaj podobnega, skoz daljnogled je opazovala barve na platnu in v sebi čutila ugodje, "lepo je," ji je šlo pogosto čez misli, "smešno, kaj počne ta človek," si je tiho govorila vase. Včasih se je zgodilo, da je kdo od bratov opazil, da je sosed sušeče platno pozabil skriti za hišo, in mu je s svinčenimi streli preluknjaj sliko. Vedno se je smejala, ko je zvedela za to, v krvi je imela sovražstvo do lepega sosedu, ki jim je grenil življenje, odkrito sovražila in pritajeno občudovala je to, da se jim upa sam upirati, včasih je v besu nanj, ko jim je preluknjaj kangle za mleko, v dolini pretepel kakšnega brata ali kadar so njegovi psi raztrgali kakšno njihovo žival, premišljevala, da mu bo z nohti razpraskala kožo na njegovem gladko obritem in lepem obrazu, tresla se je od globoke čutne želje, da bi to naredila.

Očeta je spravila v posteljo, ga pokrila čez tolsto staro telo in se izmuznila iz hiše.

Na licu je začutil mokro ščemenje, odprl je oči in skoz boleče oteklino zagledal svojega bernardinca, kako ga liže po obrazu. Sijalo je jutranje sonce, iz tal se je v medlih mlečnatih valovih dvigovala megla. S težavo je obračal glavo, gledal je naokrog, ni se mogel spomniti, kaj se je zgodilo, potem je zastokal, "sosed..." Povsod po telesu je čutil bolečino, premaknil je roko, zdrsela je po gosti kosmati tkanini, pogledal je dol po svojem telesu. Nekdo ga je ponoči pokrtil z deko, ni se ukvarjal z mislijo, kdo bi to lahko bil, nikogar ni poznal, ki bi to lahko storil zanj. Zgrabil je psa okrog vratu in se usedel, v rebrih je čutil pekočo bolečino, zakašljaj je in izpljunil strdek krvi. Na cesti

je zagledal kup železja in ostanke gum, "nič ne bi ostalo od mene," je zamomljajal predse, "kakšen zob med makadamom, kakšen gumb med šavjem ob cesti." Njegovo telo je bila ena sama bolečina, vendar je vstal, iz trave pobral suho grčasto palico in zašepal po cesti. Noge so mu klecale, po nekaj korakih se je ustavil pred hlodi, ki so ležali čez cesto, oprl se je ob palico in skušal visoko dvigniti nogo, vendar ni šlo, zasukalo ga je, zvrnil se je čez hlode in z ramo trdo udaril ob les. Obležal je na hrbtu in srepel v jasno nebo, poznal je ta občutek nemoči, nekoč ga je v gorah med zimsko turno smuko odnesel plaz in ga zasul pod sabo, in čeprav se je v svojih mislih že predal, je po nekaj minutah v sebi začutil tako veliko željo po življenju, da se ji ni mogel upirati, in tako rekoč proti svojim načrtom se je izkopal iz snega ter se z zlomljeno nogo privlekel v dolino. Sonce ga je ščemelo v oči, čez nekaj časa je stopala oprl ob hlod, se prevrnil na trebuh in se zvalil na drugo stran skladovnice. Pobral se je, "ni še konec," je zamomljajal, "ni še konec," je ponovil in komaj stoječ na nogah oddrsal proti svojemu nekaj sto metrov oddaljenemu domu.

Ko je odklenil verigo in stopil skoz škripajoča velika lesena vrata svojega posestva, se je proti njemu zapodilo krdelo njegovih psov, pričakal jih je naslonjen na ograjo, skakali so nanj in ga zvrnili na tla, lizali so ga po strnjeni krvi in renčali, "popadli me bodo," je pomislil, "stepli se bodo za svojega gospodarja, raztrgali ga bodo v svoji slepi krvavi živalski ljubezni." Ni se jih bal, skoz režo oteklih vek je opazoval njihove krvave, lačne, naklonjene oči, pršenje njihove slin, lesketanje njihove dlake v jutranjem soncu. Izgovarjal je njihova imena in jih z roko prijemal za ostre zobe, "na tem svetu so zveste samo še živali," je pomislil v omotični in razboleli glavi, potem je ostro zažvižgal in trop psov se je usul proti hiši in se tam posedel po stopnicah. Pobral se je in oddrsal do hiše, vstopil je, iz hladilnika je vzel nekaj kosov surovega mesa in jih vrgel pred vrata. Ni imel več moči, da bi si šel v kopalnico pogledat potolčeni obraz, odvlekel se je do postelje, se zvrnil nanjo in se v trenutku pogreznil v spanec.

Popoldne ga je zbudilo divje pasje lajanje, hitro je vstal in zaječal od bolečine, oddrsal je proti oknu in zaslišal streljanje. Vedel je, odkod prihaja, zgrabil je puško in odprl okno. Bratje so stali v gozdčku za njegovo ogrado in električno žico in streljali na njegove pse, videl je, kako sta dva negibno ležala na tleh, dvignil je puško in začel streljati proti sosedom. Nikoli prej ni meril naravnost vanje, vseeno mu je bilo, kaj se bo zgodilo, če jih pobije, zaslišal je njihovo vpitje, nekdo od njih je kričal in se valjal po tleh. Vedel je, da je zadel, nameril je v človeka, ki je ležal na tleh, zdaj je bil lahka tarča, s prstom je napel petelina, potem je za hip obstal, v sebi je čutil sovraštvo, skoz nosnice je globoko vdihnil zrak in napenjajoča rebra so ga zbolela, počutil se je kot porcelan, preden se sesuje. Ustrelil je v zrak, v krošnje dreves, nihče od bratov si ni upal stopiti do ranjenca, ki je ječal in se držal za ramo.

Nad pokrajino je bila gosta napeta tišina, opazoval je, kako s sosedovega posestva proti meji teče mlada ženska, vedel je, da je to njihova sestra, dvakrat ali trikrat jo je srečal spodaj v mestecu, ko je z brati prišla po nakupih. Bila je lepo raščena, prsata, včasih, takoj po dvajsetem letu, je imel veselje s takšnimi ženskami. Zdaj ga je to minilo, že nekaj let ni imel nobene ženske in jih niti ni pogrešal. "To bi bilo lepo

maščevanje," je pomislil in spremljal žensko na muhi svoje puške, slišal je vpitje bratov, ki so ji hoteli preprečiti, da bi prišla do ranjenca, vendar je stekla do njega in se sklonila nadenj, roke so se mu tresle, zaprl je oči, predstavljal si je, da je pritisnil na petelina, predstavljal si je let naboja po toplem pomladnem zraku in droben curek krvi na čelu mlade ženske. Ne, ni mogel ustreliti, odprl je oči, videl je, kako ženska vleče brata proti gozdičku, zagledal je svoja ustreljena psa na polju, ustrelil je v zrak in odšel nazaj v posteljo.

Ranjenca so privlekli do hiše, stokal je in globoko dihal.

"Nekdo ga je zadel v ramo," je rekel najstarejši brat očetu, ki je na vozičku sedel pred vhodom v hišo.

"In kaj ste naredili z njim?" je rekel starec.

"Nič," je odvrnil najstarejši, "bili smo na planem, on pa se je skrival v hiši".

Starec je s palico zamahnil proti najstarejšemu sinu, vendar ga ni dosegel.

"Idioti, kdo mislite, da je bil, kaj?" je zasikal proti njim z glasom, ki se je na koncu pretrgal v piskajoče hropenje.

"On ni bil," je rekel nekdo, "včeraj je zgorel v avtu."

"Polili smo ga z bencinom in zažgali," je rekel nekdo.

"Danes sem odšel pogledat," je rekel nekdo, "nič ni ostalo tam, samo nekaj železja."

"Pretolkli smo ga do mrtvega in zažgali," je rekel nekdo, "vsi smo videli, da je mrtev."

"Včeraj ste rekli, da ga niste ubili," je zahropel starec.

"Ubili smo ga, oče," je rekel najstarejši.

"Ubili smo ga," je rekel nekdo.

"Niste ga ubili," je rekel starec tiho in grozeče. "Zdaj se bo začelo vse znova." Izpod deke, s katero je bil pokrit čez noge, je vzel pištolo, dvignil je tresočo roko in streljal proti sosednjemu posestvu, dokler mu ni zmanjkalo nabojev.

Ranjenca so odnesli v hišo, Klara je opazovala, kako so mu bratje poskušali vzeti iz rane kroglo. Pomislila je na soseda, žal ji je bilo, da ga je ponoči pokrila z deko, "povedati bi jim morala, da sem ga našla živega v jarku," je premišljevala, vendar si ni upala spregovoriti.

"V dolino ga bomo morali odpeljati," je rekel najstarejši.

"Kaj bomo rekli?", je vprašal nekdo.

"Nič," je rekel najstarejši, "nesreča pri lovu."

"Maščevali se bomo," je rekel nekdo.

"Ja, maščevali se bomo," je rekel nekdo.

"Zdaj ga bomo zares ubili," je rekel nekdo.

"Saj smo ga že ubili," je rekel nekdo.

"Ne, nismo ga ubili," je rekel nekdo. "On je bil v hiši, stari ima prav. Kdo drug bi bil lahko?"

"Nekaj dni bomo počakali, potem mu bomo zažgali hišo," je rekel nekdo.

"Ja," je rekel najstarejši, "zdaj je preveč. To bomo naredili."

Brata so naložili v kombi in odpeljali v dolino. Oče je srepeel za njimi, z ustnicami je držal cigareto, njegov obraz je bil ves rumen od nikotina, že dolgo ni več z rokami držal cigarete, le prižgal jo je in potem držal med ustnicami, pepel se mu je osipal po jopi in odeji, iz kotičkov ust mu je polzela nikotinasta slina. Ni se mu smilil ranjeni sin, zanj so bili otroci tako kot živina del njegovega posestva, njegova lastnina.

"Vse sem sam naredil," je grgal noter vase, "vse sem sam kupil, oni pa zdaj čakajo, da bom crknil. Ne, ne bom jim privoščil tega, preživel jih bom," je rekel trmasto, "vse bom preživel." Glava mu je omahnila na prsi, hči ga je opazovala z mešanico strahu in usmiljenja, stopila je k njemu in mu iz ust vzela tleči cigaretni filter. Ni spal, vedel je, da je ona, "Klara je vse, kar imam," je rekel noter vase, v zaprtih očeh so se mu nabrale solze, "prodal bom zemljišča in ji zapustil denar," je mrmral in po licih mu je zdrsula solza, "v dolini naj si poišče moškega, takšnega, kakršen sem bil včasih jaz," zahlipal je, hlipal je s cvilečim dušecim glasom, iz hiše je prišla žena in ga vprašala, kaj je narobe, ne da bi dvignil pogled, je proti njej zagnal palico in neutolažljivo hlipal naprej.

Bratje so se zvečer vrnili brez ranjenca, obdržali so ga v bolnici. Oče jih je med večerjo mrko gledal, nihče si ni upal spregovoriti. Vase je vlival kozarce žganja, iz mrtvaško bledega obraza so srepele krvavo rdeče oči. Prostor pred očmi se mu je topil, vse je bilo težko valovanje zraka, po katerem so plavali kosi pohištva in obrazi, ki jih ni razložil. Z roko je zaokrožil pred svojo glavo, hotel je zbrisati podobe, ki jih je videl pred sabo, gmoto razpuščenih obrazov, ki so se prelivali drug čez drugega. Njihovo molčanje ga je spravljal v bes, mislil je, da kriči nanje, oni pa ne odgovarjajo, vendar je bil v resnici tiho, le v glavi se mu je vse spremešalo, preteklost in sedanost, predstave in resničnost, oblike in praznina. "Jutri grem v Avstralijo," je na koncu pijan zagrgal, izpahnilo se mu je, z rokami se je odrinil od mize, voziček se je zapeljal proti steni, kovina je zvoneče udarila ob les, glava mu je sunkovito padla proti prsim, ko je z njo udaril ob polico. V temenu je čutil gomazenje tanke, ostre bolečine, kot bi mu kdo s šivanko napeljeval sukanec skoz glavo, pod lasiščem je čutil mokro, toplo bolečino, zdelo se mu je, da mu je možgane in oči zalila kri.

Zjutraj se oče ni več zbudil. Do kosila so ga pustili v postelji, ko ga je žena poskušala spraviti na voziček, je ugotovila, da je umrl. Šla je v kuhinjo in povedala drugim. Molčali so in jo otopelo gledali. Le hči je imela v očeh solze.

"Ti je povedal?" je potem vprašal najstarejši.

"Kaj?" je vprašala mama.

"Kam je zakopal zlato," je rekel najstarejši.

Gledala je prazne, napete, sovražne obraze svojih sinov. Ne, ni ji povedal.

"Povedal mi je. Ko se boste znebili soseda, vam bom pokazala," je rekla tiho in trmasto.

"Ja, on je kriv za njegovo smrt," je rekel najstarejši.

"Ja," je rekel nekdo, "zdaj nam ne ostane drugega."

"Ja," je rekel nekdo, "moramo ga ubiti."

"Jaz ga bom," je rekel nekdo.

"Ne, skupaj ga bomo," je rekel najstarejši.

"Ja, skupaj ga morate," je rekla mama. "To morate narediti za očeta."

Naslednji dan so očeta pokopali, dež je neutrudno lil z neba, umazani rjavkasti poti potoki so preplavljali poti.

"Zdaj boste ubogali mene," je rekel najstarejši brat, ko so se blatni vrnili v domačijo.

"Ne, dokler ga ne spravite s poti in ne izkopljete zlata, boste ubogali mene," je rekla mama.

"Ja, njo bomo ubogali," je rekel nekdo.

"Prav ima, njo bomo ubogali," so rekli še drugi.

Vse dneve je potem kdo od bratov skoz daljnogled gledal proti sosedovi hiši, nekaj dni ga ni bilo na spregled, domnevali so, da je odšel v dolino, da je pobegnili, vendar si niso upali prestopiti meje njegovega posestva, le od daleč so streljali proti njegovim psom. Nekega dne se je potem pojavil pred hišo, sključen je hodil naokrog, bil je ves šibek, več kot teden dni je preležal v postelji, le psom je enkrat na dan skoz okno vrgel hrano in zvečer je šel pomolst krave, da jim ni razneslo vimena. Njegov obraz je bil poln modrikastozelenkastih podplutb, rebra so ga še vedno bolela, dnevna svetloba ga je ščemela v oči. "Oditi bi moral v dolino po hrano," je pomislil, vendar se ni imel s čim odpeljati in bil je še prešibek, da bi lahko odjahal s konjem. Vedel je, da ga sosedje opazujejo, na sebi je čutil njihove sovražne motne oči, ni se jih bal, obžaloval je le, da ni mogel živeti drugače. Ni smel zapustiti posestva svojih staršev, čeprav je včasih pomislil, da bi vse skupaj prodal in se izselil, tega ni hotel narediti, preveč je bil navezan na svoje posestvo v naročju gor, na tiha grobova staršev na obronku gozda, na svobodo, zamejeno z nasiljem sosedov. Po vsem, kar se je zgodilo, ni smel popustiti, prepričan je bil, da so bratje krivi za očetovo smrt, maščeval se jim je tako, da ni popuščal. V pločevino njegovega poslopja je priletel naboj, ni se vznemiril, vedel je, da ga le izzivajo, da se ga ne upajo tako pokončati, da bodo ponovno poskušali uprizoriti kakšno majhno umazano nesrečo, kakšen požar ali padec s konja. V vedro si je nasul apna, počasi je stopil proti gozdičku, ki je razmejeval posestvi, ubita psa sta razpadala pod kožuhom in oddajala kužen smrad, roj mrčesa je krožil nad njima, posul ju je z apnom in izgovoril njuni imeni v njuna gluha, razpadajoča kosmata ušesa.

Opazovala ga je skoz daljnogled, njegov široki obraz je bil upadel, koža med močnimi ličnicami in brado je bila udrita, rame so bile sključene. Apneni prah je metal na psa kot sejalec zrnje v zemljo, toplo ji je bilo ob tem pogledu, zdaj ji ni bilo več žal, da ga je prišla tiste noči pokrit, po očetovi smrti je prvič pomislila, da bo nekoč zagotovo odšla z domačije, ta svet nenadoma ni bil več njen svet, bratje so se začeli pripraviti med sabo, skoraj vsak večer so popivali in mati jih je komaj še lahko brzдалa. Zdelo se ji je tudi, da jo je najstarejši brat začel zalezovati kot žensko, in gnusila se ji je misel, da bi ji zares kaj naredil, raje bi se ubila, raje bi ga ubila.

Ponoči je v črno polivinilasto vrečo zložila nekaj kruha, sira in testenin in jih skrivoma odnesla do sosedove ograje. Zaslišal je lajež svojih psov, vzel je puško in stopil k oknu. Psi so nekaj časa divje lajali, potem so potihnili. Napeto je gledal v noč, preveril je, ali je vklopljeno stikalo za električno žico, prižgal je reflektor, ki je zaokrožil po posestvu; nikjer ni bilo videti nič nenavadnega, s puško v roki je odšel nazaj v posteljo.

Zjutraj je opazil, da ob ograji leži raztrgana črna plastična vreča. "Spet so vrgli strup," je pomislil. Pogledal je po posestvu, vendar se nobeden od njegovih psov ni zviljal od bolečin, kot običajno so z dvignjenimi repi pritekli proti njemu. Stopil je do vreče, s konico čevlja zbezal ven testenine, sir in ostanke kruha, potem stvari vzel v naročje in jih odnesel v hišo. Ni vedel, kaj to pomeni, "ne bodo me tako lahko," je rekel in hrano pometal v smeti.

Tudi naslednjo noč je ob približno enaki uri zaslišal divji pasji lajež, vzel je puško in se splazil k ograji, vendar tam ni bilo nikogar več, ob ograji je ležala le črna vreča, polna hrane. Odvlekel jo je v hišo in jo pustil v predsobi.

"Ponoči je nekdo odšel iz hiše," je zjutraj rekel najstarejši brat, ko so se z brati odpravljali v gozd.

"Jaz nisem bil," je rekel nekdo.

"Jaz tudi ne," je rekel nekdo.

"Nihče od nas ni bil," je rekel nekdo.

"Kdo pa je bil potem?" je rekel najstarejši brat.

"Mi ne vemo," je rekel nekdo.

Čez dan je že zmogel toliko moči, da se je s traktorjem odpravil na polje, v zraku je bilo napeto pričakovanje kot pred nevihto, ptiči so nizko letali in živina se je zadrževala ob hlevu. Vedel je, da ga opazujejo, v žepu je imel pištolo, ni se jih bal, nikogar se ni bal, sprijaznil se je s tem, da ga lahko vsak trenutek pokosi strel, toda ni hotel živeti v strahu, bilo je prepozno, da bi se predal. Komaj je dobro začel, je zrak razparal zamolkel grom, zdelo se mu je, da se bodo gore sesule in ga pokopale pod sabo, ulila se je nevihta, ki je po nekaj minutah tako nenadoma prenehala, kot se je začela. Do večera je delal na polju, telo ga je še vedno bolelo, vendar je čutil, da se je dobro zmazal, njegovo telo je bilo čvrsto, vajeno trdote in udarcev, bilo je močnejše od njega.

Ponoči je vzel puško, izklopil tok v električnih žicah in se odplazil do ograje. Izmužil se je skoz žice in se skril v gozdičku. V poslopjih sosedov je bila tema, skoraj uro dolgo je napeto strmel v negibno noč. Ko je že hotel oditi, je opazil, da se nekdo spušča po pobočju sosedovega posestva. Potajil se je, gledal je tihe, mehke korake mlade sosede. Približala se je njegovi ograji, psi so začeli lajati, čez žice je vrgla vrečo in se obrnila. Iz rok je spustil puško, stopil ji je na pot. Prestrašila se je in hotela steči, vendar jo je prijel za roko. Kriknila je in se mu poskušala izviti. Ni je spustil, z drugo roko jo je prijel okrog pasu, upirala se je, zgrabila ga je za vrat in zvalila sta se na tla, v rebrih je čutil pekočo bolečino, valjala sta se po tleh, njeno polno, mehko telo je bilo močno, komaj ga je obvladal, s prsti ji je roke pritisnil ob zemljo, z razbolelim prsnim

košem jo je prikoval ob tla, z nogami ji je noge stisnil v primež. Sunkovito je dihala in ga nepremično gledala iz globokih oči, njene mokre ustnice so se lesketale na mesčevi svetlobi, njene mehke prsi so ga naredile mehkega. Hropla je divje in vdano, zaprla je oči, glavo je nagnila nazaj, iz ust je potisnila zaplato jezika. Počasi se ji je z usti spustil proti jeziku in se ga dotaknil z ustnicami, s tihim poklanjem poljubov ji je šel čez obraz, bila je mehka in voljna, prepuščala mu je svoje toplo telo, sovražila in ljubila je moškega nad sabo, ni se mu hotela upirati, s kratkimi visokimi zvoki je prekinjala tišino, ko jo je slačil. Psi ob ograji so divje lajali na njuno tesno borbo, na njuno hropenje, na njuni koži se je pod medlo mesčevo svetlobo nabiral pot.

V toplo pomladno noč je najprej zadonel en strel, potem so začeli z različnih strani pokati streli. Drevesa so nenadoma silovito vztrepetala, ozračje se je napolnilo z gostim vrtečim šelestenjem listja, iz zemlje je prhnil vonj razpadajočih živali in spletnelih korenin, zvezde so se razpotegnile v ogromne prelivaajoče rumenkaste preproge. Drsel je po lijaku bele svetlobe, ki je vase srkala njegovo telo. Čutil je, kako močno ga objema, videl je nasmeh na njenih ustnicah, po zraku je trzajoče zabrnela tenka struna življenja, negibna sta obležala v mlaki krvi.

(Zgodba je iz knjige *Moški nad prepadom*, ki izide spomladi 1994 pri založbi Mihelač)

Gašper Malej

Kratka proza

Samarkand

Praznina. Na papirju. Povsod. Vprašaš se: si zato, da zapolniš papir, da se izgubiš v praznino, kjer ni videti belih luči, kjer gorijo kresovi v mrtvaški tišini in se med mačjimi zenicami sprehajajo tujci? Stojiš na meji med zabrisanimi ogledali, ki že zdavnaj, že zdavnaj več ne odsevajo tvoje podobe, sploh pa to nisi ti, temveč nekakšen (tvoj?) izsev (eden izmed tisočev?) v očeh drugih. Prav imam, ker sovražim ogledala, kriva za to sovraštvo pa je marelična barva sončnih zahodov, spomin, ki blede, spomin na vse, kar je nekoč obstajalo in še danes sproti izničujem kot blede vsakdanjost staniolnega okusa, prepleteno z lažmi, med katerimi je ena največjih "deliva si svojo ljubezen." Kot puščica v ognju, kot žareča strelica sem ostal sam. Marco Polo, vzemi me s seboj, potovati želim v daljni Samarkand, kjer so kamele in obzorje škrlatno ugaša v puščavskem pesku, v mesto skrivnostnih zarotitev in palač divjih vladarjev, v nevidno mesto brez gospodarja, kjer neprestano sveti luč in ni civilizacija nič drugega kot spomin na napake, ki smo jih delali vsi, preden smo se vrnili tja, v kraj, kjer smo se rodili, kjer smo ubijali in dajali svoje telo na razpolago hotnicam, ki so na svojih telesih krasile naše obleke z biseri brezčasa. V njihovih posteljah smo iskali temo, ki je nismo poznali, saj so nas na dvoru vzgajali v razkošju, zunaj resničnega življenja. Zakaj se ne prižge luč, usuje nevihta nad vrvežem bazarja, kjer lončarji in tkalci izdelujejo podobe blede lune, edine gospodarice mesta? Na njihovih statvah in v glini se jim prikazujejo obrazi fantomov, varuhi časa, ki so ga pozabili in pozabljenega vgradili v svoje umetnine, ki jih prodajajo na sejmi. Že slišim zvok, žvenketanje kovancev, mamljivi vonj barantanja, vrišč kokoši in gosi, preklinjanje goničev kamel in tiho strast preprogarjev, ogenj, ki jim žari v očeh, kot da bi iz svoje zavesti izkopali posebno drage kamne in jih vpletli v svoje mojstrovine. Glej, ženske se vračajo s trga in se ustavljajo pri prodajalcih biserov in srebrnega nakita. Kupovale so ovčetano, sočivje in začimbe za večerjo svojim možem, ki se bodo zvečer vrnili z lova oziroma iz vojne z drugim plemenom. V očeh se je bojevnikom bleščalo pravično sonce, na ščitih se jim je lesketal zlati orel, ko so na svoji zvezdni poti oddirjali v noč na temnih, hitrih konjih. Ni jih bilo strah panterjev in levov, teh pogumnih konjenikov, ki so drveli v temo, proti

sončnemu vzhodu, onstran katerega jih je čakala slava. Sredi trga, med trgovci z opijem in dišavami, je stala enooka beračica in prosila milosti. Nihče, nihče se ni zmenil zanjo. Sonce je izgubljalo svoj boj z oblaki, nad mestom je zavladovala tema. Po kotih zaprašenih četrti so se stiskali otroci, na domovih so začeli prižigati oljenke in veter je divje lopotal ob skrivnostne strehe. Vladar je ob soju sveč počival pri svoji najljubši ženi, služinčad pa je čuječno stala v dolgih vrstah pod prestolom njune postelje in čakala, da jo bo osvetlila vsaj drobtinica z obložene mize njune ljubezni in z vsakim jokom, stiskom in krikom slasti se je ljudem zazdelo, da jih obdaja tista brezmejna, vseobsegajoča prelest, zaradi katere se je vredno boriti, tolči vsakdanji kruh s peščico dateljnov, pozabljati na sanje, ki so jih bili deležni že z rojstvom in jih niti smrt ni ugasila v njihovih dušah. Iskati se v vrhovih palm, ki so bogato obrodile, kot srca zvestih žena, ki so svojim junakom, zmagovalcem nad Tatari, nudile brezmejne sladkosti, medtem pa so temnooki otroci varno počivali v naročju noči, saj jih je ščitila ljubezen, ki je grozljive pošasti, katerih vampirski kriki so se razlegali po bližnjih dolinah, niso mogle prevpiti in utrniti njene zvezde v brezčasnost. V potihnjem mestu so se po ulicah klatili le še berači in čarovniki, astrologi, ki so v svojem nerazumljivem jeziku na astrolabijih odčitavali koordinate, na katerih bo Luna srečala Sonce in se z Marsom in Venero združila v veliki stellium. Jasnovidci in prerokovalci so pospravili kristalne krogle, ker jih za napoved prihodnosti niso več potrebovali. Prihodnost se jim je ponujala, sama, bleščeča in na dlani, prečiščena v ognju in oprana s solzami. Zvezde niso več tajile in minareti in stolpi in vodnjaki so zadihali v briljantni luči, ki je presvetlila srečno mesto Samarkand, mesto sanj in pozabljajenja. Vsi so vedeli, da je ta luč večna, vendar si nikoli niso znali razložiti, s čim so si zaslužili milost tistega, ki jim jo je poslal.

na trgu

noge se plazijo po jetičnih stopnicah. šum smrek zatemnjuje jasna, prozorna ogledala, ki z vseh strani boljčijo v prostor. trg je prazen, neizmerno velik, vendar, kot bi bil obdan z nevidnimi, visokimi stenami. po stopnicah glodajo podgane. sredi trga je kletka. rešetke so jeklene. vlaga prodira v klet. na čelu je čutiti potne srage. mimoidoči pljuvajo, nekdo razbija čaše, meče kamne v ulične svetilke, nekdo drug žvižga ali preklinja državo. v kletki zaljubljeni par. mlado, vegasto dekle in brkat, črviv mladenič v zeleni srajci. občujeta, skoz rešetke ju gledajo opice. zares, smetarji pravijo, da so videli trope orangutanov, kako hlačajo po trgu in so priče nenavadnemu prizoru. v kotu kleti je zavržena lestev. pod omenjeno lestvijo je pred petimi urami stopil gospod b. (bianchi?); to seveda ne prinaša nesreče. gospod bianchi pije kavo v zakotnem bifeju, na trgu, seveda. po reki plujejo drobne jadrnice, otroci so seveda pridni modelarji. v izložbah se prašijo neuporabna okostja, po parku koraka godba na pihala in trobenta koračnice, marcie funebri, od katerih se tresejo zidovi. zidovi, ki so seveda zares pomembni. mladenič in dekle v kletki nimata več rok, nimata več nog in jeter.

veter odpihne starke z drogov javne razsvetljave. v klet se spuščajo tri gole cipe. zračni pritisk pada, pada, temperatura kljub pozni nočni uri raste. kletka stoji, jeklene dežne kaplje spirajo zaljubljenca, opice ploskajo, se morda praskajo. ugasnili so luč. ugasnili so vse luči. tudi v kleti vlada tema, čeprav je ena sveča še prižgana. tla se sesedajo. nešteto zidov, vsepovsod porisanih z grafiti, nešteto rešetak, nešteto opic, nikjer ljudi, v kaplji vode en sam človek. coitus interruptus?

za peonijo se pa nihče ne zmeni

v sobi z oknom, ki gleda na zakleto polje: osamljen z radiem na glas in žensko. spet piševa staro, že neštetokrat napisano zgodovino; vdihujeva ji nove pomene. ima mehke poljske ustnice, na njenih oblazinjenih prsih počiva skrivnostna skrinjica. pandora ne želi privzdigniti pokrova svoje posode; upanje mora namreč ostati shranjeno varno na njenem dnu. pod oknom pevec z lutnjo odčepi steklenico kokakole in začne zlivati mavričaste potoke tekočine po zidu. klohotanje ob opeko zmoti golobe. odfrlijo stran, prek polja. ženska gleda z okna, v roki drži drobno šivanko. pevec opazi sledove cenene šminke na njenih ustnicah, odvrže lutnjo, odide v neznano, prek polja. sledi mu s pogledom, preseneti jo moje vprašanje: in smisel življenja? po krajšem premolku: upanje v reinkarnacijo? ignorira. za trenutek se ji na obrazu zariše hlepeče pričakovanje, s krčevitim gibom si zabode šivanko v prst. priteče kapljica krvi, ki jo, končno potešen, s slastjo posesam. v kotu sobe usahne peonija, pa se zanjo nihče ne zmeni.

ona? jaz? rešetke?

preprosto je. v trenutku izrečeš, v plesnivosti koledarja začutiš večnost neke osebe. kriči iz tebe: ja, jaz sem tu, pravim ti, da ne poznam pravopisnih pravil, zato je tudi moje govorjenje nekam zmedeno, razumeš, živela sem v nekem drugem času, govorim svojo zgodbo, sama sem, krivi so drugi, ki niso razumeli, saj nisem morila, lahko mi verjamete, da nisem morila, poštena sem, večkrat spovedana, krščena, vse zakramente sem prejela, moji dokumenti so v redu, niti zenice me več ne srbijo, zakaj me torej obtožujete? obsodili ste me, vem, na mirovanje, nepremičnost, gnitje v ječi telesa, minljive oblike, ki dušo ovira pri prehodu v nekakšno lebdečnost, saj ste rekli tako, namenili ste mi kazen, ki jo zdaj vdano čakam, čeprav ne morem vedeti, ali bo dovolj bolelo, ali bom jokala in krvavela kot Tistipribitinakrižu, in bo skoz moja zrkla, členke in kolena, začela pritekati črna smolasta tekočina, ki me bo preplavila, in bom odrešena, in mi bo odpuščeno, ali bom obsojena, kruto in večno, ko še vedno ne bom vedela, česa me sploh krivijo, in niti tega, pred kom bi lahko pokleknila, poljubljala golo zemljo in umazanijo med njegovimi prsti, da bi mi kot usodo določil rešitev, čeprav še sam ne bo vedel, zakaj. rekel bo: tako je, usoda pač, in se usedel, sledi

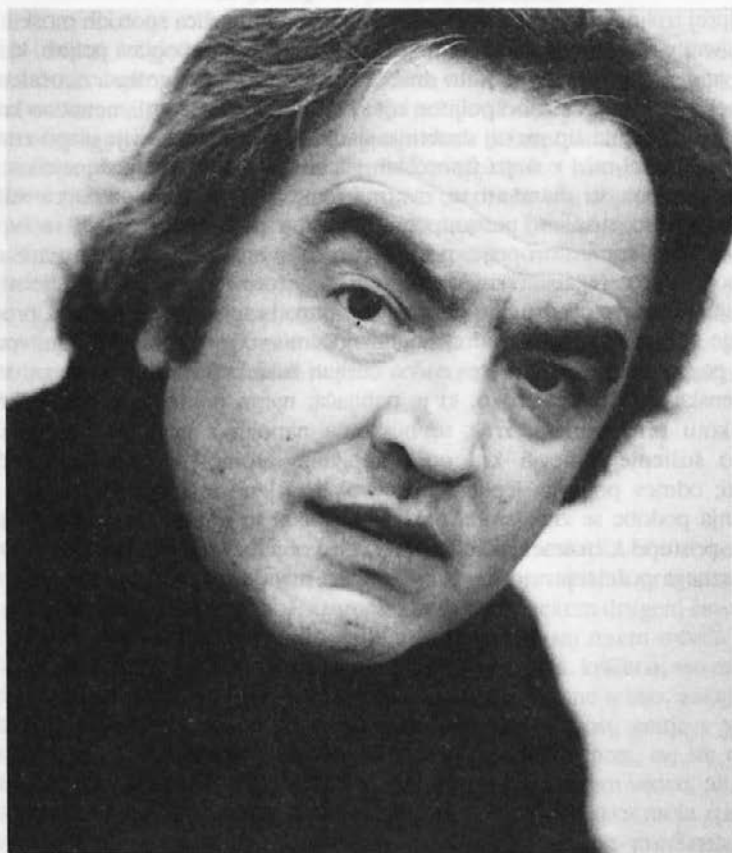
aplavz iz sodne dvorane in posmehovanje rabljev na morišču, proces je končan, v premolku pa še vedno visi vprašanje: zakaj zaboga me ne obsodite, ko grešim, svoje zlu knjano in nešteto krat prebodeno telo ponujam mnogim, tlačanom in gospodom, čisto mirno sem jim na razpolago, ko moje prsi prevrta črvasto rezilo in že zdavnaj usahle očesne votline zagrne črna, pravična tema.

poljub

ženska najprej izpljune umetno zobovje. dotlej negibna množica spolzkih moških teles se začne zlivati v ris njene postave. ustno votlino ji nenadoma poplavi poljub, ki se ob ironičnem nasmešku razprši v nešteto drobcev. obrazi drhtijo v grozeči neučakanosti. strašni angel se poigrava z drobci poljuba kot kockar. zamahne s krili, nenadno kretnjo odseva ubijajoča belina šip. nekaj drobtinic sladkastega zadaha zavijuga po zraku in obmiruje na masivni mizi v slogu francoskih vladarjev. panterji se poženejo na plen. njeni negibni zelenkasti diamanti se zastrme vanje, da zledenijo. kraljica vabljivo zakroži z bledikasto, stisnjeno pestjo. pogoltne spirale pogledov prosilcev se zvrtijo v njeno orumenelo limonasto oprsje. pest se razpre in strese preostale mrvice mrzle strasti v mošnjo grbastega starčka, ki se groteskno krotoviči pred njo. režaje se ta, z roko na kljuki, ozre proti drugim, nerazpoznavnim; besni noži, vodeni od prostoru povsem tuje sile, poletijo in se zadrejo odhajajočemu v vrat, trebuh in ude. vrata se oblikujejo po podobi križa, iz arterij začne curljati zelenkasta kri, ki se sproti strjuje v grušč. ženska se skriva za roko, ki je pahljača; njeno nohtovje postane škrlaten zastor. v kotu brni kamera. zrak se bliskoma napolni z nevidnimi mrhovinarji; skrivnostno šuštenje njihovih kril utiša kapljanje atomov v eter. stanje črvice določenosti; odmev ponavlja lepljivo popevko, iztisnjeno iz sanjarij zrele rži. sredi kristaliziranja podobe se znajdeš po naključju, kot bi te prineslo na oblaku. vstopiš skozi okno, pristopiš k okameneli ženski in jo tiho objameš. morda čez noč izgorita v vrtincih blaznega poženja.

INTERVJU

Andrej Medved



Avtor fotografije: Thomir Pinter

Pesniški jezik mora biti ekskluziven

Pesniški jezik mora biti ekskluziven

Andrej Medved (1947) je pesnik, prevajalec, galerist, likovni esejist in filozof. Poleg poezije objavlja filozofsko, umetnostno in literarno esejistiko. Naj omenimo samo monografiji *Emerik Bernard* (1988) ter *Poetike osemdesetih let v slikarstvu in kiparstvu* (1991). Prevaja Slovence skorajda neznane avtorje (Arp, Artaud, Bataille, Heym, Pasolini), je umetniški vodja piranskih Obalnih galerij, predvsem pa je avtor senzualno simbolne lirike. Svoji prvi muzi se posveča dlje od četrto stoletja. Sadovi njegove neomejene privrženosti so tu, imenujejo se *Po poti vrtnice po poti bega* (1969), *Sled* (1971), *Ogenj ogenj pada* (1974), *Vbič* (1978), *Glava* (1987), *Telo losa* (1991). Pred skorajšnjim izidom so *Videnja*.

Pričujoči pogovor bi moral nastati spomladi 1993, nastal je nekaj mesecev kasneje v prijetnih prostorih galerije Meduza v Kopru. Andrej si je galerijo preuredil v nekakšno pisarno, kjer prijateljem umetnikom razlaga svoje poglede na sodobno likovno umetnost, uresničuje ambiciozno zastavljen razstaveni program, se odloča za avtorje, ki jih želi predstaviti slovenski javnosti, sploh pa se loteva še marsičesa. Njegova delovna miza je založena s knjigami različnih strok, s stene zreta vanj fotografski portret Antonina Artauda in embrio Zdenka Huzjana. Os, okoli katere se je zavrtel najin pogovor, je bila izključno poezija: njeno mesto, pomen, smisel, posebnosti.

Literatura: *Francoski semiotik Roland Barthes je za Batailla zapisal, da je njegova proza preplet poezije, misli, filozofije, erotizma in drugih različnih diskurzov. Podobno bi se za tvojo poezijo dalo zapisati, da nastaja na križišču mišljenja in pesniškega jezika. Se da vleči vzporednice med Bataillevo in tvojo ustvarjalnostjo?*

Medved: Ne, mislim, da ne. Poznam tako delo Batailla kot Barthesa in mislim, da gre pri moji poeziji za čisto iracionalne postopke, ki jih niti sam ne znam dešifrirati niti se ne trudim, da bi jih analiziral, ampak prihajajo na dan spontano, v določenih obdobjih. Ne pišem vedno, vsakodnevno, pač pa z večmesečnimi razmiki. Takrat sem v nekem posebnem stanju, kjer se prepustim iracionalnosti, kjer se zapisuje pesem sama. Poleg pesniških tekstov pišem tudi filozofske tekste, še posebej v zadnjem obdobju se vračam k filozofiji, po petindvajsetih letih, in ne vidim prave primerjave s poezijo. Moja poezija je nekje na meji simbolizma, simbolnega, nadrealnega. Te samorefleksije nisem "sposoben" ali pa je ne potrebujem, zato strogo ločim pisanje o likovni dejavnosti, filozofijo in poezijo. Po drugi strani pa mislim, da v poeziji prihaja na dan vse tisto, kar ni racionalizirano v filozofiji ali v mojih kritikah. Poezija je poseben prostor iracionalnosti, ne samo moje, ampak tudi iracionalnosti ljudi, s katerimi živim. To iracionalno vdira v poezijo, tako da obstaja stroga ločnica med filozofijo in poezijo. Razlika je pri Bataillu, pri katerem je poezija ločena od njegovih romanov in teoretskih tekstov, čeprav lahko govorimo o njihovi poetičnosti, posebej v knjigi *Erotizem* ali pa v eseju o predzgodovinskih slikarijah v Altamiri. Pri njem je poezija stranski produkt njegove osnovne dejavnosti, vanjo vdira določena filozofija. Njegova poezija je diskurzivna, razumljiva, tekoče berljiva, medtem ko je moja poezija polna šifer, skrivnosti, imaginativnih sklopov, ki jih ne moremo locirati v prepoznavne

svetove, ampak povezujejo vse svetove, ki jih poznam, v kozmični prostor, v ozvezdje, bi rekel Mallarmé, kjer zaživi vsak verz, vsaka metafora po svoje.

Literatura: *V trenutku, ko se zaveš navdiha, si še pesnik ali si že filozof?*

Medved: Ne, pravzaprav ločim obdobja, ko pišem drugovrstne tekste, in obdobja, ko se prepustim pisanju poezije. Recimo v letošnjem poletju mi je tako rekoč v enem mesecu nastala nova pesniška zbirka *Videnja* na zelo preprost način, da sem vsakodnevno napisal po tri do štiri pesmi in je tako nastala poezija, ki nima nobene povezave z drugimi teksti. Tu želim poudariti, da filozofija ne igra kakšnega posebnega vpliva niti pomena in da je ta svet sam zase hermetičen. Težko bi kdorkoli prebral v njem neko filozofsko sporočilo. Moja poezija v celoti predpostavlja kozmogonijo, posebej v zadnji objavljeni zbirki *Telo losa*. Vse predhodne zbirke so bile samo posamezni segmenti sveta, ki sem ga doživljal. Telo losa predstavlja nekakšen kompendij vseh lirskih spoznanj, medtem ko je nova zbirka *Videnja* zopet vračanje v določene segmente, zanima me domišljijastost kot taka, želim opisati svetove, ki jih doživljam na način domišljijaste projekcije, nekih metafor, ki živijo same zase, od pesmi do pesmi ali v celotni pesniški zbirki. Posamezne pesmi lahko beremo v kontekstu drugih pesmi, lahko pa stoji vsaka pesem posamič, lahko jo beremo tudi retrogardno, od zadnjih pesmi k starejšim, tako da je postopek pisanja in branja poljuden.

Literatura: *Ob prebiranju tvoje poezije se mi zdi, da je tako po formalnih kot vsebinskih potezah v neposrednem sorodstvu s francosko pesniško izkušnjo poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja. katerim avtorjem, delom in življenjskim usodam pripisuješ odločilen pomen za svoje oblikovanje kot pesnika? Ali obstaja med njimi skupni imenovalček, rdeča nit, ki jih povezuje in si jo spoznal kot ključno za lastno formiranje, za vzpostavitev osebnega mitosa in kozmosa?*

Medved: Obstaja vrsta avtorjev, ki sem se jim posvečal tudi prevajalsko. Od Rimbauda, Baudelaira, Mallarméja, Nervalu do poezije mejnih pesnikov, kot jih imenujem, v 20. stoletju. V tem stoletju me ne zanimajo velike pesniške osebnosti, ampak avtorji, ki so po svojem pisanju ali ustvarjanju veljali predvsem za nepesnike. Tu mislim na Artauda, Pasolinija, Batailla, Heyma, Becketta. S prevajanjem teh avtorjev obujam v slovenskem literarnem prostoru pisave, ki so po svoje ključne za slovensko pesniško izražanje. V slovenščini takšnih avtorskih osebnosti ne poznamo. So poseben *novum* v slovenskem prostoru, vendar bi težko potegnili vzporednice med njihovo in svojo poezijo. Vsi ti avtorji so si med sabo zelo različni, v nekem smislu kontroverzni. Če jih postavimo drugega ob drugega, ima vsak svojo poetiko. Te minorne pesnike prevajam z veseljem prav zato, ker izražajo v našem jeziku tisto, česar sam v svoji poeziji ne morem izraziti. Težko bi govorili o vplivu. Gre za duhovni svet, ki je vezan na "preklete", mejne pesnike, ki pa ne vplivajo neposredno na mojo poezijo. Mislim, da je to poezijo zelo težko primerjati s katerim od teh avtorjev, tudi od slovenskih avtorjev ne, čeprav mi je recimo zelo blizu Grafenauer iz šestdesetih let, predvsem njegova *Stiska jezika* in pozneje *Štukature*, in Zajc, seveda. Vendar je svet v moji poeziji bistveno različen. Seveda mi je zelo blizu Mallarméjevo pojmovanje

poezije kot Knjige, čeprav sam nimam tako velikega projekta napisati več tisoč verzov. Vendar se vsaka moja pesem, vsaka moja pesniška zbirka nadaljuje, nadgrajuje druga drugo, tako da je v *Telesu losa* dosegla svoj vrhunec. Nastala je nekakšna osebna in kozmična poetika v najsplošnejšem smislu. Sedaj grem nazaj in v posameznih segmentih nadaljujem svoj projekt pisanja poezije kot odprte knjige. Prepričan sem, da je duhovno ozračje simbolizma in pozne romantike bistveno vplivalo na mojo poezijo, vendar ne v dobesednem pomenu. Kljub temu pa lahko govorimo o skupnem duhovnem ozračju, v katerem nastaja moja poezija, ne pa o "prevajanju", vzporednicah. Nihče, ki bo bral mojo poezijo, ne bo mogel najti v teh pesmih niti Mallarméja niti Rimbauda niti Nerval. Mislim, da je za pisanje treba imeti in poznati več jezikov. Tudi v likovni kritiki se trudim, da je vsak esej, vsaka kritika drugačna, da uporabljam drugačne jezikovne norme in druga duhovna ozadja. Ravno tako je s poezijo. Prevajam poezijo, ki je v slovenščini skorajda neznana, vendar dobesednih vzporednic z mojim ustvarjanjem ni.

Literatura: *To poezijo bi se dalo a prima vista označiti kot spoj senzualnosti in osebnega mysticizma. V čem misliš, da je globlji motiv, gonilo teh sublimiranih erotičnih podob, ki so šifrirane v tvojih pesmih?*

Medved: Mislim, da je erotika primarna. Ne gre za za nasilno vpeljevanje čutnosti, senzualnosti v poezijo, vendar je vsaka pesem hkrati zelo imaginarna, iracionalna na domišljijemskem nivoju, medtem ko je čutnost, ki jo opažaš v poeziji, seveda vselej prisotna. Pri pisanju poezije se ne odločam samo za en segment, samo za telesnost, za čutnost, ampak želim zaobjeti vse plasti, tako čutne, telesne, materialne kot duhovne, transcendentalne. Gre za spoj erotike v smislu transcendence in telesne čutnosti. Težko bi o tej poeziji rekli, da prinaša v slovenski jezik samo erotične izkušnje. Erotičnost je namreč tista lastnost, ki je prisotna v vsaki dobri literaturi. Če ni erotične energije, ki je vezana tudi na čutne izkušnje, ni dobre poezije. Ne verjamem v poezijo, ki je diskurzivna, ki opisuje nekakšne prostore realnosti, kot jo vsakodnevno doživljamo. Osebnost me takšna poezija ne zanima. Diskurzivni jezik, v katerega vdira resničnost, ki smo jo vsakodnevno sposobni dojeti in gledati, taka poezija me ne pritegne. Poetični prostor je zame ekskluziven prostor, kjer se srečujeta tako materialni svet na imaginarnem nivoju kot iracionalni svet šifer, ki jih je moja poezija polna in se jim ne odrekam. Ni me zanimala poetska izkušnja, ki opisuje realne dogodke, ki so se v resnici zgodili. Izkušnja, da bi razvezal neki realni, konkretni dogodek, me pravzaprav ne zanima. Zdi se mi, da takšna poezija nima mesta v pesniškem prostoru. Pesniški jezik mora biti ekskluziven, očiščen realnosti, pa vendarle senzualen, estetski, čuten.

Literatura: *Meniš, da je erotično doživetje poezije primaren doživljaj, kriterij, po katerem smemo soditi, kaj je dobra pesem?*

Medved: Ne mislim na erotizem v smislu Batailla, ampak v smislu poezije, ki se dotika vseh mejnih čustvovanj, skrajnih doživljanj nekega pesniškega subjekta. Pesniški subjekt govori, ampak ne govori iz neke vsakdanje izkušnje, pač pa iz podzvesti, iz

nezavednega sveta. V tem nezavednem svetu se prepleta imaginarnost z erotiko, s čutnostjo. Vendar ne gre za spolnost, čeprav je veliko verzov, ki bi jih lahko navezala na določene erotične, konkretne skušnje. Pravzaprav so te skušnje posplošene in v tej splošnosti dojemljive tudi bralcu kot metafore, ki jih mora na različnih nivojih šele spoznati, razkriti, odpreti, dešifrirati. Zato je toliko interpretacij. Pravzaprav je toliko interpretacij, kolikor je interpretov. Vsi moji razlagalci so doslej svoj pristop k liriki obravnavali zelo različno. Bodisi na formalnem nivoju, kjer se pojavlja zvočnost poezije, ali na estetskem nivoju, ko gre za čistost metafore ali za notranji ritem, kjer bi lahko skoraj govorili o verzifikaciji in rimah. Notranji ritem je stalno prisoten. Trudim se, da je vsaka pesem ritmizirana. Na tem nivoju lahko nekateri interpreti najdejo snov za svojo razlago. Vse razlage zgrešijo bistvo, kajti celote nikoli ne zajamejo, nikoli ne zadenejo. Tako je recimo Osti opazil vračanje k izvirnemu liku in zvoku, k liku kot likovnosti, kajti moja poezija uprizarja določene likovne svetove, tu je bližina z mojim siceršnjim obravnavanjem likovne umetnosti, čeprav ne vidim neposredne zveze, ker sem prej pisal poezijo, preden sem se začel ukvarjati z likovno umetnostjo, in je ta likovnost, to množstvo podob v poeziji pravzaprav primarno. Likovnost je le eden od segmentov, tako kot je erotičnost, kot sta arhetipskost in metaforika. Želim si, da bi obstajal interpret, ki bi povezal vse te svetove v en sam svet in bi dešifriral kozmogonijo moje poezije v eni sami interpretaciji. Da bi vse te različne nivoje, zunanje, estetske ali metaforične, likovne, poetske, ritmizirane, čisto lingvistične pristope združil v eno interpretacijo, eno obliko, ki bi razkrila tudi meni samemu tisto "filozofijo", ki je prisotna v tej poeziji.

Literatura: *Zdi se mi, da izrazno moč in sugestivnost svoje poezije gradiš predvsem na skrbno izbranih simbolih. Se da reči, da je simbol sad domišljije ali je bolj sad poklicne dediščine?*

Medved: Ne, to ni povezano z izobrazbo. Moje poznavanje poezije, slovenske in svetovne, ne pomeni nič za poznavanje, razumevanje, razlaganje moje poezije. Prepričan sem, da so to svetovi, ki jih v običajnih pisavah, v diskurzivnem slogu ne morem udejaniti, ustrezno osvetliti, zato je ta poezija posledica notranjih, čustvenih in miselnih spoznanj, vendar prihaja na dan v nerazumljivem jeziku, vsaj za običajnega bralca je ta svet poezije nerazumljiv. Simbolizem, ki nastaja v tej poeziji in je seveda bližji francoski poeziji, ker so Francozi imeli simbolizem, nadrealizem, Slovenci pa pravega nadrealizma v poeziji nimamo, zato mislim, da bi francoski bralec lažje prodril v ta svet, ker ima določeno skušnjo, določeno tradicijo s simboliko nadrealistične poezije. Težko bi jo umestil v surrealistične tokove. Težko bi primerjal kateregakoli od avtorjev, ki jih poznate, s svojim svetom, s svojo poezijo. Gotovo so simboli, ki jih ne iščem zavestno, racionalno, ampak vdirajo v imaginacijo, ki se ji prepustim v določenih obdobjih, spontano. Simbolizem v mojih pesmih ni pred pisanjem poezije, ampak s to mojo imaginativno močjo šele prihaja na dan, lahko pa ga približam bralcem in razlagalcem z nepesniškim jezikom, z diskurzivnim govorom.

Literatura: *Nastajajo simboli asociativno?*

Medved: Ko pesem nastane, je res asociativna. Zveze med besedami, določene sintagme nastanejo spontano in poezije nikoli ne popravljam, vendar pustim, da mine določen čas, da poezija stoji v nekem praznem prostoru, in jo potem po nekaj mesecih ponovno preberem. Vsaj doslej se je to dogajalo brez popravkov. Nekako vidim, da je v izvorni obliki, kot se je izlila na papir, sama sebi zadostna, da pravzaprav ne potrebuje korekcij. Moji rokopisi so brez popravkov, so čistopisi, ki jih pozneje uredim v določene sklope. Sklopi nastajajo v zaporedju, ki je logičen v paradigmatičnem smislu, ne v razumskem, racionalnem pristopu, zato tudi vrstni red ostaja isti. Vrstni red je časoven, pomemben je čas, ko pesem nastaja, zato ne zamenjujem zaporedja verzov pozneje, ampak se vsaka knjiga izliva v nekem čisto določenem časovnem zaporedju in jo takšno tudi pustim za končno objavo. Pri tem mi veliko pomagajo drugi pesniki, to je res. V poeziji, ki jo hkrati berem, odkrivam posamezne besede. Moj pesniški postopek je takšen, da z branjem poezije, da mi pesniki, ki pišejo to poezijo, odkrivajo moč ali prostor ali pa navdih v posameznih besedah. Ne v sintagmah ne v sklopih, ampak v eni sami sami besedi. Kdo bi rekel, da lahko potem jemljem besede kar iz slovarja. Ne, ker v slovarju so besede mrtve, so enciklopedično mrtve in zato mi pesniki, ki jih prebiram, obudijo posamezno besedo in ji dajo neko drugo, relevantno vrednost, pomen, ki me iritira, spodbudi, da povežem te posamezne besede v nove sklope besed, v nove sintagme, ki zažarijo v drugem pomenskem odnosu kot moja poezija. Ne učim se pri drugih pesnikih, ampak mi ti odpirajo moč posameznih izrazov, pomenov posameznih besed, ki so v slovarju zakrite in ne žarčijo svoje – če hočete – erotične moči. Ne bi mogel pisati poezije, če bi me zaprl v neki prazen prostor in mi ne bi pustili, da bi bral pesmi drugih pesnikov. Z branjem poezije odkrivam prvinsko moč posameznih besed, ki jim potem nadgradim pomen in jih postavim v popolnoma nove odnose. In te sintagme so samo moje in bi jih težko primerjali s kakšno drugo pesniško maniro ali poetiko. Ta ni odvisna od mojega racionalnega branja. Ko berem poezijo, vendarle skušam razložiti druge pesnike, medtem ko pa svoje poezije ne morem in nočem razložiti. To puščam interpretom.

Literatura: V svoji pesniški govorici si prizadevaš dinamiko stavka nadomestiti z besedo podobo, ki je samozadostna. Osrednje pomenske enote sestavljajo samostalniki, glagolniki in roditeljski sklopi. To so entitete, s katerimi sugeriraš neko avtonomno gibanje besed. Glagole, nasprotno, redko uporabljaš, izjema je nedoločnik biti. V zgodnejši poeziji je bil zelo odlikovan. Gre za cel grozd samostalnikov in pridevnikov, ki sta statični besedni vrsti. Od kod in čemu ravno tak pristop?

Medved: Glagoli nekaj pripovedujejo. V pesniški in literarni govorici so izrabljeni. Vsaj jaz jih tako občutim, razen glagola biti, ki je univerzalen. Zanimivo je, da sem v zbirki *Vbič* že s samim naslovom določil osnovni glagol, ki spremlja celotno zbirko. Recimo v-bit je tudi v-bič. Taras Kermanner je dobro opazil, da gre za naslov, ki ni konkretno vezan na bič, čeprav želim vbičati besedo, jo vbičati v telo pesniške govorice, ampak da gre za v-bit, biti je stalno v-biti, biti stalno prisoten v najsplošnejšem in najbolj osnovnem stanju, ki odkriva vse možne svetove. Ta v-bit je prisotna tudi v

mojih poznejših zbirkah, vendar je prisotna v pesniški govorici, tako da ni več nazorna, deklarativna, ampak skrita v posameznih pesniških ali besednih sklopih. Glagola se res izogibam, ker me moti vsaka pripovednost. Mislim, da gre za nekaj ključnih besed, ki jih uporabljam in so bile v prejšnjih zbirkah, še posebej v *Glavi*, v neposredni zvezi z redukcijo besed: glagolov, samostalnikov, ki sem jo v tej zbirki uporabil, medtem ko se je v zadnji zbirki *Telo losa* svet samostalniških tvorbo razširil. Prostor poezije se vnovič širi, verz postaja daljši, vrača se bogastvo metafor in izrazov. Res pa je, da samih glagolov ni več; tako kot glagoli tudi subjekt izginja iz te poezije. Tradicionalnega subjekta, ki je vezan na evropsko subjektiviteto zadnjih dvesto let, ni več. V tem smislu sem blizu Mallarméjevemu pojmovanju, ki se je v svoji knjigi, ki je ni nikdar napisal, izognil prvoosebni obliki. Tu in tam se sicer še pojavlja oseba, v tem mojem pesniškem ozvezdju, v tem mojem kozmosu, vendar nima odločilne vloge. Ni subjekt tisti, ki piše to poezijo, ni subjekt tisti, ki stoji za njo in se pravzaprav vsiljuje vanjo, ampak je ta subjekt odsoten, mrtev. Mallarmé pravi, da ni mrtev Bog, ampak je mrtev človek. Ves ta subjektivizem, ki ga doživljamo v zadnjih dveh stoletjih, je tu reduciran na minimum. Odločil sem se sicer, da posamezne postavbe ali subjekte vnesem v poezijo, vendar je bila to zavestna odločitev. Sam sem si želel izogniti se pretiranemu nesubjektne pesniškemu izražanju in sem pač tu in tam vnesel subjekt, ki je nem, on sam ne govori, ne govorim v njegovem imenu, ampak je to samo postava, senca v tej poeziji. Ta svet je poln senc. Ta svet je svet mrtvega subjekta. V tem smislu bi težko govorili o romantiki, kjer je bil subjekt v ospredju in je bil kozmični subjekt, ampak bi raje govorili o izginjanju subjekta. Morda je tu zveza s postmodernizmom. Postmodernizem je blizu moji pisavi, moja pisava je polna ekskurzov, citatov, stranpota, svetov, ki so fragmentarni in se šele kot fragmenti v celotni pesniški zbirki zlijejo v celoto. To so fragmenti, ki so sicer svetovi zase, ampak se v celotni poeziji zlijejo v neko konstrukcijo, ki je smiselna in je trdno urejena. Zanimivo je mnenje Borisa Paternuja v pismu, ki mi ga je napisal, da po Prešernu še ni bilo tako stroge pesniške strukture, da v naši poeziji ne poznamo tako stroge kompozicije. Čeprav je vsaka pesem, vsaka metafora fragment, se na koncu zlije v neko neosebno, nesubjektno magmo, ki se izliva iz moje podzvesti v pesniško celoto, ki deluje kot pesniška celota šele takrat, ko knjigo preberemo do konca. Čeprav je vsaka pesem vedno bolj, nasprotno kot v *Vbiču* ali *Glavi*, tudi sama zase neka celota. Vsako pesem lahko preberemo kot enoto, kot samostojen fragment, ki ima svoje sporočilo, pa vendarle se vse pesmi sklenejo z eno od samostalniških besed, s samostalnikom, ki se veže na naslednjo pesem. Ključne besede povezujejo posamezne pesmi v celoto.

Literatura: V Telesu losa je beseda *los*, ki jo obsesivno ponavljaš in vstopi tudi v naslednjo pesniško zbirko Videnja. Sploh pa rad uporabljaš podobe iz živalskega sveta, na delu je cel bestiarij. Kaj ti pomeni *los*?

Medved: Denis Poniž kot eden od interpretov te poezije je šel daleč nazaj, v pomen grške besede telos kot ključa za razumevanje te poezije in to se mi zdi

zanimivo. Naslov je nastal kot zvočna podoba. Zanimajo me arhaične oblike iz živalskega sveta. Los je gotovo ena od teh oblik, ki je nasproti zelo estetski, popolni upodobitvi konja živalska prisposoba, ki govori o rudimentarnosti, pravzaprav spominja na živali, ki so bile naslikane v predzgodovinskih jamah. Tu ima Osti prav, ko svojo interpretacijo navezuje na arhaične oblike, ne samo živali, ki se pojavljajo v poeziji, ampak tudi besed, ki v nji nastopajo. Los se v novi pesniški zbirki ne pojavlja, morda ga omenim enkrat ali dvakrat, pa še to fragmentarno, in je enakovreden drugim živalskim podobam. Zakaj sem izbral živalske like? Ker so živali neobremenjene s človeško zgodovino. Svet, ki se pojavlja v tej poeziji, je svet severnih ledeniških pokrajin ali saharskih afriških predelov. Oba sta povezana v celoto s tem, da preskakujem te svetove in jih povezujem med seboj. Uprizarjam prostor, kjer so možni vsi svetovi, vse živali, vse lastnosti. Neobremenjenost s civilizacijsko normo, saj je živalski svet zaprt sam vase, vklenjen v lastno strukturo prebivanja in delovanja, mi je najbližji. Ko iščem nediskurzivni jezik, ki ni vezan na resničnost, je edina resničnost, ki mi ostane, svet živali, svet določenih območij, kjer prebivajo realno ali imaginarno. Iz tega razloga je podoba živali najbolj neobremenjena podoba v smislu človekove zgodovine, zgodovinskosti, in mi je zato najbližja, prek nje lahko izražam tiste svoje imaginarne sklope. V naslednji zbirki, ki sem jo nedavno začel pisati, bo vsaka pesem vezana na določeno živalsko podobo. Očitno se še ne odpovedujem temu svetu, ker če bi zbrisal tudi empirični svet, bi ostal samo svet nekih splošnih, skoraj filozofskih terminov, tega pa se v svoji poeziji izogibam in realnost, ki jo prinaša živalski svet, je edina realnost, prek katere izražam svojo metaforiko, svoje simbole. Svet krajine, kjer živijo različne živalske podobe, je edini svet, ki me zares zanima in s pomočjo katerega lahko resnično izrazim svojo poetiko.

Literatura: *Ali ima druga oseba, h kateri se nemalokrat zatečeš, zvezo z mankom, brisanjem subjektivitete?*

Medved: No, to se zgodi zelo redko, zelo redko pristanem, da v svojo poezijo uvedem drugo osebo. To je bolj v zvezi z neko določeno čustvenostjo. V moji poeziji je čustvenost, ki se veže na drugo osebo in je ponavadi ne imenujem, saj ne obstaja kot subjekt, obstaja pa določeno čustvovanje do nje. Čustvovanju se ne odrekam povsem, ampak je enakovredno s čutnim in kozmičnim svetom. Neimenovana druga oseba zaživi z neko pesnikovo čustvenostjo, ta druga oseba je ponavadi ženska. Ženski lik ni toliko čutno kot čustveno prisoten. Ta čustvenost pa vendar ni primarna, zelo redko jo uporabljam.

Literatura: *Pisanje poezije oziroma sam pesniški akt zahteva visoko stopnjo energije in koncentracije. Potrebuješ poseben pripravljalni ritual, da to dosežeš, ali se vanj pripelješ spontano?*

Medved: Gre za to, da pustim, da poezija traja najprej v meni. Nisem sposoben vsak dan vstajati ob sedmih in pisati poezijo. Pisanje poezije je čakanje na neko sublimacijo jezika, ki se pojavi v določenih trenutkih. Tu ni nobenih zakonitosti, nobene realnosti ni, ki bi me spodbudila k pisanju poezije. Ta poezija se pripravlja in

v določenem trenutku, ne glede na okoliščine, se izrazi v izjavni formi, pride do izjave. Tu ni treba nobenega stimulansa. Da pride do tega, lahko mine tudi nekaj mesecev in let. Nekoč, v nekem trenutku začutim, da je to čas poezije. Kot je čas pisanja drugih tekstov, je tudi čas pisanja poezije. In ta čas pride spontano, nezavedno. To so posvečeni trenutki, čeprav pišem poezijo na krajih, ki so pravzaprav trivialni, recimo v študijski knjižnici. Doma tega nisem sposoben, doma ni časa, ni prave možnosti, da bi se pripravil k pisanju poezije. Vsi drugi prostori so prepolni drugačnih sporočil in se tam ne morem osvoboditi do te mere, da bi ustvarjal.

Literatura: *Se da danes, v dobi, ko se je vednost razpršila v različne discipline, poeziji podeliti moč in sposobnost, da sintetizira raznotera spoznanja, čeprav na neki drugačen način? V čem vidiš moč in smisel pisanja poezije?*

Medved: Prav gotovo obstaja ta možnost, da v poeziji uporabiš, v okviru posebnega, zelo ekskluzivnega jezika, tudi vsa druga spoznanja. Ta možnost obstaja. Pisanje poezije je tudi povezovanje vseh drugih svetov. Vendar se to ne dogaja samo v poeziji. To se mi dogaja tudi pri pisanju filozofije ali likovne esejistike. Tudi v likovni teoriji, kritiki in estetiki uporabljam pesniške svetove. Gre za "intelektualnost", ki je prisotna na vseh nivojih. Vendar so jeziki zelo različni. Likovni jezik, ki ga uporabljam, ni tradicionalen likovnokritični jezik, ampak je jezik, ki se priliči likovni podobi, je pisanje o slikarstvu, kiparstvu, vendar na neki poseben način. Vanj vnašam tudi druge svetove, druga spoznanja. Ne toliko pesniških, literarnih, pač pa miselna, filozofska, racionalna. Pisanje kritike je na meji s poezijo, filozofijo in likovno kritiko. Ponavljam: treba je imeti, poznati več jezikov. To je bistveno. Vsak jezik je določen za določen tip obravnave interpretacije. Vsaka interpretacija mora odkriti svoj jezik. Vsaka interpretacija, s katero se približam avtorju, mora biti izvirna v tem smislu, da velja samo za avtorja, za katerega pišem. Prav tako je s filozofijo. Problemi, ki me zanimajo, so najsplošnejši, vezani na ontološka spoznanja. Vsa druga filozofska območja ali zvrsti me ne zanimajo. Privlači me samo najsplošnejša ontologija. V filozofiji se izražam na način filozofskega jezika. Ta jezik mora biti strog, jase, logičen, racionalen, čeprav obravnavam iracionalne probleme. Medtem ko je pesniški jezik nasprotno iracionalen, nelogičen oziroma logičen v nekem drugem smislu, ko poveže posamezne pesniške enote v celoto. Ta jezik je povsem drugačen. Želim odkriti in pisati na različnih nivojih, v različnih jezikih. Tudi prevajanje poezije tako različnih avtorjev med seboj, kot so avtorji, ki sem jih omenil, zahteva, da odkrijem v slovenščini ustrezno novo izrazoslovje. Poznavanje več jezikov mi omogoča, da prehaja moja pisava od filozofije, esejistike, poezije do več diskurzov. V začetku se to ni dogajalo. V začetku sta se filozofija in poezija v mojem jeziku zelo prepletali. Šele kasneje sem odkril, da sta si pesniški jezik in filozofija najbližja, najbolj radikalna sta, najbolj zadeneta skrajne oblike človekovega spraševanja. Gotovo, da obstaja tesna bližina med tema dvema jezikoma. Zato si tudi omenila, da je v tej poeziji prisotna filozofija. Samo ta filozofija je prisotna na način šifer, metafor, pesniškega jezika.

Literatura: *Zdi se mi, da je ključno čutilo tvojega poetičnega kozmosa oko. To je*

čutilo, ki je najbolj značilno za zahodnoevropsko civilizacijo. Kako to, da drugim čutilom ne posvečaš podobne pozornosti?

Medved: Uprizoriti vonj v pesniškem jeziku je zelo težko. Gotovo je oko vodilno. Že od prve zbirke *Po poti vrtnice po poti bega* sem v uvodne citate položil ključne besede za razumevanje celotne zbirke. Uvodni citati so ključni za razumevanje celotne zbirke. To je dobro ugotovil Drago Bajt, ki trdi, da gre za dešifracijo zbirke z uvodnim citatom, da je uvodni citat nekakšen vhodni prostor, da so to prva vrata v razumevanje poezije. Citat Dylana Thomasa iz *Praprotnega griča* je govoril o očesu, ki je primarno v pesniških metaforah. Seveda so tudi druga čutila. Gotovo je prisotna čutnost, dotik. Vse metafore, še posebej v zadnjih zbirkah, so hkrati čutne in estetske. Mogoče je tega kriva moja navezanost na vid, saj sem z likovno umetnostjo zvezan v čisto profesionalnem duhu, o njej pišem zadnjih osemnajst let, pravzaprav je ta navezanost na vizualno podobo primarna in se ji ne odrekam. To je čutilo, ki me zavezuje, da z njim izražam svetove, ki so v meni. Mislim, da so vsa druga čutila v podrejenem položaju in udarjajo iz poezije na nekaterih mestih. Morda ne gre za vseh pet čutov, morda je najbolj odsoten okus, medtem ko sta tip in vonj zlita v teh podobah in sta v posameznih metaforah zelo očitna. Težko bi govoril o čutilih, ki naj jih pokriva poezija, ta problem je tudi v mojem načelnem razmišljanju, o čem naj poezija govori. Prišlo je do tega, da je vid primaren. Tudi če se bom nehal ukvarjati z likovno umetnostjo, ker se mi zdi, da se to obdobje končuje, da se vračam k miselnim konstruktom, mislim, da bo vid v poeziji v ospredju.

Literatura: Francoski simbolisti so zelo poudarjali zvočnost poezije.

Medved: Tu je gotovo stična točka z mojo poezijo. Hkrati z zahtevo, da mora biti poezija vizualno urejena, mora biti tudi dosledna v obliki verzov. To je glasbeni motiv, ritem, zvočnost, ki ga uprizarjajo posamezni sklopi besed. Zvočni komponenti se ne odpovedujem. V francoskem prevodu bo verjetno ta zvočnost odsotna, odrezana, vendar je v slovenščini prav ta zvočna komponenta zelo pomembna. Zvočnost, metafora in pa likovna podoba so v ospredju. Morda je tu bližina s haikujem, gre za kratke jezikovne sklope, ki so hkrati podoba, podoba tistega, kar haiku pravzaprav sporoča. Njegovo sporočilo je vedno večpomensko, lahko se dogaja na najbolj konkretnem nivoju, na nivoju realnosti, recimo žaba, ki skoči v ribnik, in mi slišimo zvok tega skoka. Subjekt je vezan na objekt, ki se lahko spremeni v subjekt, in narobe. Gre za dvosmerno subjektivnost-objektivnost. Tu sta še zvočna in likovna podoba. Podoba haikuja je zelo stroga, saj se veže na predpisano število zlogov, na neko zelo strogo kompozicijo, zato je prevod marsikdaj problematičen. Hrvaški prevodi Vladimirja Devideja so gotovo najboljši. V svoji uvodni študiji vzporeja več francoskih, angleških, nemških, ruskih prevodov. V svojih prevodih v hrvaščino je dosegel to, kar se je drugim prevodom izmaknilo. Posebej so se jim izmaknili zvočnost podobe, strog ritem in število zlogov, ki se je v hrvaškem jeziku ohranilo ali pa je vsaj primerljivo z japonskim izvirnikom. Mislim, da je pri moji poeziji podoben problem. Pri prevajanju se izgubijo zvočnost, število verzov, ritem, glasbenost. Moja poezija je tudi glasbeno

urejena, ritem je zelo strog in se ga v vsakem verzu dosledno držim. Ritem, ki včasih prehaja v ritmizirano prozo, ko pišem tekste o likovnih umetninah, me prisili, da ga upoštevam. Ta ritem se seli iz poezije v moja druga pisanja.

Literatura: *Kateremu od jezikov daješ prednost?*

Medved: Pesniški jezik je najbolj dosleden, najbolj izbran in mu dajem prednost pred drugimi pisavami. V strogosti pristopa k pisanju mojih drugih preokupacij sem enako dosleden. V poeziji je možnost imaginacije gotovo neskončna in mi dopušča, da zunaj teh racionalnih okvirov vzpostavim diskurz, ki je neomejen, ki nima meja. V poeziji lahko pišem o vseh stvareh, medtem ko me drugi diskurzi prisilijo, da pišem v racionalnih obrisih, čeprav vdira vanje tudi pesniški jezik. Samo pesniškemu jeziku dajem primat.

Literatura: *Ali nastane pesem iz določene podobe, ki si jo predočiš, ali iz besede?*

Medved: To je neločljivo. Nikoli ni podoba pred besedo. Vedno je najprej beseda, v kateri odkrijem določeno možnost uprizarjanja podob, ko jo povežem z drugo besedo. Sklop teh dveh besed mi daje možnost določene upodobitve, uprizoritve določene pesniške scenografije. Preden začnem pisati, si nikoli ne predstavljam nekega konkretnega sveta, ampak mi svet raste iz posamezne besede in njenega novega pomena.

Literatura: *Kam uvrščaš svojo poezijo v kontekstu sodobne slovenske poezije? Zdi se mi, da je bila tvoja poetika vedno nekje na robu. Zaradi hermetičnosti ni bila deležna dovoljše pozornosti interpretov in literarnih zgodovinarjev.*

Medved: Zdi se mi, da so interpreti, ki so se ukvarjali z mojo poezijo, povzeli le določen segment te poezije. Nikoli ni bila ta poezija interpretirana v celoti, kot celota. Vedno je v teh interpretacijah prisoten samo določen nivo. Zakaj nisem vključen v antološke zbirke, razen v zadnji Bajtovi in Kolškovi antologiji, je vprašanje razumevanja, pristopa. Gotovo predstavlja določeno oviro tudi njena hermetičnost. Vendar mislim, da je mlajši generaciji, ki se zbira okrog revije *Literatura*, ta poezija bližja kot generaciji, s katero sem rasel. Čeprav ji danes tudi moja generacija priznava določeno mesto v kontekstu sodobne slovenske poezije, se mi vendarle zdi, da je po načinu postmodernističnega komponiranja besedil ta poezija bližja mlajši generaciji. Mislim, da bo z novimi zbirkami moja poetika prišla še bolj do izraza in da bodo sledile tudi ustrezne interpretacije.

Pogovarjala se je Tea Štoka

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Gerald Graff

Kooptacija

Pred nedavnim sem imel predavanje na oddelku za angleščino na neki univerzi na srednjem zahodu, kjer sem predlagal po mojem mnenju precej radikalen nov učni načrt za študij književnosti. V običajnem pogovoru po predavanju je kar nekaj polušalcev podvomilo, da bi bili učitelji književnosti že pripravljeni na tako drzen odmik od dotedanje prakse. Razprava se je nadaljevala v tej smeri, ko se je nenadoma vmešal neki mlad asistent in ugovarjal, da je težava, kar se njega tiče, v tem, ker moj predlog še zdaleč ni preveč, temveč očitno še premalo radikalen. Navsezadnje, je vprašal, mar ga obstoječi sistem ne bi zelo zlahka "kooptiral"?

Lep primerek nekakšne akademske vzvišenosti, ki bi me ponavadi spravila iz tira. Prav takšne prepreke pa so mi bile že znane in sem bil pripravljen na to, da mu vrnem milo za drago: "Močno upam, da bo tako," sem odvrnil. "Če rečemo, da bi se moj predlog dalo kooptirati, to preprosto pomeni, da ima vse možnosti za uspeh. Kakšen smisel ima razširjanje idej v javnosti, če ne zato, da bi jih kooptirali? Torej, da bi jih drugi privzeli, da bi bile uspešne?"

Ob odobravajočem smehu iz občinstva sem dobil občutek, da sem zmagal v tem malem spopadu, pa sem res? Ko sem zavrnil implicirano postavko mojega spraševalca, namreč da bo vsak literarni kritik pri zdravi pameti seveda imel kooptacijo v obstoječi sistem za usodo, hujšo od smrti, sem odklonil vlogo Brezkompromisnega Kulturnega Radikalca, ki jo že kar preveč samoumevno pričakujemo od literarnih teoretikov. To bi morda razložilo pozitiven odziv občinstva. Toda ali se nisem s tem, ko sem zavrnil vlogo radikalca, znašel v vlogi cinika? Kaj ni spraševalčev izraz "kooptacija" sprožil problemov, ki se jih res ne da odpraviti zgolj s taktiko pretvarjanja, da je izraz le sinonim za legitimen uspeh? O tem vprašanju bi rad razpravljal v tem eseju.

Takšna razprava je umestna za premišljanje ob tako imenovanem "novem historicizmu", saj je ena najmočnejših tem tega novega historicizma ideja, da družbe ne vzpostavljajo nadzora nad svojimi podložniki le z vsiljevanjem omejitev, marveč tudi z ugotavljanjem načinov, s katerimi se bodo podložniki poskušali tem omejitvam upreti, in s kooptiranjem njihovih odpadniških strategij. S tem ne mislim, da bi morali novi historicizem istovetiti z določeno apriorno analizo družbenega nadzora. Omembe

vredno pa je, da večina del, ki so si pridobila to označbo, dvomi o konvencionalni antitezi med obstoječo oblastjo in osvobodilnim delovanjem, ko opazuje, kako civilizacija "kooptira" in s tem razorožuje nezadovoljne.

Antiteza med obstoječo oblastjo in osvobodilnim delovanjem prihaja k nam kot del dediščine postromantične estetike, v kateri je umetnost opredeljena kot kraljestvo duhovne avtonomije, ki je postavljeno nasproti tujemu in represivnemu redu materialnih potreb. Novi historicizem postavlja pod vprašaj ta domnevno "opozicijski" odnos med umetnostjo in njenimi materialnimi pogoji, s tem pa vzpostavi – po mojem mnenju že predolgo odlašani – izziv kulturni avantgardi in njeni sentimentalizaciji umetnosti.

Prav v tem pogledu novi historicizem veliko dolguje delu Michela Foucaulta, še posebno poznemu Foucaultu in delom kot *Nadzorovanje in kaznovanje* in *Zgodovina seksualnosti*. Ta pozni Foucault je zavrnil "represivno hipotezo" svojih zgodnjih študij o delovanju oblasti in se lotil raziskovanja načinov, s katerimi oblast ne deluje tako, da bi zatirala drugače misleče sile, temveč jih organizira in usmerja. Oblast je za poznega Foucaulta pozitivna in produktivna. Nad opozicijo ne zmaguje tako, da bi jo negirala, temveč jo oblikuje po samosvojih potrebah. Tako se v Foucaultevih analizah tisto, kar običajno velja za prestopki ali upor zoper oblast, kot ob sodobnih diskurzih o spolnosti, izkaže za le še en obraz oblasti, za le še eno sredstvo, s katerim se oblast obnavlja, deli in širi.

Z razvijanjem te postavke o vsenavzoči sposobnosti vpijanja oblasti pa je Foucault razvijal temo, ki jo je zaslutila že "protikultura" 60. let. Predstavnik "protikulture" je pogosto skrbelo, ker so mediji in celo vlada s tako lahkoto kooptirali njihove slogane, podobe in glasbo. Morda je najbolj kričeč primer Lyndona Johnsona, ko si je cinično prisvojil slogan za državljanske pravice "Zmagali bomo" ("We shall overcome") v svojem govoru, ki ga je imel v trenutku, ko so vsi vedeli, da stopnjuje bombardiranje Severnega Vietnama.

Prav v 60. letih se je beseda "kooptirati" v slabšalnem pomenu onemogočiti ali razorožiti prvič pojavila v (angleškem) jeziku. (Je imela ta sprememba rabe vzporednice v francoščini in nemščini?) Do 60. let je imela beseda "kooptirati" le nevtralen pomen "izbrati" ali "vpeljati v organizacijo" po latinskem korenu, "cooptare", com = skupaj + optare = izbrati, izvoliti. Še leta 1971 je "izbrati ali izvoliti v telo ali skupino kot sočlana" edina definicija, ki jo ponuja *Webster's Third International*. V izdaji iz leta 1980 pa *The American Heritage Dictionary* navaja: "kooptirati"....4. privzeti (neodvisno manjšino, gibanje ali podobno) z asimilacijo v etabrirano skupino ali kulturo." *The World Book Dictionary* (1984) navaja "privzeti; si zagotoviti; prisvojiti si: to pomeni, da

* Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*, prev. Richard Hurley (New York: Random House, 1978), str. 17-49.

je visoka kultura kooptirala rokovsko glasbo in ji vsilila svoja merila. (New Yorker)"

Začetnik analize kooptacije kot teme radikalne leve kritike pa ni bil Foucault, temveč Herbert Marcuse, ki je skoval izraze kot "represivna desublimacija" in "represivna toleranca", da bi opisal onesposabljanje in udomačevanje navidezno opozicijskih oblik kulture s tolerantnim sprejemanjem in komercializacijo. Represivna desublimacija je bila, paradoksalno, "represivna" tako, da je bila permissivna: vključila je ideje, ki so jo ogrožale, in jih usmerila v politično nenevarne oblike.

Toda celo Marcuse in nova levica nista bila prva, ki sta kooptacijo napravila za predmet analize. V svoji knjigi *Literature Against Itself*, ki ugotavlja, da sta potrošniški kapitalizem in akademsko publicistično tržišče udomačila samozvano podtalno delovanje "protikulture" estetike, navajam Baudelairovo izjavo iz leta 1846: "Buržujev ni več, zdaj ko buržuj sam uporablja ta žaljivi pridevek – dejstvo, ki kaže njegovo pripravljenost, da postane umetniško nagnjen in prisluhne tistemu, kar imajo povedati kolumnisti." Takšna izjava daje slutiti, da so nekateri opazovalci že v začetku 40. let 19. stoletja sprevideli, da so bile drže antiburžoazne umetnosti v procesu kooptacije v buržoazno kulturo.

Moje lastne zavesti o tem pojavu nista toliko oblikovala Marcuse in nova levica, marveč zgodnji povojni ameriški kulturni kritiki, denimo, kritiki "Masscult" in "Midcult" v 50. letih, ki so opazili, da izhaja velik del kiča množične kulture iz dotlej "nasprotovalnega" besednjaka moderne umetnosti. Že v poznih 50. letih so o udomačitvi "nasprotovalne kulture" na veliko razpravljali tako imenovani "njujorški intelektualni kritiki", skupina, ki jo dandanašnji socialno usmerjeni akademski teoretiki prepogosto prezrejo ali omalovažujejo. Lionel Trilling, ki je skoval izraz "nasprotovalna kultura" ("adversary culture"), je v esejih z začetka 60. let (zbranih v *Beyond Culture*, 1968) prenikavo pisal o tem, kako so se anarhistične energije literarnega modernizma trivializirale, ko je sodobna književnost postala del univerzitetnega študija in jo je brez težav sprejela poprečna kultura.

Trilling je ta proces imenoval "socializacija antisocialnega ali pokulturjenje antikulturnega ali uzakonitev subverzivnega."¹ Čeprav je Harold Rosenberg odobravajoče pisal o revolucionarnih možnostih *action paintinga* v svoji zbirki *The Tradition of the New* iz leta 1959, pa nekaj esejev v knjigi že napoveduje zanimanje za kooptacijo radikalnih slogov v množično kulturo, ki ga je Rosenberg bolj polno

¹ Webster's New Third International Dictionary of the English Language (Springfield, Mass.: G.&C. Merriam Co., 1971) str. 501; *The American Heritage Dictionary of the English Language* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1980), str. 293; *The World Book Dictionary* (Chicago: World Book, Inc., 1984), str. 485.

² Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Artists*, prev. P.E. Charvet (London: Penguin Books, 1972), str. 33-34; citirano v Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), str. 110.

razvil v svojem poznejšem pisanju.* Prikrito satiričnost v Rosenbergovem naslovu je izpeljal in odkrito izrazil Irving Howe v *Decline of the New* (1970).** Prevzetost s predmetom kooptacije je torej tema, s katero lahko povežemo foucaultovski novi historicizem 80. let s kulturno kritiko 50. in 60. let.

Ko je novi historicizem podedoval ta predmet, pa je podedoval tudi nerazrešene dvomnosti, ki naj bi jih ponazorila moja anekdota z začetka eseja. "Kooptacija" je paradoksalen koncept zaradi negativne vrednosti, ki jo pripisuje nečemu, kar ponavadi velja za zaželeno – biti sprejet ali uspešen, prepričati druge o svojem prav. Ob besedi "kooptacija" dobi vsaka oblika prisvojitve zlovesč prizvok, tudi tiste vrste prisvojitve, ki so predvideni cilji družbenega delovanja.

Predmet je postal še posebej zmuzljiv v akademsko intelektualni kulturi, kjer so kritično in znanstveno delo začeli ocenjevati glede na stopnjo radikalnosti ali konformizma, medtem ko so kriteriji za presojo radikalnosti ali konformizma postali spremenljivi in sporni. Po eni strani je za akreditirane akademske kritike postalo obvezno, da so "v opoziciji", da nasprotujejo družbenemu statusu quo. Po drugi strani pa je vse manj jasno (ali pa je o tem vsaj vse manj soglasja), kaj je narava "statusa quo" in kaj torej takšno nasprotovanje prinaša. Zdaj, ko je za kritike poklicno pomembno, da so radikalni in ne konformistični, postaja bolj sporno, kaj velja za radikalno in kaj za konformistično. Kljub temu je še vedno koristno razločevati med "levo" in "desno" različico spora okoli kooptacije, še posebno če želimo dobiti nekoliko vpogleda v novi historicizem.

Levi novi historicizem

V krogu leve akademske kulturne kritike je najhuje, kar lahko dandanes izrečemo o določeni idejni ali metodološki smeri, da se je pustila kooptirati v etabilirane ustanove. V skrajnem smislu vodi takšno stališče k tiste vrste purističnemu stališču, ki mu v delih Jeana-Françoisa Lyotarda ugovarja Richard Rorty. Rorty ga opiše kot "eno najbolj neumnih levičarskih idej ... da je pobeg pred institucijami že sam po sebi nekaj dobrega, ker človeku zagotavlja, da ga ne bodo 'izkoristile' zle sile, ki so kooptirale te institucije."***

* Lionel Trilling, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* (New York: Viking Press, 1968), str. 26.

** Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959); glej posebno esej *Everyman a Professional in Pop Culture: Kitsch Criticism*; med Rosenbergova poznejša dela spadajo *The De-Definition of Art* (New York: Macmillan Co., 1972) in *Rediscovering the Present: Three Decades in Art, Culture & Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 1973).

*** Richard Rorty, *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, v *Habermas and Modernity*, ur. Richard J. Bernstein (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985) str. 174.

Logika, ki jo Rorty tu pripisuje Lyotardu, gotovo ni neznana in vodi levo kulturno politiko v čudno povratno zanko: če obstoječa družba zatira levico, se izkaže, da je prav tako zla, kot to trdi levica; če pa je obstoječa družba do levice strpna in jo celo spodbuja s privilegiji in nagradami, se ta družba izkaže za še celo bolj zlo, ker je njena taktika bolj pretanjena in zahrbtna. Fevdalizem je morda res kruto zatiral odpadnike, vendar fevdalni sistem vsaj ni skrival svoje taktike in je svojo kazen vpisal neposredno na telo žrtve, vsem na očeh. Razsvetljenstvo in postrazsvetljenstvo fevdalizma še zdaleč nista moralno presegla, njuni družbi sta očitno še bolj zli, ker svoje žrtve obvladujeta tako, da metode nadzora vključita v sam subjekt. Z zavajanjem ljudi, da se čutijo kot neodvisni posamezniki z "naravnimi pravicami" in svoboščinami, ta "zaporniška" oblika družbe kooptira svoje subjekte, da dojemajo svojo podjarmljenost kot del napredka na pohodu. (Neki moj prijatelj je nekoč pripomnil, da je pri branju prvih strani *Nadzorovanja in kaznovanja*, pričevanju o ostudnih utopitvah in razčetrverjanjih po fevdalno, skoraj bruhal. "Potem pa sem bral naprej," je rekel, "in sprevidel, da so bili za Foucaulta to *dobri stari časi*.")

V enem pogledu se zdijo pogoji analize kooptacije postavljeni tako, da levica ne more izgubiti: naj se družba obnaša še tako strpno, s tem le potrjuje hipotezo levice o njeni zli naravi. Pravzaprav, bolj kot je obstoječa družba strpna, bolj postaja licemerska in s tem zla. Toda če so pogoji analize postavljeni tako, da levica ne more izgubiti, so postavljeni tudi tako, da levica ne more zmagati: kajti če je kooptacija to, da obstoječa družba nekaj sprejme, potem je kakršenkoli uspeh že po definiciji oblika poraza. Edini resnično avtentični "uspeh" je, če propademo ali vsaj ostanemo čim bolj marginalni. Obdržati svoj radikalni status pomeni ostati ob strani – toda ostati ob strani pomeni ostati neučinkovit.

Drugače povedano, težava z argumentom kooptacije, kot ga pogosto uporablja levica, je, da rad meče na uspeh senco neodobranja, ne da bi jasno postavil pogoje, pod katerimi bi uspeh utegnil biti legitimen. To je problem, ki ga ima s Foucaultem veliko marksistov in drugih levičarjev, vendar če najdemo pri Foucaultu kot političnem filozofu na tej točki napako, to še zdaleč ne ogroža njegovega ugleda zgodovinarja in analitika institucij. Problem pride na površje v Foucaultevem zavračanju tradicionalnega "univerzalnega intelektualca", osebe, ki trdi, da govori v imenu zavesti skupnosti.* Če skušamo govoriti v imenu zavesti skupnosti, domnevno "totaliziramo", si lastimo pravico, da govorimo v imenu "Drugega", pripovedujemo zgodbo neke kulture s stališča subjekta na vseidnem panoptikumu, ki bednike na zemlji oropa možnosti, da bi govorili v svojem imenu. Le če zavrne totaliziranje, če nočemo govoriti v imenu Drugega, lahko preprečimo kooptacijo našega opozicijsko intelektualnega projekta.

Ni pa jasno, kako se ta zavrnitev vloge univerzalnega intelektualca lahko obvaruje

* Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1980), str. 126.

pred tem, da bi postala le še ena normativna drža – normativna drža novega tipa univerzalnega intelektualca, oblikovana po Foucaultevem vzorcu. Foucaultev sloves ponašanja to težavo: naj se foucaultevski intelektualci skuša še tako držati ob strani, vedno obstaja nevarnost, da bodo to obrobno prevzeli, posnemali in tako napravili za osrednjo.

To pa tudi ni edina težava. Druga je dejstvo, da obrobno, ki si jo sami naložimo, zavrnitev totalizacije ali govorjenja v imenu Drugega, ne podeli nujno politične nedolžnosti ali imunitete pred skvarjenostjo oblasti. Bruce Robbins je nedavno govoril o licemerskem "sprevrnjenem populizmu", ki se skriva za zavrnitvijo nekaterih sodobnih literarnih teoretikov, da bi govorili v imenu drugih ljudi: "Izjava, da ne bi smeli nikoli govoriti v imenu drugih ali drugim in da jim moramo pustiti, da govorijo v svojem imenu, postane trditev, da 'jaz govorim v imenu drugih bolje kot ti.'" Morda je težko ubežati že zelo stari Sartrovi ugotovitvi (ki jo je Jacques Derrida ponovil v svoji kritiki Foucaulta v *Pisavi in razliki*), da umetnost pisanja ali govorjenja vsebuje inherentne zaveze ali totalizacije, ki jih bahave geste odrekanja ne negirajo. Jürgen Habermas sklepa podobno z drugimi besedami, ko trdi, da so "veljavnostne sodbe" neogibno vgrajene v skupno govorno obnašanje.^{*}

Iz tega, kar govorim, bi lahko sklepali, da je ni stvari, ki se je ne bi dalo "kooptirati", in da je zato sam poskus rabe kooptacije kot kritičnega koncepta, kot to poskuša levica, jalov. K temu fatalističnemu sklepu pa se v resnici nagiba desno usmerjeni novi historicizem, kot bomo kmalu videli. Vendar pa je koncept kooptacije videti inherentno kontradiktoren le zaradi zelo abstraktnega načina postavljanja problemov. Jasno je, da se zdi družbeni uspeh dvomljiv zaradi specifičnega konteksta, v katerem je dosežen, torej v neenakopravnem in prisilno hierarhičnem družbenem redu. Uspeh bo videti bolj dvomljiv, kadar gre za uspeh znotraj družbenega reda, ki se zdi nelegitimen. Če koncept kooptacije vodi v povratno zanko, bi torej mogli trditi (in to bi vsak marksist in celo kakšen reformistični liberalec tudi zatrdil), da je to posledica deformiranega položaja intelektualne subkulture, ki čuti, da je njena družba neligitimna, vendar pa je izgubila vizijo alternative.

Ta opis bi se deloma dalo prenesti na kulturni položaj, kjer biti "levičar" in "radikalec" ne pomeni več nujno biti socialist ali antikapitalist. Z zatonom socializma kot realistične družbene alternative levica nima več skupnega kriterija, s katerim bi vrednotila kulturne pojave kot zgodovinsko napredne ali nazadnjaške. S koncem socializma kot privilegiranega stališča za merjenje napredka in nazadovanja dobimo

^{*} Bruce Robbins, *Oppositional Professionals*, (neobjavljeno) predavanje na English Institute, avgust, 1987.

^{**} Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, prev. Thomas McCarthy (Boston: Beacon Press, 1979), str. 51–68; Derridajeva kritika Foucaulta je v *Writing and Difference*, prev. Alan Basa (Chicago: University of Chicago Press, 1978), str. 34–36.

toliko različnih in tekmovalnih kriterijev, da izrazi kot "subverziven" in "konformističen" začnejo izgubljati svoj natančni pomen in se zdijo vse bolj puhli. Dosegli smo točko, na kateri skoraj vsako stvar lahko hvalimo zaradi njene subverzivnosti ali pa obsodimo, ker ni odporna na kooptacijo, saj je vedno kakšen referenčni okvir, ki bo podprl eno od obeh razlag. Kot je nedavno dejal neki moj kolega, ko dandanes čemu pravimo "subverzivno", pomeni to komaj kaj več, kot da nam je všeč. "Subverzivno" je postalo komaj kaj več kot znak plus, odličje, ki ga kritik pripne tistemu, s čimer se po naključju strinja, podobno kot je zgodnejša generacija kritikov uporabljala besede kot "čudovito" in "plemenito".

Dandanes so določene teorije ali tekstualne prakse vnaprej opredeljene kot inherentno subverzivne – na primer vsak "prelom" s konvencionalnim realizmom ali narativno zaokroženostjo, vsako razsrediščenje subjekta, vsako zavračanje iskanja avtorjevih namenov ali določenega pomena. Mar ni Roland Barthes to napovedal v *Smrti avtorja*, ko je rekel, da "zavračanje pripisovanja 'skrivnosti', končnega pomena tekstu (in svetu kot tekstu) sprošča, kot bi lahko rekli, antiteološko delovanje. Delovanje, ki je resnično revolucionarno, kajti zavračanje določanja pomenov je konec koncev zavračanje Boga in njegovih utelešenj – razuma, znanosti, zakonov?"

Trditev, da je nekaj "resnično revolucionarno", če nočemo pripisovati pomena tekstu, je morda skrajni sestop v politiko neumnosti. Ob tako ohlapnem kriteriju revolucionarnosti ni nič čudnega, da v sodobni kritiki ne manjka samozvanih revolucij in prevratov. Če še enkrat navedem Brucea Robbinsa: "Pri taki množici subverzivnosti bi človek pomislil, da bo revolucija na sporedu najpozneje prihodnji teden."*

Čeprav je "esencializem" ena njenih najljubših tarč, pa je takšne vrste kritika že sama po sebi esencialistična, neke vrste antiesencialistični esencializem. Predpostavlja esencializem (kot tudi vsako sklicevanje na naravno, objektivno itd.) vedno in povsod iste (zlovesče) politične posledice, ne glede na kontekst, v katerem deluje. Z drugimi besedami, esencialistično je, če si predstavljamo, da je ideja že sama po sebi politično obarvana, namesto da bi se obarvala z načinom rabe ali z učinkom, ki ga ima v določenem kontekstu ali položaju. Seveda ima esencializem (kot vsak drug izem) vedno tudi politični učinek, tega, kaj ta učinek je, pa ne moremo izpeljati iz same ideje, temveč le iz raziskave, kako ideja deluje v določenih družbenih okoliščinah. Sklicevanje na bistva (ali na naravno, objektivno itd.) je pogosto, ne pa nujno zmeraj, način racionaliziranja prisilnega družbenega delovanja. Če vzamemo za primer le nedavne ameriške in južnoafriške rasne spopade, je imela ideja, da obstaja esencialna človeška

* Roland Barthes, *Image Music Text*, prev. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), str. 147.

** Bruce Robbins, kritika (brez naslova), *Literature and History*, 7, št. 2 (1981), str. 240.

narava, ki jo rasistični režimi teptajo, pomemben "opozicijski" učinek.*

Inflacijo valut političnega vrednotenja opazimo v novejših sporih literarnih teoretikov o politiki dekonstrukcije. Je dekonstrukcija res radikalna ali pa so jo kooptirali? (Razodetje o zgodnji kolaboracionistični publicistiki Paula de Mana je postavilo to razpravo na novo stopnjo.) Toda dekonstrukcija v tem pogledu ni edina – vsakega novejšega literarnovednega gibanja še ne nehajo dobro slaviti zaradi njegovega revolucionarnega značaja, ko ga že obsodijo, da ni odporno na kooptacijo. Zdi pa se, da še narašča hitrost, s katero prehaja literarnovedna metodologija od revolucionarne slave k obsodbam zaradi konformizma. Medtem ko je trajalo nekaj let, preden smo slišali, da je dekonstrukcija v resnici podaljšek obstoječega sistema, pa je trajalo le nekaj mesecev, da so tega obtožili tudi novi historicizem. Spet pa so kriteriji, na katerih slonijo take presoje, pogosto vprašljivi.

Zato ni nobeno presenečenje, da se uveljavlja agnostičen odnos do trenutnih političnih klišejev – "opozicijsko", "falokratsko", "logocentrično", "panoptično", "hegemonično", "transgresivno", "kontrahegemonično", itd. S tem pa se je začel dvom o veljavnosti kakršnegakoli političnega vrednotenja kulture – to nas je pripeljalo do "desnega novega historicizma".

Desni novi historicizem

Desni novi historicizem v resnici trdi, da je že sama ideja o opozicijskem položaju neumna, ker je vsaki obliki kulture usojena kooptacija. Ker "zunaj" oblasti ni ničesar, je samo vprašanje alternativ obstoječemu režimu neumno. "Teorija" je zavržena na podlagi tega, ker neutemeljeno trdi, da nadzoruje ali kritizira delovanje od zunaj. Tu ne govorim o Foucaultu, ki ni nikoli privolil v implicitni fatalizem svoje lastne logike, marveč o neopragmatiki, kot so Stanley Fish, Walter Benn Michaels in Steven Knapp – resnično foucaultevci brez Foucaulteve politike. (Po drugi strani pa je Rorty razmejil svojo različico pragmatizma od konzervativne politike.)

Ne glede na njihovo specifično politiko nudijo ti neopragmatiki uporaben popravek sedanji levičarski kritiki, ki trdijo, da ni nobene *logične* povezave med teorijo in njenimi političnimi posledicami ali med katerikoli nizom idej in načinom njihove *rabe* v določenih družbenih kontekstih. Kot sem pravkar ugotavljal v zvezi z "antiesencialističnim esencializmom", je politična vrednost teorije, ideje ali tekstualne prakse *odvisna od okoliščin* – sama po sebi ni del teorije ali prakse, temveč je funkcija rabe ali namena neke teorije ali prakse v določenih kontekstih. Takšna postavka je umestna v ozračju, kjer so izrazi kot "opozicijska" ali "konformistična" pridani tej ali oni obliki kulture, kot da bi kontekstualno analizo, ki bi utegnila te izraze upravičiti, resnično oprala.

* Najbolj ostra kritika sodobnega antiesencialističnega esencializma, kar sem jih videl, je esej Terryja Eagletona *Ideology and Scholarship*, v *Historical Studies and Literary Criticism*, ur. Jerome J. McGann, (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), str. 114-25.

vili. Po drugi strani pa se zdi, da uporabljajo Fish, Michaels-Knapp in Rorty svoj nesporni argument, da nobena teorija sama po sebi še ne vsebuje neke določene politike, kot bi hoteli reči, da je vsak poskus politične ocene oblik kulture nujno brez smisla.

Walter Benn Michaels v kritični študiji ameriške naturalistične fikcije *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* črti interprete, ki razpravljajo o vprašanju, kakšno stališče zavzemajo romani Theodora Dreiserja do kapitalizma. Michaels meni, da se je neumno spraševati, ali je Dreiser "maral" kapitalizem ali ne, kajti v Dreiserjevih romanih (in domnevno v resničnem svetu) "zunaj" kapitalizma in zunaj tržišča ni ničesar. Vseprisotnost trga je tista, ki jo v celotnem *The Gold Standard* za Michaelsa razodeva "logika naturalizma".

Michaels to pove takole:

"Kaj natančno pomeni, če mislimo, da Dreiser odobrava (ali zavrača) potrošniško kulturo? Čeprav je preseganje svojega rodu, zato da bi ga ovrednotili, v kulturni kritiki začetna poteza že vsaj od Jeremija naprej, pa je gotovo narobe, če jemljemo to potezo za suho zlato: ne toliko zato, ker svoje kulture ne moremo zares preseči, marveč zato, ker bi, tudi če bi to bilo možno, ostali brez vrednostnih izrazov – morda z izjemo teoloških. Tako se zdi narobe misliti na kulturo, ki jo živimo, kot na predmet svoje naklonjenosti: ne gre za to, da nam je všeč ali ne, v njej obstajamo in v njej obstaja tudi tisto, kar nam je ali ni všeč. Celo bartlebyjska zavračanja sveta ostajajo neresljivo povezana z njim – kaj bi lahko štelo za bolj mogočno izvedbo pravice do svobodne pogodbe kot Bartlebyjevo uspešno zavračanje vpletenosti v kakršnokoli pogodbo?..."

Michaels dodaja, da poskuša "preoblikovati razpravo o čustvenem odnosu določenih literarnih tekstov do ameriškega kapitalizma v raziskavo položaja teh tekstov znotraj sistema reprezentacije – ta proizvaja tako predmete odobravanja kot neodobravanja – ki je pomembnejši od vsakega odnosa do kapitalizma, za katerega si človek morda predstavlja, da ga ima" (Michaels, 19).

Michaels bi se rad odvrnil od "neskončnega teoretiziranja o naravi in sami možnosti realistične reprezentacije: se teksti nanašajo na družbeno realnost? Če se, ali jo zgolj zrcalijo ali jo kritizirajo? In če se ne, ali ji poskušajo ubežati ali si izmišljajo utopične alternative?" Michaels pravi, da podobno kot vprašanje, ali Dreiser je ali ni maral kapitalizma, "ta vprašanja terjajo prostor zunaj kulture, če naj raziščemo odnose med prostorom (tu v literarnem smislu) in kulturo. Vendar so vsi prostori, ki sem jih skušal preiskati, še kako znotraj kulture, tako da projekt raziskovanja nima smisla; edini odnos književnosti kot take do kulture kot take je, da je prva del druge..." (Michaels, 27).

Michaelsova ugotovitev zelo učinkovito zareže v trenutno prakso literarno-politične teorije, ki sledi tekstualne prakse, že vnaprej opredeljene kot osvobajajoče ali zatiralske, in jim glede na to pripisuje ideološke pluse oziroma minuse. Ta ugotovitev

* Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century* (Berkeley: University of California Press, 1987), str. 18-19.

prav tako ostro zareže v bolj tradicionalni tip teoretične sentimentalnosti, ki postavlja za opredeljujočo značilnost književnosti – ali v tem primeru naturalističnega romana – njeno domnevno neodvisnost od področja materialnih pogojev, blagovne produkcije in praktične uporabnosti. Od Kanta dalje "književnost" (ali "umetnost") opredeljujejo z inverzijo v osnovi negativne karakterizacije meščanske tržne družbe, tj. njene funkcionalne racionalnosti, plenilske objektivacije, razpada čustvenosti itd. Definicijo "književnosti" potemtakem določa logika agorafobije: književnost je karkoli ali vse, kar tržišče ni – nepristranska, avtonomna, način komunikacije, ki ne "pomeni", ampak preprosto "je", in tako naprej v neskončni vrsti takšnih opredelitev.

Novi historicizem skupaj z marksizmom in feminizmom (in meščanskim antiformalizmom) ugovarja, da ta antitržna opredelitev književnosti ni bistvena, temveč zgodovinska in naključna. Ideja književnosti kot posebne oblike diskurza, domnevno gluhega za standardne izrazne konvencije, kot sta referenca in sodba, sploh ne kaže na bistveno naravo književnosti, temveč na način, s katerim so gledali na književnost v določenih zgodovinskih okoliščinah, še posebno v družbi, kjer praktične, uporabne oblike govorjenja in pisanja sodelujejo z vulgarnostjo tržišča. Če imamo književnost za antitezo "praktičnega diskurza", pomeni, da pod krinko definicije ponujamo niz ideoloških preferenc, nastalih iz zgodovinskega položaja, kjer je nezavzeto obnašanje pričelo veljati za protistrup trgu.

Michaels ovrže to opozicijo med književnostjo in trgom, a ne s teoretičnimi protidokazi, temveč nam v vrsti branj prikaže, kako globoko so naturalistični romani vpleteni v "sistem reprezentacije", ki je značilen za kapitalistični trg. Ta branja kažejo, da naturalistični romani ne le razkrivajo obsedenost s spremenljivostmi trga, ampak te spremenljivosti tudi oblikujejo in razsrediščajo njihove tipične junake. S tem ko Michaels poveže Marxovo analizo blagovnega fetišizma z določenimi temami dekonstrukcije, predlaga, da je blagovna produkcija radikalno dekonstruktivna sila, ki ustvarja obliko junaka, sistematično odtujenega in obsojenega na večno neuspešne poskuse iskanja svoje identitete.

Do tod vse dobro. A zakaj naj bi dejstvo, da je v naturalistični fikciji trg vsemogočen, razvrednotilo vprašanja o etičnih in političnih implikacijah takšnega stanja stvari, kot to trdi Michaels? Eden od Michaelsovih kritikov, William E. Cain, se sprašuje, zakaj je navsezadnje tako neumno uigibati, ali je Dreiser *maral* kapitalizem ali ne: "Zakaj (piše Cain) mora Michaels izključiti vprašanje, ali Dreiser 'mara' kapitalizem? Takšnemu vprašanju morda na videz manjka rafiniranosti, je pa prav tako togo in surovo odkrito, ki bi se Dreiserju zdelo privlačno." Kot ugotavlja Cain, je nekaj

* Agorafobija je ena od priljubljenih tem novega historicizma. Glej esej Michaelsovega nekdanjega študenta Gilliana Browna, *The Empire of Agoraphobia, Representations, XX* (jeseni, 1987), str. 134–57. O negativno izpeljanih definicijah literature glej moj *Literary Criticism as Social Diagnosis, v At the Boundaries*, ur. Herbert L. Sussman, *Proceedings of the Northeastern Center for Literary Studies*, I, št. 1, 1983 (Boston: Northeastern University Press, 1984), str. 1–16.

samovoljnosti v Michaelsovi navadi, da kritična vprašanja o kulturi obravnava, kot bi bila "zunaj" kulture: "Odobranje ali neodobranje" in "kritiziranje ali hvaljenje" kapitalizma, so izrazi, ki nikakor niso ločeni od konteksta kapitalizma." Navsezadnje našo kulturo pogosto kritiziramo ali je "ne maramo", ker se nam ni posrečilo doseči njenih uradno priznanih vrednot.

Tu pa se pojavi težava, namreč kaj šteje za "kulturo", težava, ki nastane zaradi Michaelsove preveč monolitne rabe te besede (in izrazov kot "sistem" ali "logika" reprezentacije). Kot smo videli, Michaelsova poanta ni, da "se svoje kulture v resnici ne da preseči," marveč da "vrednostni izrazi", s katerimi poskušamo presegati, morajo biti izrazi kulture, ki jo skušamo preseči. To pa predpostavlja, da je "kultura" (ali kulturni "diskurz") monolitna entiteta, njeni "vrednostni izrazi" pa so specifični za to in samo za to kulturo in jih kot take lahko tudi prepoznamo. Toda če uporabljamo "kulturo" v antropološkem smislu, je pošteno povedati, da so vrednostni izrazi prerez različnih kultur. "Kapitalistična kultura" ni monolitno tkivo brez šivov, ampak je prevzela nekaj "vrednostnih izrazov" iz fevdalne in nekaterih plemenskih kultur. Čeprav so vsi vrednostni besednjaki *konstrukti* neke kulture, pa iz tega ne sledi, da so *specifični* za to kulturo. Ker Michaels zamegli to razlikovanje, pride do čudnega sklepa, da je z vprašanjem, ali kdo svojo kulturo mara ali ne, nekaj narobe.

Precej podoben problem se pojavlja s konceptom "sistema reprezentacije", ki je tako pogosto izhodišče v analizah Michaela in drugih novih historicistov. Ali je reprezentacija sploh "sistem" v monolitnem smislu, ki ga Michaels mora pripisati izrazu, če hoče klasificirati določene konvencije reprezentacije kot specifično kapitalistične? Lahko bi ugovarjali, da kapitalizem sicer res poraja določene značilne oblike reprezentacije, vendar so te oblike preveč heterogene, da bi lahko vedno vedeli, ali je določena konvencija reprezentacije specifično kapitalistična ali ne. Michaels navaja Bartlebyjev "jaz raje ne" ("I prefer not to") kot primer, kako poskus zavračanja kapitalistične logike ne more pomagati pri ponazarjanju kapitalistične logike svobodne pogodbe. Bartlebyjev "jaz raje ne" naj bi bil stvaritev kapitalističnega sistema reprezentacije, ki ga skuša spodbijati. Toda kako smo lahko o tem prepričani? Kolikor lahko sodimo, utegne biti Bartlebyjeva gesta deloma ostanek fevdalne kulture ali kvaziaristokratskega vidika, ki izvira iz Melvilla. (Bahtin bi trdil, da so takšni stavki vedno "notranje dialogizirani".) Takšno zavračanje kapitalizma ni nujno specifično za "kulturo kapitalizma" ali za njen sistem reprezentacije.

Brook Thomas to poudari v še eni kritiki Michaelsove knjige, ko pravi, da "se Michaels obnaša, kot bi se dežela kot celota nenadoma preoblikovala v enoten sistem potrošniškega kapitalizma." V resnici pa je preoblikovanje Združenih držav Amerike po državljanski vojni zaznamoval neenak razvoj, ki je ustvaril "kulturo, v kateri so se različne stopnje kapitalizma prekrivale in celo prihajale v stik z ostanki nekapitalisti-

* *Realism, Naturalism, and the New American Literary History*, Review, X, str. 112.

čnih načinov proizvodnje. Ker ni bilo le ene uniformirane 'kapitalistične logike', ampak več različnih tekmovalnih logik, bi bilo morda bolj varno govoriti o kulturah kot pa o eni sami kulturi." Po Thomasu je torej, paradoksalno, posledica Michaelsovega poudarka na "strukturi notranje različnosti tendenca ustvarjanja večne istosti ... Z izpeljavo svoje analize znotraj prevladujoče kapitalistične logike prav tisti kritik, ki ne zaupa transcendentnim kategorijam, nazadnje prevzame Trg kot transcendentno kategorijo, precej podobno kot mehanični dekonstruktivisti obravnavajo Pisavo, Igro in Razliko."

Težava z Michaelsovo rabo konceptov "kulture" in "sistema reprezentacije" je še bolj prisotna pri novih historicistih in njihovi rabi konceptov kot "diskurzivna praksa", "diskurzna skupnost" in "interpretativna skupnost", kot bi šlo za enotne sisteme z značilnostmi, ki so specifične izključno le zanje. Pravzaprav je močna družinska podobnost med Michaelsovo monolitno rabo izrazov kot "kultura" in "sistem reprezentacije" in Fishevo rabo izraza "interpretativna skupnost". Tudi v Fishevem primeru raba terminologije namiguje, da je v z radikalno politično kritiko v filozofskem smislu nekaj narobe, denimo, ko v eseju *Anti-Professionalism* graja Richarda Ohmanna in njegovo kritiko nekaterih oblik specializacije oddelkov za angleščino, ker naj bi se skliceval na "neinstitucionalni standard". In spet bi lahko le iz predpostavke, da so "institucije" (ali "interpretativne skupnosti") monolitne in izrazito povezane, vedeli, kdaj določena diskurzivna poteza obstaja znotraj ali zunaj institucije."

Pri tej postavki sem si sposodil Fish-Michaelsovo pragmatično postavko in jo obrnil proti Fishu in Michaelsu. Kajti kaže, da imamo v njunem delu konflikt med tendenco novih historicistov, da bi analizirali interpretativne skupnosti in literarna dela s preveč nadrobnim opredeljevanjem značilnosti diskurzivnih sistemov, in tendenco pragmatistov, o kateri smo že govorili, da bi ločili te sisteme od specifičnih praktičnih rab. Če ima pragmatizem prav, da ni nobene logične povezave med tekstualno prakso in njenimi političnimi posledicami, potem tekstualne prakse ne morem poistotetiti z nobeno specifično "logiko" ali "sistemom" reprezentacije.

Drugače povedano, Michaelsov napad na levico, ker je vprašanje, ali je Dreiser "maral" kapitalizem, vzela resno (in podobno tudi Fishev napad), je poskus, da bi v svojem bistvu politični prepir prikazali, kot da gre za filozofski. Michaels nas bi rad prepričal, da smo s postavljanjem takšnih vprašanj krivi nekakšne filozofske napake, zmotnega mišljenja, da lahko teorija nadzira prakso od zunaj. Vprašanje, ali je lahko kaj zunaj kapitalističnega trga, pa ni filozofski problem, temveč problem praktične politike, razločevanje, ki ga postavka "proti teoriji" zabriše.

* Brook Thomas, *Walter Benn Michaels and Cultural History*.

** Za popolnejšo obdelavo teh argumentov proti Fishu glej moj *Interpretation in Tlon: A Response to Stanley Fish, New Literary History*, XVII, št. 1 (jesen, 1985), str. 110-17; Fish odgovarja na mojo kritiko v *Resistance and Independence: A Reply to Gerald Graff*, v isti številki revije, str. 120-27.

Če se vrnem k svoji prejšnji ugotovitvi, se utegne spraševanje, ali ima nekdo rad kapitalizem ali ne, zdeti kot jalova gesta v družbi, kjer se je možnost socializma tako oddaljila, da si večina med nami ne more zamisliti alternative kapitalizmu. Vendar, kot predlaga Cain, če imamo takšno "zunanjo" perspektivo za filozofsko nemožnost, postane Michaelsova oblika novega historicizma ahistorična. Kot bi morda ugovarjal Lukács, je stanje življenja v kapitalizmu zamešano z naravo realnosti, kakršna je in mora vedno biti.

Vračamo se k protislovjem, ki so posledica koncepta kooptacije, in k temu, kako poudarjajo negotov položaj radikalne kulturne politike v času, ko levica ni več nujno socialistična. Tako kot je prehod iz rojalizma v korporativni kapitalizem zameglil identiteto desnice (današnji konzervativec prostega trga je včerajšnji liberalec 19. stoletja), sta polom sovjetskega in drugih komunizmov in globalni razmah trgovine problematizirala idejo levice. Možno je, da izrazi kot "radikalen" in "levičarski" izginjajo tako iz širše politike ameriške kulture (kjer je demokrate in republikance pogosto težko razločevati) kot iz akademske kulturne politike, kjer označbo "levičarski" vse bolj izpodrivajo izrazi kot "opozicijski" med feministkami, gibanji za pravice homoseksualcev in bolj političnimi poststrukturalisti.

Toda, kot sem omenil že prej, takšni nadomestni izrazi le zakrinkajo odsotnost dogovora o tem, kako naj bi se opozicijskost merilo, v odnosu do katere širše družbene vizije. In v pregretem polemičnem ozračju kulturnih razprav je vsakomur med nami postalo težko priznati, da je zmeden, in prositi za razlago. Tako še naprej na tekste, teorije in kulturno prakso obešamo označbe kot "transgresivno", "nazadnjaško" in "konformistično", kot bi v resnici vedeli, o čem govorimo.

Ali pojav desnega novega historicizma, kot sem ga (morda preveč poenostavljeno) poimenoval, pomeni, da se je faza obkladanja z vzdevki v kulturnopolitičnih razpravah pričela izčrpavati? Zanimivo je pripomniti, da je na ovitku *The Gold Standard* (Philipa Fisherja) zapisano, kako Michaelsova knjiga predstavlja prelom z "izčrpano opozicijsko kritiko". Ko sem videl to izjavo, sem si jo načrtno zapomnil – ali je to trenutek, ki se ga bom čez dolga leta spominjal, trenutek, ko je opozicijska kritika uradno umrla? Če je tako, se zdi čudno prikladno dejstvo, da me je s tem seznanila izdajateljjeva reklama, nekakšen zagovor postavke, po kateri se kooptaciji trga ne moremo izmakniti.

Če se bodo takšne napovedi izkazale za resnične, ali bo to nekaj dobrega? Težko bo žalovati za koncem sedanje opozicijske faze v kritiki. Tudi jaz ne maram ne nje – vsaj večinoma – ne njene konceptualne zmede, prepotentnosti in samozadovoljnosti, in pogosto sem jo napadal. Toda alternative nikoli niso tisto, kar bi si človek želel. Če bo "izčrpano opozicijsko kritiko" nadomestila nova prefinjena samovoljnost, bo vsaj meni osebno žal, ko bo izginila.

Izbral in opombo napisal Marko Juvan, prevedla Katarina Jerin

Gerald Graff, "eden najbolj prenikavih opazovalcev moderne literarne vede" (Times literary supplement, 1987) – zlasti njene institucionalne (visokošolske) organiziranosti, zgodovine ter družbenoideoloških implikacij, je bil rojen 28. 6. 1937 v Chicagu, kjer je l. 1959 diplomiral, doktoriral pa na Stanfordu l. 1963. V letih 1963-66 je bil asistent za angleško literaturo na univerzi v New Mexicu, 1966-70 pa na Northwestern univ. v Evanstonu (Illinois), kjer je postal profesor. Objavlja v mnogih uglednih revijah v Ameriki in po svetu (prim. njegov večkrat citirani poseg v debate o postmodernizmu *The myth of the postmodernist breakthrough*, 1973); izšle so mu tele knjige: *Poetic statement and critical dogma* (Northwestern univ. press, 1970), *Literature against itself: literary ideas in modern society* (Univ. of Chicago press, 1979), *Professing literature: an institutional history* (Univ. of Chicago press, 1987).

Njegov spis *Co-optation* je bil prvotno referat za posvet MLA na temo *Professionalism, political commitment, and North American critic* (1985), kjer so mdr. sodelovali še Paul Bov, Donald Pease in Stanley Fish. Preveden je iz zbornika *The new historicism*, ur. H. Aram Veaser (New York D London: Routledge, 1989). Ker Graff v spisu komentira ideološke podlage ter dileme ene od najnovejših ("post-poststrukturalističnih") literarnovednih smeri, novega histori(c)izma, in ker bo treba nekatere temeljne spise tistih, ki "se vračajo k zgodovini", še predstaviti, je skorajda nujna še informativna skica.

V ožji okvir novega histori(c)izma ("new historicism") sodi zlasti delo anglo-ameriških renesanso- oziroma shakespeareologov (na primer Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher, Louis M. Montrose), ki so od konca sedemdesetih let dalje pod vplivom poststrukturalizma, zlasti Foucaulteve teorije diskurza in oblasti (moči) ter Derridajevega dekonstrukcionizma, problematizirali tradicionalno literarnozgodovinsko koncepcijo "velikih del", s tem pa tudi utrjeni književnozgodovinski kanon in njegove predpostavke (na primer avtonomijo ustvarjalnega subjekta, genija, načela mimesis in tipičnosti). Kanonizirano renesančno klasiko so razlagali v kontekstu izvornih okoliščin njene slovstvene produkcije. Pri tem so poudarjali tisto, kar je v standardiziranih literarnozgodovinskih predstavitvah ostalo na obrobju, opozarjali na prehodnost mej med raznimi diskurzi in na to, da literarna dela niso avtonomne estetske tvorbe, ki bi se na "resničnost" nanašale le na način mimesis oziroma zrcaljenja, ampak da so vpete v celo polje tvarnih in institucionalnih pogojev kulture, v kateri so nastala. Novi histori(c)sti, ki jih odlikuje tudi gojena samorefleksija lastnega razumevanja in pripovedovanja zgodovine (zato v širši okvir te smeri sodi tudi Hayden White s svojo naratologijo zgodovinopisja), tako v svojih spisih opazujejo medbesedilno kroženje pogledov, kolektivnih predstav, vrednot med, denimo, pravnimi, medicinskimi, okultističnimi in leposlovnimi besedili.

ZADNJA IZMENA

Markus Werner

Bis bald

(odlomek iz romana)

Zjutraj sem pomislil, da si že dolgo nisem izpolnil nobene želje, zato sem iskal nekaj uresničljivega in si omislil skrilasto svileni srajco ter se s taksijem odpeljal v mesto. V veleblabovnici sem opazil, da veliko žensk išče nove kopalke, preverjajoč z rokami, so jih potem jemale z obešalnikov in najprej pomerjale z iztegnjenimi rokami, nato pa z njimi izginile v kabino. Predstavljaj sem si, kako se te ženske za zaveso preoblačijo, z očmi sem iskal kakšno špranjico, skoz katero bi se mi bleščalo vsaj malo ženske polti. Tedaj sem opazil, da je neki moški, ki je bil zaposlen predvsem z bermuda hlačami, čeznje buljil v kabino, na kateri zavesa v resnici ni bila popolnoma zaprta. Stal je na ugodnejšem mestu kot jaz in njegov zadovoljni obraz je potrjeval, da je nekaj videl. V svoji notranjosti sem ga takoj označil za vsega usmiljenja vrednega prepotentneža, hkrati sem se z njim poistovetil in občutil veliko nelagodje do žensk, ki lahko z nekaj neskritimi deli telesa napravijo iz moških sapo loveče ubožce. Moral sem pomisliti na Frankfurt, na dogodek pred dvema letoma, ki je bil vzročno povezan z Goethejem, z Goethejevo rojstno hišo v ulici Am Großen Hirschgraben, ki sem jo obiskal in občutil kot spomeniškovarstveno nevšečnost, kajti ta hiša nima nobene zveze z nego in varstvom spomeniških zgradb, saj ni nič drugega kot našopirjena atrapa; zgodovinsko ohranjeni so samo stebri iz rdečega peščenjaka na fasadni nadgradnji pritličja, prav tako, baje, spodnji del stopnišča, ki vodi v prvo nadstropje, vse drugo je samo prevara, kajti hiša je bila po drugi svetovni vojni samo še kup ruševin, in namesto da bi jo pustili in konzervirali in svetu pokazali, kako je s pravo veličino, so hišo ponovno zgradili, izgubljeno dediščino obnovili in zapolnili s starim in podobnim značilnim inventarjem, obiskovalci pa jemljejo iluzijo za resnico in stojijo zgroženi pred ponaredki ter si upajo samo šepetati, samo neka japonska skupina, stoječa v polkrogu okrog blazine za klekljanje, ki jo je



Goethejeva mati baje imela v naročju, samo ti Japonci so glasno ščebetali, kar počno sicer tudi v Salzburgu, kot sem to nekoč sam doživel, ko se zbirajo okrog domnevnih Mozartovih kodrov, ki rdečkasti ležijo pod steklom. To je prijetno, vse drugo me odbija, hiša kot gotska goljufija, prav tako tudi izgubljeni kult, ki se dogaja v prostorih te hiše v ulici Am Großen Hirschgraben, zato sem zahrepenel po nečem tolsto prostaškem in sem iz Goethejeve hiše odšel naravnost v neki Peep-Show. Pravzaprav ne čisto naravnost, kajti sredi Kaiserstraße me je presenetila nevihta in zatekel sem se v eno od veleblagovnic, kjer sem postal pozoren na moška v rumenih plastičnih ogrinjalih s kapuco, Severnoafričana, ki sta kupila deset dežnikov po štirinajst mark. To se mi je zdelo tako čudno, da sem jima kljub dežju sledil. Sto metrov od veleblagovnice sta se postavila v široko vežo in pred sabo lepo razstavila dežnike, vsak pa je enega obdržal v roki in mahal z njim, da bi mimoidoče opozoril na rešitev. Čisto blizu sem se ustavil in opazoval prve tri kupčije, enaindvajset mark za dežnik, nikdar prej se nisem tako jasno soočil z mehanizmi tržnega gospodarstva, in malo kasneje, v Peep-Showu, se mi je tudi geslo "čas je zlato" potrdilo v zelo nazorni obliki. Nikdar prej nisem bil v Peep-Showu, zato se na začetku nisem znašel, prav tako ne doumel, zakaj je neki nameščenec nenehno hodil naokrog z ribarico; nekaj časa sem neodločno stal pred delno praznimi, delno polnimi kabinami in si zamišljal, kako bi bilo, če bi iz kabine nenadoma stopil moj predstojnik, vodja gradbenega referata, zbegalo bi me, mislim, manj, kot me je zbegal pritlikavec, ki je ravno v tistem hipu, ko sem pomislil na gradbenega direktorja, s svetlečimi očmi stopil iz kabine in si pred njo uredil hlačno zadrgo. Ko sem v odprtino vrgel kovanec, se je brenče dvignila zavesica, skoz stekleno okno sem nato videl počasi krožeč okrogel podest, sredi katerega se je na leopardovi koži zvijala naga ženska. Po šestdesetih sekundah, še preden sem si opomogel od omamljenosti, ki je imela po eni strani razlog v dejstvu, da je sredi belega dne in sredi mesta, v katerem je kar mrgolelo oblečenih ljudi, hipoma pred mano ležala naga ženska, po drugi strani pa verjetno zato, ker je bila ta ženska obrita, česar še nisem videl in sem, odkrito naj bo priznано, takoj doumel, zakaj se sramne dlake imenujejo sramne dlake in da so pravzaprav smiselna oprema, po šestdesetih sekundah torej se je zavesica spet spustila in izračunal sem, da me stane vsaka sekunda pogleda na žensko en cel pfenig in še dve tretjini drugega. Potem sem vrgel v odprtino kovanec za dve marki in si prižgal cigareto. Ženska se je dvignila in odšla k vsakemu kabinskemu okencu v krogu, pred vsakim se je razdražljivo gibala in se pretvarjala, kakor da bi slast moških v kabini pripadala samo njej; sam sem, še preden se je zavesa ponovno spustila, zapustil celico in etablisma in nekje popil kavo, bil sem zasramovan in ponižan, liliputansko in običajno govoričenje o podložnosti ženske, o njenem zatiranju in zapostavljanju se mi je zazdelo goljufivo, kdo tukaj je pomilovanja vreden, sem se vprašal, prostovoljno razgaljena babnica, ki s preračunljivo zavestnostjo izigrava svoje čare, ali možakarji, ki z žarečimi očmi in izsušenimi usti stojijo za steklom, mečejo v odprtino marko za marko, samo da bi lahko opazovali bitje, ki ima nekaj drugih znamenj kot oni sami ali njihove žene in ki se s svojo lažno pohotnostjo norčuje

iz prvinskega poželenja. To – tako se mi zdi – v posameznih kabinah tako plamti, da je ribarica neizogibna. Sam sem se, srebajoč kavo, za vse potrebneže, torej odvisneže, torej k pasjemu obnašanju nagnjene moške, sramoval in občutil njihovo izkoriščanje in ponižanje, ki so ga izvajale ženske, kot malopridnost, pomislil sem, ali ta ustanova, Peep-Show, ne zrcali resničnega odnosa obeh spolov in ga resnično ne razodeva, kajti običajno mu grozi nevarnost, da ga tako teža dozdevno znanega in navideznega kot tudi gore feministične literature popolnoma izmaličijo.

Na žalost nisem nikdar srečal ženske, s katero bi se lahko o tej tematiki mirno pogovarjal, tudi z Regino ne, kakor da bi se ženske zanimale samo za pojavne oblike moške moči, ne pa za njeno ozadje, temelje, za občutek nemoči, ki se rad sprevrže v svoje nasprotje. Samo zehajo, ženske, ko omenimo steklene šipe ali kontaktne kabine, ničesar nočejo slišati o poželjivosti, ki nas lahko spravi ob vso čast, kajti njihovo lastno poželenje je precej otopelo in kot zastrto in ob tem še razvajeno, samo malo se morajo smejati in dobijo, kar hočejo. Ne morem se ustrezno izraziti, čutim, oprosti, prav tako imam trenutno in do nadaljnjega druge skrbi in sem ob tem, kar moram seveda tudi preboleti, trenutno onstran, kajti vsi deli niso vedno dobro prekravljeni, sem, povedano zaupno, nezmožen, tudi izraženi impulzi možganskega in hrbtnega mozga ostajajo brez učinka, kljub temu želim preživeti in na vsak način nekje morda oživeti, sicer ne bi iskal skrilasto sive svile srajce in bi medicinski projekt, ki mi je bil svetovan pred šestimi tedni, zavrzel.

Die kalte Schulter

(odlomek iz romana)

Pri nakupu se je znašel med nosečnicami. Najraje bi vsaki rekel: sama si kriva. – Vendar so ponosno potiskale trebuhe pred sabo in odrezavo korakale mimo Wanka. Očitno je bilo samoumevno, da so bile posledice nekega dogodka, ki se je zgodil v globoki skrivnostnosti, pokazane brez pomislekov. Wank je kupil nekaj konzerv in glavnato solato, ki bo v zelenjavnem predalčku njegovega hladilnika gotovo zgnila, če se je ne bo lotila Judith. Je bil ta nakup morda izraz njegovega hrepenenja? Zagotovo je bilo, da je Wank odklanjal čiščenje solate samo zase. To opravilo je občutil včasih kot postavljanje, včasih kot ponižanje. Vendarle je kupil sedaj prvič tudi pol kilograma marelic. Videti so bile tako lepe, da je vzel na cesti eno iz vrečke in globoko ugriznil vanjo. Bila je osupljivo trda in skoraj brez okusa ter je potrjevala Wankovo mnenje o sadju. Fantiča s plastičnima pištolama sta začela streljati na pešce. Wank je vsakemu poklonil marelico. To je kazen, je rekel strogo, občutil pa kesanje, ko je pogledal v nebogljena obraza. S pospešenimi koraki je šel naprej, in ker je hotel kupiti sandale, je gledal vsakemu pod noge, dokler se pred njim niso ustavili beli moški sandali. Grev

srknit kakšno pivo, je rekel Rötzel. Poberi se, je mislil Wank in rekel: se strinjam. – Rötzel je bil nekoč pravzaprav njegov prijatelj, sedaj pa je nosil takšne čevlje. Rötzelov primer se je, po Wankovem mnenju, začel v Arkadiji, kjer se je on, Rötzel, z oslom, ki mu je med drugim nosil hrano, potepal pol leta, in sicer, kot je sporočil z razglednico, "gledajoč, slikajoč in v zahajajoče sonce onanirajoč". Sončni zahod je postal glavni motiv njegovih grških slik, zdelo se je, da je moč narave prej abstraktnemu Rötzelu ukradla vso ustvarjalno svobodo, vse bolj je slikal samo to, kar mu je ležalo pred očmi. Zavezan predmetnosti, se ni ustrašil niti oslovih slik; za to je bil po vrnitvi nagraden. Slog je naletel na odobravanje, hitro so visele njegove slike v pisarnah politikov in podjetnikov in – morda za pomirjanje bolnikov – v čakalnicah številnih zdravnikov. Dosledno je Rötzel potem svoje arkadijsko obdobje zavlekel, in sicer do najmlajše sodobnosti, in sedaj je dvignil kozarec in nežno rekel: Na zdravje, tebi, na zdravje, Boris, je odvrnil Wank, kako kaj posli? Rötzel ga je gledal plašno kot srna in cukal za svileno srajco. Delaš mi krivico, je rekel, sam si delaš krivico, nobeden tvojih prijateljev ne more nikdar postati svinja. – Nebesa, je pomislil Wank, je mogoče na kaj takega odgovoriti? Poglej, je nadaljeval Rötzel, lahko bi te enostavno imenoval zavistneža; to vendarle nisi, temveč popolnoma neživljenjski, in neživljenjskost je način, kako slikaš. Rajše neživljenjski kot pohlepen, je rekel Wank nekoliko impulzivno, kot da bi bil zadovoljen sam s seboj. Dragi Moritz, ne govorim o poslih, je rekel Rötzel ravnodušno, govorim o tem, da – ko s spekulativnimi figurami in oblikami kriliš naokrog – bežiš iz realnosti, in to razumem z besedo "neživljenjskost".

Wank je razcefral pivski podstavek in molčal. Ker je samo premišljeval, ali je Rötzel rekel morda kaj pravilnega in ali je on, Wank, morda v resnici slikajoč kapituliral pred svetom, je pozabil Rötzla vprašati za povezavo med račjim ribnikom in realnostjo. In če ljudje, je rekel še Rötzel, če ljudje kupujejo, kar jim je všeč, je to njihova pravica. Seveda, to ti privoščim, je rekel Wank in skoraj bi z zaupanjem pretiraval in dodal: ti stara rit. No, torej, je dejal Rötzel, zvrniva še enega, seveda si povabljen. Wank se je izgovoril, da ni žejen in da išče sandale.

V vsaki trgovini ga je bilo nekoliko strah pred odločilnim stavkom, skoraj vedno ga je tik pred tem na kratko naštudiral, da se ne bi pojavil kot jecljavec. Sandale bi rad, se je namenil reči, in v trgovini je prodajalko, ki mu je prišla naproti, celo prehitel. Rade volje, je rekla, imate v mislih mogoče kaj določenega? Na kaj takega Wank ni bil pripravljen. Niso bili sandali enostavno sandali? Pravzaprav ne, je menil. Pokažem vam, kaj imamo, sandali so zgoraj, če bi mi, prosim, sledili. – Pred njim se je vzpenjala po zavitih stopnicah. Moral je gledati vstran, samo zato, ker ga je Judith nedavno vprašala, kaj bi rekel, če bi ženske moške na lepem tako poželjivo ocenjevale kot moški ženske? To bi mu bilo zoprno, je menil Wank, po drugi strani ne bi smela pozabiti, da so v Ameriki menda s posebnimi napravami dokazali, da naj bi tudi ženske gledale, in sicer ne, kot se je do sedaj mislilo, najprej v oči moških, temveč delčke sekunde prej kam drugam. Ampak prodajalka je sedaj že klečala pred njim, tri pare je Wank že preizkusil in zavrnil, in vprašal se je, ali in zakaj jih sploh potrebuje. Ti

tukaj bi še lahko bili pravi, je rekla in postavila predenj še četrti par. Šele sedaj je Wank opazil, da je imela gospodična spredaj zapisano ime in da se je imenovala E. Würmli. Škoda, je rekel, ti so nekako neudobni. – To je zaradi vložka, sandali so ortopedski.

Aja, je dejal Wank. – Usnje, pluta, guma, same naravne surovine. – Tako, je odvrnil Wank, počutil se je postavljenega pod pritisk. V njih se boste tudi manj znojili. – Wank je izključil, da mu je morda hotela namigniti, zjutraj se je oprhal in oblekel sveže nogavice. Rekel je, da si je pravzaprav zamislil nekaj preprostejšega, z manj jermeni in zaponkami, imate kaj takšnega? Prinesla je še en par in ponovno pokleknila predenj, sedaj je opazil manjši, komajda moteči poševni položaj njenih oči. Tudi na dva ali tri z barvasto kremo pokrite mozolje na bradi je postal pozoren. Nosila je fino zankast poletni puloverček, pod njim je bilo moč videti prsi brez življenja. Umetno usnje, je dejala, najugodnejše, kar imamo.

Pod kostanji je jedel švicarsko solato. Natararji so se potili. Wank je slišal, kako pomfrit pri sosednji mizi hrustlja. Ali pa morda samo poklja? Vsekakor nekateri tudi sredi poletja jedo pomfrit. Opazoval je starejša zakonska para na drugi strani. Komajda je bila hrana postavljena na mizo, so se je že lotili, kot da bi se bali, da bo kdo prišel in jim odvzel krožnike. Namesto da bi bili skromni in dobrotni, so pohlepni in hudobni, je pomislil Wank. Poglede so usmerili na mlajše in čakali na naslednjo jed, njihova ušesa so postala štrleča in prosojna, upam, da mi pade pravočasno opeka na glavo. Po drugi strani bi rad postal prastar, morda bi videl takrat – klub zeleni ali sivi mreni – vse vsaj enkrat ostro, in Judith naj bi sedela ob meni in me držala za roke, če se bodo tresle. Predstava, da bi z Judith dočakal starost, Wanka ni navdajala s strahom, ob tem je občutil nežnost, in verjel je tudi, da bo Judith ostala lepa, če se bo marala in če si ne bo porezala svojih dolgih las. Bil je torej skrajni čas, da bi jo poklical, obrazložil svoje obnašanje prejšnji večer in se opravičil ter jo vprašal, ali bo zvečer prišla. Vstal je ter postavil nakupovalno vrečko na svoj stol, manj zato, da bi preprečil, da bi kdo zasedel njegovo mesto, medtem ko je telefoniral, temveč je hotel natararju označiti, da še misli ostati in da noče zapustiti lokala brez plačila ali da ga je bil morda že zapustil. Judith ni bilo doma. Morda je šla kljub kratkemu opoldanskemu odmoru plavat. Wank je stal razočaran v soparni restavracijski telefonski celici. Vrata je nekoliko priprl, slišal je hrup iz kuhinje. Brutalno in nestrpno je nekdo rezal kruh.

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal Slavo Šerc

Markus Werner je ob C. Geiserju in T. Hürlimannu najpomembnejše in najvidnejše ime sodobne nemško pišooe švicarske literature.

Rodil se je l. 1944 v Eschlikonu, živi pa v stari kmečki hiši (zgrajeni l. 1882) v Opfertshofnu blizu Schaffhausna. Po poklicu je učitelj, vendar se je učiteljevanju že zdavnaj odpovedal in živi

kot svobodni pisatelj.

Protagonisti njegovih romanov – do sedaj je objavil štiri – so moški srednjih let, ki imajo v marsičem podobne usode in poglede na življenje. Tako pripoveduje prvi roman z naslovom *Zündels Abgang* (1984) zgodbo o učitelju Konradi Zündlu, ki ga zapusti žena. Protagonist drugega romana, *Die Froschnacht* (1985), je bivši pastor F. Thalmann, ki se po ločitvi odloči, da bo zakoncem pomagal v tiski in jim poskušal svetovati. Relativno srečna eksistenca je slikar Moritz Wank v romanu *Die kalte Schulter* (1989). Je srečno zaljubljen in v prijateljici Judith najde vseskoz oporo, kajti sam nenehno dvomi in živi v neodločnosti. S slikarstvom je bolj ali manj propadel in svet je zanj nerazumljiv in tuj. Edina uteha ostane tako ljubezen do Judith. Usoda in naključje pa na koncu tudi to harmonijo razblinita... Junak romana *Bis bald* (1992) je Lorenz Hatt, švicarski turist, ki ga v Tuniziji zadene srčni infarkt in zato čaka na novo srce. Vsaditev tujega srca bi pomenila zanj torej novo življenje, ki se ga Hatt na vsak način oklepa, saj ima občutek, da drugo življenje šele pride – ko tako premišljuje o svetu in sebi v njem.

Čeprav imajo liki Wernerjevih romanov bolj negativne kot pozitivne lastnosti, saj so posebnosti, nezaupljiveži, odljudneži, včasih namišljeni bolniki in včasih ciniki, predvsem pa zasmehovalci samega sebe, so kljub temu epske figure, s katerimi se je mogoče identificirati in z njimi sočustvovati, ne nazadnje zato, ker so nadvse življenjski in ker pripovedujejo o svetu, v katerem živimo, s tem pa tudi o nas samih, o naših dvomih, upanjih in hrepenenjih.

ŽENSKA PISAVA

Ženja Leiler

Ž kot ženska

One of the central principles of feminist criticism is that no account can ever be neutral.

Toril Moi

A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulty lies in defining what we mean by feminine.

Virginia Woolf

"*Is the future female?*" se sprašuje Lynne Segal, predavateljica psihologije na Univerzi Middlesex, v naslovu svoje obsežne študije o britanskem neofeminizmu sedemdesetih in osemdesetih let. Vprašanje ni zgolj retorične narave, saj danes ni težko dokazati, da živimo v nekem *modnem ženskem trendu*: knjigarne so polne feminističnega pisanja, filozofske, sociološke, literarne in kulturološke revije že več kot dve desetletji objavljajo številne študije, posvečene vprašanjem konstrukcije ženskosti, ženske teorije, pisave, literature, kritike, perspektive... Obstaja že pravcati historiat evropsko-ameriškega akademskega spremljanja feminizma, ženskih tem in pristopov, konkretiziran v množini oddelkov, kateder, seminarjev in podiplomskih študijev, ki se imenujejo *ženske študije* (women's studies); to je v sedemdesetih letih, predvsem na ameriških univerzah, privedlo do njihove vzpostavitve kot legitimne akademske discipline, z vso odgovarjajočo znanstveno populacijo. Še več. Znotraj klasične filologije, torej najstarejše humanistične vede, že več kot desetletje obstaja važno in živahno tematsko področje, imenovano *Ancient Women Studies*, predvsem v francoski znanosti pri klasičnih filologih ter zgodovinarjih, kot so Vidal Naquet, Vernant in Detieune. V začetku osemdesetih so v Londonu celo ustanovili *Women's Research and Resource Center*, prvo ustanovo te vrste na svetu, ki zbira vsa dela, knjige, zapise in časopisne informacije o ženskah. Zdi se torej, kot da bi ženske zahtevale zase vso

pozornost, ki jim je bila v zgodovini ukradena ali zamolčana.

Renesansa, ki jo tako v zadnjih dveh desetletjih doživlja vse, kar lahko privede v razprave *ženske, ženskost, žensko*, je, če drugega ne, pokazala, da položaj žensk zadeva temeljni paradoks, absurd an sich, ki je drugačne narave od tistih, ki opredeljujejo položaje katerekoli druge (marginalne) socialne skupine: ženske namreč niso le ena izmed številnih družbenih skupin, ki jih je moč v imenu nekakšnih samozadostnih, ksenofobičnih in sebe povzdigujočih človeških ras ali verskih skupnostih potisniti v osamitev in getoizacijo. Zapolnjujejo namreč nič manj kot polovico totalitete človeškega rodu in so v tem smislu bistvene in nezamenljive, *fundamentalne za obstoj človeštva*. To dejstvo pa očitno ni bilo in ni dovolj prepričljivo, da ženske v zgodovini ne bi bile ekonomsko, socialno in družbeno potisnjene na margino. Še več, univerzum, ki ga je moški svet dodelil ženskam v zameno za njihovo marginalnost in ki se je v tem smislu kazal kot "specifično", "esencialno" ženski, je družina. Kot ženske se tudi družina pojavi kot naravni objekt, čeprav je po svojem bistvu stvaritev kulture. Funkcija takšne ideologije postane ravno predstavljanje socialnih konstruktov kot naravnih.¹ Zato je feminizem kot družbeno gibanje za osvoboditev oziroma enakopravnost žensk vedno iskal razloge, ki so pripeljali k njihovemu podrejenemu položaju, skušal je odgovoriti na vprašanje, zakaj so ženske obravnavane kot manjvredna polovica človeštva in zakaj so se, tudi če niso bile izpostavljene grobemu nasilju, celo same prostovoljno podrejele.

...drugi spol postavlja naravna urejenost stopnjo nižje kot prvega, je objekt moči prvega, in tako mora biti, če naj bosta povezana. /.../ Mir ženske je odvisen od tega, ali je svojemu soprogu podrejena in nima druge volje kot njegovo.

J. G. Fichte

Globoko razmišljanje in dolgotrajno opazovanje je plemenito, a težko in pač ni primerno za osebo, pri kateri neprisiljeni čari ne kažejo drugega kot lepo naravo. Vsebina velike znanosti ženske sobe je ... človek in med ljudmi moški. Njena posvetna modrost ni umovanje, ampak občutenje.

Immanuel Kant

Seveda ni naključje, da ta vprašanja sprožijo in nanje odgovarjajo predvsem ženske same. Da želijo govoriti o sebi, o svoji izkušnji, o svoji percepciji ženskosti (in moškosti) v nasprotju z dominirajočim in določujočim *moškim* pogledom. Ravno tako pa tudi ni naključje, da so lahko vzniknila šele v trenutku, ko se je novoveška shema

¹ Vsaka kultura ustvarja namreč razliko med naravo in kulturo. Specifičnost kulture kot "človekove stvaritve" vidi v transcendiranju naravnih in ustvarjanju novih družbenih pogojev. V okviru te pozicije tudi človekova spola zavzmeta asimetrični mesti in vloge. Svet očetovstva in moških se razume kot svet kulture, medtem ko se svet žensk in materinstva istoveti s tistim, kar takšna delitev razume nižje, s svetom narave.

kot projekcija teološke sheme Očeta in Sina, Boga in človeka, ki se je legitimirala s podvojeno močnim subjektom – subjektom gospodarja – razparala po svojih glavnih šivih in proizvedla *rizomski svet* in miselni horizont, kjer je mesto *drugega/druge* ostalo prazno. Umik, razpršitev, fragmentarizacija in oslabitev (metafizičnega) subjekta, ki se, radikalno izvedeno, veže tudi na verovanje v *izvir moških od Boga*, so, kot znano, sprožili proces odstopanja od človeka kot dominantnega in središčnega bitja, od subjekta, ki si privilegira zgodovino, od diskurza z univerzalistično pretenzijo in od vere v eno in linearno zgodovino. *Drugo* tako ne poteka več v praksi izključevanja, ki je par excellence figura moderne, temveč ravno klicanje, poslušanje *drugega*, s stališča moderne ne-subjekta ali šibkega subjekta, postaja v današnjem času *običajno stališče filozofije*. Med temi novimi miselnimi tokovi, ki smo jih ob njihovi navidezni zmedenosti in ob pomanjkanju boljših pojmovnih rešitev imenovali postmoderni, ter med feministično kritiko, teorijo in perspektivo tako obstajajo več kot le tesne koincidence, saj se je *feminizem angažiral ravno v kritiki subjekta kot absolutu*.

Ženske študije sicer v večini humanističnih disciplin ne predstavljajo teoretske, temveč predvsem *tematsko razširitev* znanstvenega interesa, ki je prinesel v razprave tista področja, ki so bila zaradi zgodovinske zapostavljenosti žensk odrinjena, ali bolje – zamolčana. Tako discipline, kot so na primer antične ženske študije ali celo ženska arheologija, v veliki meri predstavljajo novo branje že obstoječih in že prebranih dejstev, radikalno menjavo dominirajočih globalnih kulturnih teorij in raziskavo premalo osvetljenih zgodovinskih objektov. To pa pomeni, da je označevanje kopice stvari z indeksom *žensko* danes neke vrste izziv: dokazati, ali gre hkrati tudi za *metodološki izziv* – in v smislu našega interesnega področja, ali obstaja posebna tematska, stilistična, estetska in konceptualna manifestacija ženskega pristopa k literaturi oziroma literature, ki jo pišejo ženske, torej *differentia specifica* ženske perspektive – bi bilo koristno že zato, da se *zmanjša modnost, trendovstvo tega izziva*. Glavno vprašanje bi potemtakem bilo, ali obstaja, in če, kaj je značilno za subjekt ženske perspektive.

Prvi problem, na katerega naletimo pri odgovarjanju na ta vprašanja, zadeva razmislek o sami *kategoriji ženskosti*. Vprašanje je sila kompleksno še posebno zato, ker se kot objekt razpravljanja pravzaprav pojavi šele v 20. stoletju, najbolj intenzivno prav ob razmahu feminizma v poznih šestdesetih letih. Na tem mestu se seveda ne bomo spustili v morebitne "dokončne odgovore" o fenomenu kategorije *ženskosti*. Z njo se v zadnjih desetletjih intenzivno ne ukvarjajo le feministke, temveč filozofi in teoretiki koloritnega razpona od sociologije, antropologije, psihologije in psihoanalize do zgodovinoписja in drugih humanističnih in naravoslovnih ved. Kar nas tu zanima, je predvsem, ali je kategorija *ženskosti* upravičena, kadar govorimo o ženskem pristopu, *ženski perspektivi*, *ženski literaturi*, *ženski pisavi* ali o *ženskih študijah* v literarni vedi.

Če bi v ta razmislek vstopili s Heglom, potem bi kategorijo *ženskosti* enostavno predpostavili kot tisto točko, za katero se, če parafriziramo, začenja sam *ženski sistem*.

To bi pomenilo, da je kategorija *ženskosti* nekaj, česar nam ni treba dokazovati/fizpraševati, ker obstaja neodvisno od diskurza samega "sistema". Da je torej "*ženskost, žensko, ženska*" tisto, kar tudi konkretno predstavlja (več kot) polovico človeštva. Takšno razumevanje sproži tавтоloška zapletanja, saj pomeni, na primer, da je "*ženska literatura*"² tista, ki jo pišejo ženske," da so potemtaka tudi "*ženske študije* tiste, ki jih pišejo ženske". Čeprav še posebno zadnja trditev skoraj brez izjeme velja, se nam lahko kot bumerang vsili misel, da je potem moč govoriti tudi o *moški literaturi, moški perspektivi, moških študijah*. Povsem jasno je, da o takšnih poimenovanjih, razen kadar ne gre za feministično kritiko in razločevanje, znotraj zgodovine obstoječih znanosti ne bomo našli sledu.

Zato je ravno na polju neposrednega vpliva biologije ali "družbene realnosti" na konstrukcijo podrejenosti žensk, torej ugledanja *ženske kot nekaj biološko in psihološko danega*, ali pa kot nekaj *družbeno-zgodovinsko konstruiranega*, potekala ena glavnih "bitk" feminizma kot ženskega gibanja: pomeni, ali je kategorija *ženskosti* nekaj, kar po svojem najglobljem biološkem bistvu sproža in upravičuje (nedvoumno in dokazano) zgodovinsko podrejenost žensk, ali pa je to kategorija, ki jo proizvajajo najrazličnejši načini reprezentacije *ženskosti*? Da gre torej za kategorijo, ki je proizvod, definiran znotraj posameznih družbenih struktur, oziroma kategorijo, proizvedeno v raznolikih označevalskih praksah. To pa pomeni, da je koncept *ženskosti* in z njim seveda tudi koncept *moškosti* socialni konstrukt, ki ne referira na nobeno realno "esenco" v danem svetu.

"Trivialni" Lacanov stavek, da *ženska ne obstaja*, in Freudova "definicija" *ženske kot kastriranega, pasivnega, mazohističnega, za kulturo nesposobnega in zato ljubljenega* bitja peljeta tako do ugotovitve, da *ženska* ne le da ni, temveč permanentno *ne obstaja nikjer, kjer gre za "aventične" diskurze* – diskurze moči, odgovornosti, prava; da ona nima nobene pravice do govora, kjer se postavljajo vprašanja smisla in reprezentacije.

² Med prvimi se je v tem stoletju z vprašanji, ali obstaja posebna ženska literatura, ukvarjala prav Virginia Woolf, ki se je v esejih *A Room of One's Own* (1929) in *Three Guineas* (1938) najpoprej spopadla z vprašanji zgodovinske izključitve žensk z izobraževalnih ustanov: rezultat tega raziskovanja je viden že v naslovu samega eseja: moč, ki jo imajo (moške) ustanove, se lahko zmanjša in uravnoteži le, če bodo ženske dobile svoj lastni prostor, v katerem bodo lahko ustvarjale - a room of one's own -, in enako stopnjo ekonomske neodvisnosti - enough money to live on -. To sta za Woolfovo esencialna pogoja, da bi lahko ženske enakovredno stopile v svet umetnosti in druga družbena področja.

"Nezaslišani" rezultat njene analize, zoper katerega se je dvignil del anglo-ameriškega feminizma sedemdesetih let, pa je predlog, da bi v smislu konstruktivnega reševanja problemov na simbolni ravni "ukinili" pojem feminizma. Woolfova spriče nujne ozkosti in logične koncentracije na dosego partikularnih pravic koncept feminizma zavrača in predlaga boj moških in žensk zoper "tiranijo patriarhalne države". V tem smislu je znan njen koncept t. i. *androginije* (androgyny), ki rezultira njeno dojemanje kreativnega procesa in mišljenja kot spolno nedeljive celote. Woolfova se namreč odreka možnosti, da bi bilo moč govoriti o moškem ali ženskem načinu pisanja, moški ali ženski literaturi. Kakršnokoli razmišljanje o svojem spolu bi bilo za pisatelje in pisateljice usodno. Woolfova zato ne razvije nikakršne posebne ženske identitete oziroma ne postavi nobene fiksirane ženske pozicije, ampak se, narobe, bori zoper njuno konstruiranje.

cijskih sistemov. To pomeni, da se ta njena izključitev – ker ne obstaja prediskurzivna realnost – vpisuje in vrednoti ravno kot struktura dejanskosti. Ali kot pravi Julija Kristeva: "...ženske ne morejo obstajati: kategorija ženske je po definiciji taka, da se ne sklada z obstajanjem. Zato je ženska aktivnost lahko zgolj negativna, v nasprotju s tistim, kar trenutno obstaja, in pravi 'to ni prav' in 'to ni vse'. Ko rečem 'ženska', mislim na tisto, kar ni reprezentirano, kar ostaja neizgovorjeno, kar je izpuščeno iz poimenovanja in ideologij." V tem smislu bi lahko tvegali tezo, da je značilnost ženske perspektive rezultat ženskega samozavedanja, ugledanja, da je bila ženska tisto prazno mesto, okoli katerega so se in se organizirajo različni načini reprezentacije žensk za pozicijo žensk, kakršna je bila in je konstruirana znotraj družbe. Ali drugače, to prazno, žensko, neupoštevano, izključeno mesto postane vzgonska točka feministične kritike razmerij, ki so privedla do njegove konstitucije.

V tem smislu lahko žensko perspektivo zapopademo kot rezultat ženskega gibanja in jo torej s stališča zgodovinskega dogajanja razumemo kot *fundamentalno kritiko razsvetljenske ideje emancipacije*, ki je zapostavila (konkretno) žensko polovico družbene stvarnosti. Razumemo kot ugotovitev, da je bil *molk* (dejanske) ženske pogoj za apologijo hierarhične asimetrije med spoloma. To pomeni, da med *moškim* in *ženskim* pogledom na svet in družbo očitno ne obstaja statična oddaljenost, temveč dinamična napetost. Napetost, na katero so ženske želele opozoriti, jo izraziti in raziskati.

Vse to govori v prid upravičenosti označitve neke perspektive s predikatом *ženskosti*, saj s tem mislimo ravno na morebitno redefiniranje obstoječih diskurzov, ki ga primarno povzroči feminizem kot gibanje žensk za osvoboditev. (Ali drugače, le če mislimo na določeno redefiniranje obstoječih diskurzov, lahko govorimo – na primer – o *ženski* perspektivi.) Sama feministična teorija in z njo tudi njen literarnoteoretski del³ (feminist literary criticism) pa (ponovno) pokažeta, da so strategije pisanja in branja (lahko) ena od oblik kulturnega in političnega upora.

Eno glavnih vprašanj, ki zadeva status samega feminizma, se dotika tudi temeljnih nastavkov razprav o dobi po moderni in bi se lahko glasilo: Ali je feminizem in z njim vse, kar sproža, še *zadnja lyotardovska velika zgodba* ali pa je feminizmu in z njim *ženski* teoriji uspelo doseči *prelom* z "*revolucionističnim konceptom*", iz katerega *zgodovinsko izhaja*. Ali torej *ženske študije* predpostavljajo, da *ne obstaja nobena homogena ženska pozicija*, ki bi se je bilo moč znebiti z revolucioniranjem njenih

³ Moč feminizma v zahodni kulturni sferi poznih šestdesetih in predvsem zgodnjih sedemdesetih let je imela med akademskimi študiji najmočnejši vpliv ravno na literarno teorijo. Zato ni presenetljivo, da danes ameriška literarna veda razume silo feministične interpretacije literature kot eno glavnih in najbolj dramatičnih dogajanj v literarnih razpravah po drugi svetovni vojni: pojavi se namreč kot alternativa drugim pristopom in kot upanje, da so revolucionarne spremembe možne tako znotraj kot zunaj literarnih institucij. Tako literarna veda ni le reflektirala vzhajajočega interesa študentske populacije za feminizem, temveč je bila zanj na neki način tudi "odgovorna". V feministični teoriji pa so postala dela, ki so se ukvarjala z literaturo, najbolj odmevna feministična besedila.

"pogojev" ali njenim obvladovanjem, temveč se *ženski* položaj vseskozi konstituira z različnimi diskurzi in praksami, iz katerih seveda niso izvzeti niti feministični diskurzi in prakse. To bi pomenilo, da ne obstaja nekakšna enotna *ženska* teorija literature, ki bi jo lahko zvedli na skupen imenovalac znotraj metodološkega diskurza, temveč so *ženske literarne študije* tisto področje znotraj literarne vede (ali pa pogled od zunaj), ki skupno predpostavljajo le to, da tudi v zgodovini književnosti obstajajo raznovrstne označevalsko-konstitucijske mreže *žensk*, da pa jih vidijo in razlagajo drugače. Da torej tudi v literarni zgodovini obstajajo številne prazne strani in zamolčana ali spregledana dela pisateljic.

V tem smislu bi lahko tvegali tezo, da je edina skupna značilnost *ženskega pristopa* k literaturi⁴ ta, da se v njej ukvarjajo predvsem z reprezentacijo ženskih likov znotraj (večinoma *moške*) literature, njihovo umeščenostjo v družbeno, socialno, politično, kulturno in druga razmerja ali z vprašanji, ki kot svoj objekt poudarjajo *ženske* pisateljice ter njihova dela. In da to počnejo s pozicije, ki zgodovinski položaj *žensk* razume kot podrejen.⁵ To pomeni, da gre najbrž za poskus vzpostavitve koncepta, ki predpostavlja, da je definiranje *ženske* v zgodovinskem razvoju (tudi v literaturi ali prek nje) produciran in reprezentiran na način, ki obstoječi red vzdržuje, ga drži skupaj, hkrati pa naj bi prav *ženski pristop* pokazal in napovedal razpad teh definicij. Ali če obrnemo, do iskanja *ženske* identitete pride ravno zato, ker so morale *ženske* (pa naj je šlo za znanstvenice ali/ozioroma predvsem umetnice) vedno *dokazovati*, da

⁴ V številnih študijah feminističnega pristopa k literaturi se samo literarno delo prebira kot "teorija", kot "proza v prozi". Romani pisateljic se zazdijo kot materija, ki je samo čakala na to, da jih bo kdo prebral kot feministična besedila. Ravno pomen moči narativnega, ki zahteva od bralca razlago in ga postavlja za subjekt ideologije, je namreč mesto, ki so ga feministke začutile kot Arhimedovo vzgonsko točko. Sledeč *Althusserjevi* teoriji ideologije kot diskurzu predstav in mitov, ki nudijo navidezno konstrukcije, povezane z resničnimi odnosi, v katerih živijo ljudje, so se feministke napotile k raziskovanju mehanizmov, prek katerih literatura sodeluje v družbeni izgradnji *ženske narave*. Ravno zato se v feminističnem interpretiranju literature pojavi potreba po raziskovanju ideološkega značaja pripovedovanja, načina, na katerega deluje in vpliva na druge pomene. Pripovedovanje tako ni le vsebinska kategorija, zgodba, temveč celota odnosov, s katerimi neko vedenje postane razumljivo za bralca. Med pripovedjo in ideologijo tako fungira neki dialektičen odnos: ideološki diskurzi, ki določajo ali opisujejo naše vsakodnevno življenje, se izkažejo kot nekaj, kar je dostopno prek literature. Po *Althusserju* so ideološki diskurzi delujoči, kolikor se odnosi, ki jih definirajo, pojavljajo kot naravni in neizbežni. To pomeni, da je seksistični diskurz – ena glavnih preokupacij feminizma – delujoč toliko, kolikor je njegova premisa, torej neenakopravna razporeditev moči med moškimi in ženskami, naravna ali univerzalna.

⁵ Zato ni presenetljivo, da se kot razvidne strategije feminističnega pristopa pojavijo: prvič, kritika in upor zoper seksistične diskurze, ki karakterizirajo žensko kot slabo, neumno in pasivno; drugič, odkrivanje dejstva, da je seksizem socialna patologija in ne "napaka" v obnašanju posameznikov; tretjič, vzbujanje dvoma o zgodbah in stereotipih, ki vplivajo na nas še iz otroštva in kasnejšega vzgojno-izobraževalnega sistema; in četrtič, predstavitev situacij, kadar obstaja seksualna enakost. To pa pomeni, da se bo feministična interpretacija literature postavila na pozicijo, s katere je moč besedila, ki so obložena z "enosmerno" razlago, brati drugače: *ženska pisava* in *ženska branje* bosta pomenila pristop, ki bo izstopil iz okvirov monoloških stereotipov in skušal ponujati alternativne in provokativne možnosti.

so *univerzalne*, da so torej ženske le po naključju. Vse to kaže na temeljno zagato, kadar skušamo iskati objekte in subjekt *ženskega pristopa*⁶: pomeni, da se ves čas zavedamo, da bomo skušali govoriti o pozicijah, ki morda nimajo nikakršne povezave s povsem konkretnimi ženskami, imajo pa nanje lahko še kako realen učinek.

Govoriti o *ženski* in vsem, kar je s tem povezano, je danes, ko je *žensko* tudi modno, lahko jama, ki si jo sproti kopljemo. Ko se prikopljemo do ene označitve, nas ogrozi druga, in ko opravimo z njo, nas čaka naslednja. Vedno imamo opravka z množicami preostankov. Kadar mislimo, da smo povedali dovolj, smo povedali premalo in hkrati preveč. To pa pomeni vsaj to, da bo moč o *ženski* perspektivi, pisavi, pristopu oziroma o tistem, kar se kot tako samopoiменуje, govoriti "neobremenjeno" šele takrat, ko bo trditev, da svet obstaja samo v/prek nekega subjekta, ki verjame, da on ustvarja svet s tem, da ustvarja njegovo predstavo in sliko, zamajana tako močno, da vanj ne bo več vrnitve. (Ali drugače, šele takrat, ko bo odpadla tudi najmanjša potreba po tem, da se konstituirajo posebne študije in raziskovanja, temelječa na spolni opredelitvi in diferenciaciji, se bodo *ženske, žensko, ženskost* lahko "ukinile".) Pri kritiki te trditve pa se je v tem stoletju s svojim angažmajem med najbolj vidnimi vpisal ravno feminizem. Feminizem kot družbeno gibanje za osvoboditev in enakopravnost žensk.

* * *

Besedila, ki bodo tako polnila *Žensko pisavo*⁷ v naslednjih številkah, imajo v tem smislu, kot sam pojem (*ženske pisave*), vsaj dvojni namen: najpoprej detabuizirati in

⁶ V tem smislu se v pregledu *klasičnih* tekstov feministične literarne teorije srečamo predvsem s tremi glavnimi preokupacijami ali težnjami obravnave: po eni strani gre za odkrivanje pozabljenih, prezrtih ali zamolčanih avtoric in literarnih del, ki so jih napisale ženske, in njihovo vključevanje v univerzitetne kanone, pri tem je prisotna dvojna, nasprotna težnja tega vključevanja: dopolnjevanje že obstoječih akademskih ali ustvarjanje novih, getoizirano ženskih kanonov. Ta pristop bi lahko pogojno označili za *feministično kanonsko branje literature*. Po drugi strani so v ospredju razprav raziskovanja in (re)definiranja specifično ženskega izkustva in vztrajanja na spolni opredelitvi avtorjev. Za ta kontekst, ki ga pogosto najdemo pod oznako *ženska literatura*, je značilno ponovno ocenjevanje in prevrednotenje pojma subjektivitete in kategorije *izkušnje*. Na tretji strani pa se srečujemo z vztrajanjem na tezi, da obstajajo specifične in izrazite strategije ženskega pisanja, ki jih nekatere teoretičarke in kritikinje označijo kot ironijo, karnevalizacijo ter intertekstualnost in zvajajo izključno na pisateljice. Gre torej za pristop, ki vztraja na esencialni posebnosti ženske pisave, zato bi v tem primeru lahko govorili o *ženski perspektivi* ali *ženski pisavi*.

⁷ Pojem *ženske pisave* se lahko v tem smislu pojavlja tudi kot/ali *druga* pisava, pisava *drugega* in nima podlage v spolni ali socialnogo-dolgovinski določitvi. Gre predvsem za variabilen seštevek postopkov branja, zasnovanih na različnih, tudi nasprotujočih teoretskih premisah, ki so osredotočene na prebiranje *drugega*, odsotnega, izgnanega glasu iz besedila. Dvojnost pojma *ženske pisave* se zato nanaša ravno na pisanje in branje, na teptanje mej med njima; to lahko privede do možnosti novega, ponovnega in drugačnega branja besedil, ki so se, se in bi se lahko imela za že prebrana. To pa je tudi točka, na kateri se začenja feministična literarna teorija oziroma feministična interpretacija literature.

degetoizirati *ženske študije* v okviru literarnega dogajanja. Oziroma pokazati, da je bila hotena, pa tudi nehotena getoizacija *ženske teorije* nujna, da bi lahko ali da bo postala univerzalna. Da torej ne bo imela več potrebe po svojem *ženskem* ali feminističnem samopoimenovanju. Hkrati želijo prispevati k preseganju čakanja pred kafkovskimi vrati postave: kajti če že preberemo, da pred vrati zakona stoji vratar, če že preberemo, da stvari niso več takšne, kot so bile, dokler "*se niso vmešale ženske*", še ni nujno, da tudi mi stojimo pred teksti, pred ženskim samospraševanjem, ki je dosti-krat močan (resda pogostokrat tudi jezen) udarec v pleksus solaris dominantne bele moške zahodne mentalitete, in ne gremo naprej. *Besedilo-kot-funkcija-zakona* ostaja kot že tolikokrat poprej moment, kjer se prične beseda, kjer se prične stavek. Izbira je vedno vsaj dvojna: da se ne premaknemo in celo ne mislimo o tem ali pa preprosto odpremo vrata in pogledamo, kaj je za njimi.

K. M. Newton

Feministična interpretacija

Pojav feministične interpretacije kot vodilne smeri literarne teorije je najodmevnejši dogodek na področju literarnih ved po drugi svetovni vojni. Vse druge teoretične novotarije, o katerih sem govoril, izhajajo iz predhodno uveljavljenih smeri, medtem ko komaj petindvajset let nazaj še nismo mogli zaslediti ničesar podobnega feministični interpretativni perspektivi. Dejstvo, da je danes docela uveljavljena in da očitno predstavlja alternativo drugim literarnokritičnim metodam tako na teoretični kot praktični ravni, je za mnoge levo usmerjene kritike kot temelj upanja, da so revolucionarne spremembe možne tako znotraj kot tudi zunaj meja književnosti. Temu nasprotno je stališče, ki uveljavitev feministične interpretacije spremlja kot še en "pristop", ki kaže na zmožnost literarne institucije, da sprejema in nevtralizira izzive.

Razširjenost feminizma v zahodni kulturi od poznih šestdesetih let dalje je močno vplivala na literarno teorijo predvsem v Veliki Britaniji in Združenih državah, saj tam ženska populacija predstavlja odločno večino na visokošolskem študiju književnosti. Zlasti v Združenih državah so interesi in zahteve študentov narekovali uvedbo predavanj s področja feminističnih študij na oddelkih za književnost in tako se je pokazala potreba po ustreznih predavateljih. Tako so ženske zasedle večje število predavateljskih mest, čeprav na oddelkih za književnost še prevladuje težnja po moški nadvladi. Založniki se ob ponujeni priložnosti niso obirali: feministična teoretska misel je postala eno najbolj razširjenih področij literarnoteoretskega publiciranja, dela mnogih avtorjev pa predmet "feminističnega branja". Ob tem se je povečalo zanimanje za – bolj in manj "pomembne" – avtorice, prišlo pa je tudi do poskusov spajanja feministične misli z različnimi novostmi s področja kritične teorije.

Literarna teorija pa se ni zgolj odzvala rastočemu zanimanju za feminizem: predvsem je to zanimanje deloma tudi sama sprožila. Najvplivnejša feministična besedila, ki so se pojavila v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, ko je feminizem začel močneje odsevani v družbeni sferi, pripadajo prav literarni teoriji. Sem sodijo dela kot na primer *Thinking About Women* Mary Ellmann in *Sexual Politics* Kate Millett. Zlasti le-to je zapustilo izredno močan vtis, ob tem pa sprožilo eno

temeljnih dilem: je bolj pomembno spreminjati svet kot pa se ukvarjati s teorijo, o katere moči lahko govorimo izključno v teoretskem okviru?

Sexual Politics se z izrazito feminističnega stališča loteva literature številnih (moških) pisateljev. Če avtorica meni, da njihova dela izražajo protifeministične nazore ali stališča, jih oceni negativno. Sorodnost z zgodnjo marksistično teorijo, ki ocenjuje pisatelje glede na stopnjo naklonjenosti njihovih del socialističnim idejam, je očitna. Značilen je podatek, da Millettova – ko opravi s teoretičnimi, zgodovinskimi in političnimi vprašanji ter se loti literature – začne z naslovom *Literarna refleksija* in s tem aludira na refleksijo marksizma. Njene teoretske postavke je s stališča bralca, ki ga zanimata predvsem literatura in analitičen pristop, ki jo skuša ustrezno ovrednotiti, moč opisati kot skrajno monološko obliko interpretacije.

V slogu poststrukturalistov in novih historicistov Millettova trdi, da je treba prekiniti s formalističnim in tradicionalnim historičnim pristopom:

Izhajam iz domneve, da obstaja prostor za teorijo, ki upošteva širši kulturni sklop, v katerem literatura nastaja. Domet teorije, ki izhaja iz literarne zgodovine, je za to prekratek; teorija, osnovana zgolj na formalno-estetskih merilih (New Criticism), se ni nikoli trudila v tej smeri.

V resnici pomeni to napad na romanopisce, kot sta D. H. Lawrence in Norman Mailer, saj Millettova trdi, da je vsebina njunih del protifeministična; pri tem denimo Lawrencea identificira z njegovimi literarnimi osebami, njegove romane pa označi za nezapleteno obliko izražanja predstave o moški večvrednosti:

Ob naslednji erekciji nas Connie in avtor pripovedovalec skupaj obvestita, da je penis 'neučakan', da se 'vzpenja' in je 'strašen'. Od vsega najbolj bistvena je erekcija, ki ženski ponuja nazoren dokaz, da moška premoč temelji na najočitnejši in nespodbitni osnovi. Connie, prizadevna učenka, se ubogljivo odzove s katehetsko ugotovitvijo: 'Zdaj vem, zakaj so moški tako gospodovalni.'

Ljubimec lady Chatterley morda res ni najsubtilnejši med Lawrenceovimi romani, vendar se Millettova neomajno trudi iz besedila iztisniti kar se da samozadostno interpretacijo. Pri tem izključuje kakršnokoli dvoumnost Conniejine pripombe, tako, da jo označi za "ubogljiv odziv". *Sinovi in ljubimci* so deležni podobne obravnave: "Paul Morel je seveda Lawrence sam, ki se postavlja z ironičnim, pogosto že servilnim, samospoštovanjem."

Delo Kate Millett je naletelo na bistveno večji odziv kot prej objavljena feministična študija Mary Ellmann *Thinking About Women*, ki jo Toril Moi v svoji knjigi *Sexual/Textual Politics* ocenjuje kot zanimivo predvsem z literarnoteoretičnega zornega kota, govoreč na primer o dekonstruktivizmu:

... Prav s pomočjo satirične alegorije uspe Ellmannovi pokazati, da sta, prvič, že sama koncepta moškosti in ženskosti socialna konstrukta, brez kakršnekoli osnove v realnem svetu, in drugič,

da stereotipne ženske podobe, ki jih opisuje, nenehno izničujejo same sebe.

Kot nas opozori Moiova, so nekatere feministke označile delo Mary Ellmann za izmikanje. S feminističnega stališča pa je seveda sprejemljiva trditev, da je čas zahteval družbene in politične spremembe in ne literarne teorije, zanimive za ozek krog strokovnjakov. V tej zvezi so bile – z literarnoteoretičnega vidika morda grobe – interpretacije del avtorjev Lawrenceovega kova, izpod peresa Kate Millett, popolnoma upravičene. Z njimi je želela predvsem vplivati na spremembo človekovega, zlasti ženskega, odnosa do stvari.

Millettova se zaveda napetosti med svojim interpretacijskim pristopom in vprašanjem umetniškosti, saj priznava, da je njena pozornost usmerjena bolj k avtorjevim duševnim predstavam kot pa k zadevam, kakršna je umetniška struktura: "Zdi se mi bolje, če z radikalnim posegom razložim, zakaj je Lawrenceova analiza pomanjkljiva ali pristranska in njegov vpliv škodljiv, ne da bi mi bilo sploh treba posebej namigovati, da je vse prej kot velik in izviren umetnik." Ta napetost med estetskimi in moralnimi ali političnimi razsežnostmi besedil je značilnost feministične šole, na katero so najmočnejše vplivale "študije ženskih podob" (images of women criticism) Kate Millett, ki se ukvarja predvsem z ustreznostjo predstavitve žensk v literaturi, zlasti v delih, ki jih pišejo moški. Ena vodilnih zastopnic te šole, Josephine Donovan, trdi, da mora biti prva naloga feministične teorije sprememba sveta – to spominja na znano Marxovo tezo, češ da so filozofi pred njim svet samo različno razlagali, gre pa za to, da ga spremenimo. Donovanova se neposredno sooči s problemom, ki ob tem nastane v odnosu do umetniške vrednosti literarnih besedil. Ko razglablja o Faulknerjevi *Svetlobi v avgustu*, piše o težavah, s katerimi se feministične teoretičarke srečujejo ob branju tega romana:

Formalne elemente romana lahko pozitivno ovrednotim brez težav. Struktura je sijajna in stil veličasten. Z oblikovne plati je delo čudovito. To je estetska presoja.

Po drugi strani pa mi očitna mizoginija in rasizem, ki prežemata moralni podton besedila, kot feministki in humanistki onemogočata potlačiti dvom in sprejeti danost Faulknerjevega pripovednega sveta.

Misel sklene, rekoč: "Kadar je etična dimenzija besedila nesprejemljiva, ni mogoče sprejeti niti estetske."

Donovanova uporabi isto filozofijo v nekem drugem eseju, ko razpravlja o delih, ki imajo osrednjo veljavo v zahodni civilizaciji: Homerjeva *Odiseja*, Dantejeva *Božanska komedija* in Goethejev *Faust*. Izjavi, da:

... nastopajo ženske v literaturi moških največkrat kot Drugi, kot objekti, zanimivi le toliko, kolikor rabijo ciljem in namenom moških protagonistov. Z ženskega zornega kota je takšna literatura odtujena, saj ženski odreka pravico do lastnega bivanja.

Naloga feministične interpretacije je "ugotoviti stopnjo, do katere seksistična ideologija obvladuje besedilo," in obenem zavrniti ločevanje estetike/umetniškosti od morale/etike. Vsa dela, tudi tista najplemenitejša, morajo skozi feministično rešeto; nekatera med njimi bolj ali manj preživijo. Goneril in Regan v *Kralju Learu* sta "nepopravljivo hudobni", vendar pri tem kot ženski nista enostransko izpostavljeni, saj je enako hudoben tudi Edmund, in čeprav "feministke... lahko obžalujejo, da Shakespeare ni dovolil Cordeliji preživeti... se razplet vseeno izogne lovu na grešnega kozla." Druga dela, "ki jih imajo za vzorne mojstrovine zahodne tradicije," pa so obsojena, ker ustvarjajo "namerno poenostavljene predsodke o ženskah". Homerjeva *Odiseja* oskrbi zahodno kulturo z "vzorčnim primerom spolno diskriminacijske zgodbe in se pri tem opira na vrsto predsodkov o ženskah." (Donovanove očitno ne prepriča niti Samuel Butler, ki ugiba o možnosti, da je *Odisejo* napisala ženska.) Dantejeva *Božanska komedija* tako "predstavlja... eno najveličastnejših obdelav lika duhovno idealne ženske, ki pa je navsezadnje spet omejena... v službi moškega protagonista." V Goethejevem *Faustu* je "odbijajoča filozofija, ki rabi delu za podlago in po kateri so manj pomembne osebe, kakršna je Gretchen in z njo večina žensk, samo gorivo gonilni sili velikih moških duhov zgodovine, kakršen je Faust." Donovanova dopušča možnost "presejanja spola pri vrednotenju literature", vendar meni, naj ženske ne bi tako ravnale:

Literatura, o kakršni teče beseda, nam mora ostati tuja. To ne pomeni, da moramo ta dela zavreči ali da jih ne smemo brati, ampak da jih moramo tolmačiti iz perspektive, ki razkriva spolno diskriminacijo, vrojeno njihovemu moralnemu slepilu.

Ta oblika feministične interpretacije ima politični namen, saj je njen cilj ustvariti razmere, v katerih "literatura ne bo več rabila kot propaganda, ki podpira seksistično ideologijo." Njena nedvomno osvežujoča neposrednost nas spodbuja k temu, da si tudi najznamenitejša dela ogledujemo v novi luči. V osnovi pa vendarle ostaja reduktivna oblika interpretacije, saj zapostavlja številne razsežnosti literarnih besedil, ki so s strogo literarnoteoretičnega vidika ključnega pomena. Dejstvo, da je takšno interpretativno metodo mogoče opravičiti s političnimi razlogi, ne zmanjšuje njene reduktivne narave. Enako ozko je tudi Donovanino pojmovanje estetike, ki ima precej skupnega z esteticizmom poznega devetnajstega stoletja, po katerem je lahko neko delo mojstrovina v umetniškem smislu, čeprav je njegovo sporočilo sporno. Leavis in novi teoretiki (New Critics) bi s prepričanjem, da forma ni ločljiva od vsebine, seveda zavrnili veljavnost takšnega pojmovanja umetnosti. Drugačne vrste problem pa nastane, kadar se ta metoda feminističnega pristopa sooči z obtožbami na račun svoje samozadostnosti – Donovanova govori o "dani" ženski zavesti, "danem" ženskem jazu – saj je ranljiva na kritiko tistih sodobnih teoretikov, ki sprejemajo Lacanovo ali neomarksistično ali dekonstruktivistično teorijo, po katerih jaz, zavest nista dana, temveč konstruirana. Bolj teoretično usmerjene feministke se ob takšni kritiki znajdejo v določeni zadregi.

"Študije ženskih podob" pa so kljub temu izrednega pomena za uveljavitev feministične interpretacije, ki predstavlja močan izziv konvencionalnim pristopom in sili tako ženske kot moške, da razmišljajo o literaturi na drugačen način. Ne glede na teoretične in praktične omejitve je ustvarila podlago za nadaljnji razvoj feministične teoretske misli in vrste njenih pojavnih oblik.

Ena od poti, ki jih je ubrala feministična teorija, vodi k raziskovanju specifične tradicije ženskega načina pisanja. Bržkone vodilna pobudnica te usmeritve je Elaine Showalter, ki je za to pojavno obliko feministične misli skovala termin "ginokritika" (gynocritics). Po njej se "ginokritika" ukvarja z žensko kot pisateljico, medtem ko se "študije ženskih podob" oziroma "feministična kritika" (feminist critique), kot jo imenuje, posveča ženski v vlogi bralke:

Eden izmed problemov feministične kritike je, da je moško usmerjena. Če preučimo stereotipne predstave o ženskah, moški šovinizem kritikov in omejeno vlogo žensk v literarni zgodovini, ne zremo nič o ženskih občutkih in izkušnjah, temveč veliko o tem, kakšne naj bi bile ženske v moških predstavah.

"Ginokritika" pa se, nasprotno, posveča prav ženski kulturi in zavesti. V delu *A Literature of Their Own* skuša Showalterjeva izpostaviti posebnosti ženskega izročila v britanskem romanu od sredine devetnajstega stoletja do danes. To izročilo razdeli na tri razvojne stopnje, ki jih poimenuje "feminilna", "feministična" in "ženska". V prvo skupino sodijo avtorice, ki so sklenile tekmovati z dosežki moško usmerjene kulture, v drugi skupini najdemo tiste, ki so protestirale zoper obstoječi položaj žensk, tretjo skupino pa sestavljajo tiste, ki so si za cilj postavile pisanje tipično žensko orientirane proze.

Knjiga Elaine Showalter je za bralce, ki jih privlači predvsem literarna teorija, nedvomno zanimivejša kot denimo delo Millettove, pa čeprav tej, v nasprotju s prvo, ne manjka prepričljivosti in politične ostrine. Z njo avtorica ne uvaja neke nove kritične metodologije, temveč uporablja feministične poglede, najprej kot sredstvo za razumevanje problemov, s kakršnimi so se soočale pisateljice v zajetem obdobju, in potem kot osnovo tematski interpretaciji romanov, v kateri odkriva povezanost avtoric in njihovih del, ki bi ostala prezrta, če jih ne bi ločili od sveta moške proze.

Če pri vrednotenju pisanja avtoric upoštevamo feministično problematiko, naletimo na težave, ki izvirajo iz osnovne predpostavke, da je spol pisateljev pomembnejši od drugih določil. Ali je destvo, da sta bili denimo Charlotte Brontë in George Eliot ženski, pomembnejše od dejstev, da sta pripadali viktorijanskemu kulturnemu svetu, da je bilo krščanstvo bistvena sestavina njunih življenj in da ju lahko uvrstimo v tradicijo romantičnega pisanja? Možna je seveda trditev, da spol pisateljev sovпада s kulturnimi vplivi in ga je zato moč na osnovi "obrnjene diskriminacije" še posebej poudariti, saj so bile ženske, v očeh predhodnih teorij, zapostavljene. Vendar s tem ne moremo opravičiti enostranskega izpostavljanja spola kot bistvene prednosti pred drugimi določili.

Showalterjeva ne ponuja teoretične razlage za privilegiranje feminističnih interesov pri interpretaciji del omenjenih avtoric. Obenem se nagiba k obravnavanju feminističnih tem izolirano od kulturnih vprašanj širšega okvira. Zvrst tematske interpretacije, ki nastane na ta način, je posledično izpostavljena očitkom o esencializmu, saj feministična prizadevanja izzvenijo abstraktno. Ko razpravlja o sklepu romana *Jane Eyre*, napiše: "Si lahko predstavljamo konec, v katerem Jane in Bertha skupaj zapustita Rochester? Razplet te vrste si je, kot kaže, težko zamisliti. Takšne možnosti in takšni razpleti presegajo okvir ženskega romana." Zaplet, ki izvira iz takšnega razmišljanja, je posledica dejstva, da "ženskega" romana ne moremo obravnavati ločeno od viktorijanskega romana kot celote in ne da bi upoštevali razmere, v katerih so morali ustvarjati viktorijanski pisatelji. Showalterjeva trdi, da bi si avtorica "ženskega" romana komajda lahko zamislila razplet, ki ga sama predlaga za *Jane Eyre*. Koliko viktorijanskih romanov pa se konča z moškim in žensko, ki skupaj zaživita v grehu, ali na primer z moškima, ki se odločita za homoseksualno skupnost? Ali to pomeni, da si viktorijanski pisci takšnih razpletov niso znali predstavljati? Samo zato, ker ženski liki v romanih Charlotte Brontë in George Eliot ne odklanjajo moških kar vseprek, pač ni mogoče reči, da si pisateljice njunega kova niso mogle zamisliti česa podobnega in da tega celo niso skušale posredno sporočiti s svojo prozo. S tem, ko zapostavlja viktorijanski kulturni okvir, znotraj katerega je nastajal – v obeh pomenih besede "ženski" – roman, Showalterjeva izreka poenostavljeno mnenje, ki že v osnovi izključuje določene interpretativne možnosti.

V enem poznejših esejev Showalterjeva, vsaj na videz, priznava, da morajo feministične teoretičarke "ženskost" pisateljic opazovati skoz prizmo širših kulturnih vplivov, ob tem pa še naprej vztrajno trdi, da izrazito ženska kulturna dimenzija vendarle obstaja:

Kulturna teorija priznava obstoj bistvenih razlik med samimi avtoricami: družbeni sloj, rasa, nacionalnost in preteklost so literarne kategorije, enako pomembne kot spol. Kljub temu pa ženska kultura oblikuje kolektivno izkušnjo znotraj kulturne celote, ki povezuje ženske med seboj ne glede na čas in prostor.

Z zadnjim stavkom se še naprej izpostavlja kritiki na račun esencializma.

Za mnoge izmed pisateljic, ki jih Showalterjeva obravnava v delu *A Literature of Their Own*, bi lahko rekli, da so glede na uveljavljene standarde manj pomembne. Resnično pa bi vse romane, o katerih govori, literarna institucija, ki jo obvladujejo moški, sprejela kot vredne teoretične obravnave. Številne feministične teoretičarke moti ustaljeno prepričanje, da je večina ženskega pisanja brez umetniške vrednosti. To je pripeljalo do poskusov rušenja temeljev tradicionalnih kriterijev in vpeljave kritičnega diskurza, ki ustvarja pogoje za literarno interpretacijo tovrstnega pisanja. Sestavni del teh poskusov je bilo spodkopavanje številnih postavk ustaljene, estetsko utemeljene teorije.

Jane P. Tompkins si prizadeva dokazati, da *Koča strica Toma* pisateljice Harriet

Beecher Stowe ni pomemben kulturni dokument zgolj zaradi svojega vpliva, temveč se skupaj s "sentimentalnim romanom", ki mu pripada, lahko brez zadržkov izpostavi kritični obdelavi. Ob tem se loti tradicionalnih literarnih kriterijev, češ da jih obvladujejo moški predsodki o tem, kaj je in kaj ni umetniško zanimivo, ter trdi, da tovrstnih romanov ni moč zavračati samo zaradi njihove sentimentalnosti, ki naj bi izključevala umetniško vrednost:

V nasprotju s pisatelji, kot so Thoreau, Whitman in Melville, ki jih slavijo kot vzor intelektualne smelosti in poštenosti, za te ženske velja, da prodajajo ponarejene stereotipne predstave in si izmišljajo slaboumne štorije za hrano predsodkom neizobraženega in z dolgočasnega bralstva.

Tompkinsova ugovarja takšnemu pojmovanju in meni, da "domačiji roman devetnajstega stoletja odslikuje veličasten trud, posvečen razumevanju kulture z ženskega stališča." Čeprav trdi, da ne stremlji k razvrednotenju pisateljev, kot sta Hawthorne in Melville, izjavlja:

O kompleksnosti in pomenu sentimentalnega romana želim razpravljati na način, ki se razlikuje od običajnega vrednotenja uveljavljenih mojstrov. Od bralca pričakujem, da bo za trenutek pozabil na ustaljena merila ocenjevanja – na dodelanost sloga, stila, psihološko pretanjenost, epistemološko poglobljenost – in razumel sentimentalni roman ne kot umetnino trajne vrednosti, ustrezajočo določenim formalnim in psihološkim kriterijem, temveč kot angažirano spodbudo, nekje med pridigo in socialno teorijo, ki obenem določa in oblikuje vrednote svojega časa.

Sentimentalnosti seveda ne najdemo le v ženskem pisanju – pomislimo samo na Mackenzievo delo *The Man of Feeling* ali Dickensovo *Starinarnico*, ki sta izrazita primera sentimentalnega romana osemnajstega oziroma devetnajstega stoletja – toda Tompkinsove moško sentimentalno pisanje očitno ne zanima; to je morda v skladu z njenim prizadevanjem ločiti omenjeno zvrst od "visoke" literature in jo v kar največji meri pripisati ženskam.

Z zornega kota, ki izpostavlja odziv občinstva, Tompkinsova ugotavlja, da "je moč, s katero sentimentalna proza gane bralca, odvisna od njegove spekulativne sposobnosti obvladovanja knjižnih likov in dogodkov," ter nadaljuje:

Šele ko sodobni bralec privzame sistem vrednot, ki pogojujejo strukturo sentimentalne proze, lahko v solzavih epizodah in pogostem kršenju pravil verodostojnosti razpozna pomenske strukture, ki v zavesti občinstva devetnajstega stoletja niso delovale pravično, domišljijsko, ampak do skrajnosti resnično.

Na osnovi te ugotovitve sklene, da je moč eno najbolj zasmehovanih značilnosti sentimentalnega romana ovrednotiti kot umetnost. Smrt male Eve v *Koči strica Toma* in podobni dogodki, namenjeni čustvenemu odzivu, naj bi imeli filozofski in politični učinek, primerljiv z Jezusovo smrtjo:

Kratko rečeno, ponazarjajo teorijo moči, po kateri je možnost družbenih sprememb odvisna od delovanja posameznikovih čustev in v kateri so ustaljeni obrazci učinkovitosti in neučinkovitosti (ki jih spoštuje večina sodobnih teoretikov) postavljeni na glavo.

Tompkinsova uči, naj bi *Koče strica Toma* ne dojemali enako, kot dojemamo realistične romane, ampak kot tipološko pripoved, ki "obnavlja osrednji civilizacijski religiozni mit – zgodbo o križanju – skozi perspektivo narodovega največjega političnega kamna spotike – suženjstva – in njegovih najbolj čislanih družbenih predstav o svetosti materinstva in družine." Potem v ostrem nasprotju z Jaussovim prepričanjem, po katerem se osvobajajoča sila umetnine napaja pri odzivu občinstva na njeno vsebino in obliko, sklene s trditvijo:

Prav avtoričin konzervativizem – njena vera v ustaljene življenjske vzorce in tradicionalne vrednote – daje romanu Harriet Beecher Stowe revolucionaren naboj. Ko jih privede do skrajnosti in vztraja v prepričanju o njihovi splošni veljavi... želi Stoweova spodbuditi radikalno družbeno preobrazbo... središče moči ameriškega življenja pa prestavi v – kuhinjo. To pa pomeni, da nove družbe ne bodo nadzorovali moški, ampak ženske.

Meščanska ozkost in omejenost, ki ju kritiki pripisujejo sentimentalnemu romanu, sta odsev podobe tistih, ki izrekajo takšne sodbe, in ne samih del oziroma njihovih avtorjev.

Stališče, ki ga zagovarja Tompkinsova, ni vprašljivo zaradi morebitnih šibkih točk njene argumentacije, ampak prej zato, ker generira protislovja, ki lahko pripeljejo do odklanjanja in napadov na feministično interpretacijo s pomočjo nekaterih postulatov znotraj literarne institucije. Če je zvrst sentimentalne proze, o kateri govori, umetniško utemeljena, kakšna je potem romantična proza? Mar romanov Barbare Cartland ni mogoče braniti kot del, ki jih ustaljena stilistična, psihološka in epistemološka merila postavljajo v napačno luč, če pa se jih da s krščanskega zornega kota osvetliti kot radikalno kritiko družbe? Mar si potemtakem ne zaslužijo enake kritiške pozornosti kot Joyceovo ali Lawrenceovo pisanje? Je poezija Pam Ayres manj socialno zavzeta in v skladu z žensko izkušnjo kot recimo proza Geoffreya Hilla? Večina kritikov moškega spola bi se verjetno strinjala, da feminizem spreminja interpretacijske perspektive do razsežnosti, ki opravičuje dvom o ustaljenih normativih. Bržkone pa bi se le redki z zavračanjem tradicionalnih meril podali tako daleč kot Tompkinsova. S čim nadomestiti ta merila? Če velja, da feministična teorija – pa tudi druge prej "marginalizirane" teorije – ruši osnovo kakršnekoli diskriminacije v proučevanju literature, mora naleteti na odločno nasprotovanje uveljavljenih, še vedno zelo vplivnih pogledov znotraj literarnih institucij, obenem pa tudi na tiste sodobne pristope, ki se upirajo zavrtniti predstav o literarnih vrednotah.

Kar zadeva prakso, se zdi malo verjetno, da bodo šle feministične teoretičarke v svojih napadih do skrajnosti in zahtevale prilagoditev uveljavljenih normativov tistim popularnim žanrom, ki jih največkrat omenjamo v zvezi z ženskami – se pravi žanrom,

kot sta sentimentalni in romantični – in ki bi jih Jaussov nedvomno označil za *Unterhaltungskunst* oziroma "kulinarično" umetnost. Vendar pa Tompkinsove in podobnih teoretikov ne gre omalovaževati, saj s svojim delom izpostavljajo pojmovanje literarnih meril natančni kontroli in kljubujejo tistim, ki ta merila brez pomislekov sprejemajo. Ena najvplivnejših lastnosti feministične teorije je neposrednost – ki je izrazitejša kot pri dekonstruktivizmu in novem historicizmu – s katero se loteva vprašanja združljivosti umetnosti in ideologije, ter tako spodbuja nepristranskost umetniške presoje in vrednotenja.

Feministična teorija v 80-tih

Pozornost zbuja predvsem dejstvo, da se je, vsaj v Združenih državah, v osemdesetih letih feministična misel popolnoma uveljavila v literarno institucionalnem okviru in se, vzajemno delujoč s sodobno kritično teorijo, razvila zlasti v teoretskem smislu. Delo, ki je bržkone najbolj pripomoglo k uveljavitvi feministične interpretacije, je obsežna študija o ženskem pisanju v devetnajstem stoletju, z naslovom *The Madwoman in the Attic*, Sandre M. Gilbert in Susan Gubar. Gre za delo, ki je neke vrste feministična verzija Leavisove *The Great Tradition*. Knjigo odlikuje kombinacija teoretske moči, ki manjka razmišljanju Showalterjeve v delu *A Literature of Their Own*, in podrobne interpretacije besedil, ki jo pri Showalterjevi in teoretičarkah "ženskih podob" najdemo le v manjšem obsegu. Ob tem pa sodijo besedila, ki jih avtorici analizirata, v krog obče priznanih mojstrov in pisateljic, visoko cenjenih tudi znotraj tradicionalne literarnoteoretske misli. Njune izčrpne interpretacije romanov, kot so *Viharni vrh*, *Jane Eyre* in *Middlemarch*, spajajo feministično perspektivo z novokritično analitično metodo (New Critical Mode of Analysis) in razlagajo omenjena dela enako prepričljivo kot katerakoli študija izpod peres New Criticisma. Tako Gilbertova in Gubarjeva dokazujeta, da se lahko feministična literarna interpretacija uspešno sooča z vladajočimi literarnointerpretativnimi trendi in najde med njimi svoje mesto. Njun cilj je uveljavitev feministične interpretacije kot središčne in splošno priznane smeri znotraj literarne znanosti. To nakazujeta z nedavno objavo Nortonove antologije ženskega pisanja v obliki učbenika, ki očitno meri ob bok drugim Nortonovim antologijam angleške in ameriške književnosti.

Kakorkoli že, številne feministične teoretičarke menijo, da se mora feministična teorija upreti stapljanju s prevladujočimi tokovi literarne stroke in sočasnemu uvrščanju v okvir obstoječe teorije. Tako lahko v njihovih krogih sledimo razpravam o usmeritvi. Elaine Showalter, Annette Kolodny in sorodno misleče predstavnice nasprotujejo kakršnemukoli uvrščanju ob bok obstoječi teoretski misli. Showalterjeva meni, da je pri soočanju s strukturalističnimi in marksističnimi koncepti, ki "se predstavljajo kot vedenje o literaturi in odklanjajo osebno, varljivo razumevanje literature," potrebna določena mera previdnosti. Takšni in tudi drugačni teoretski

koncepti "so literarnim teoretikom ponudili priložnost dokazati, da so pri svojem delu ravno tako možati in bojeverni kot, denimo, atomski fiziki – ne intuitivni, ekspresivni in žensko občutljivi, temveč nepopustljivi, strogi, neosebni in potentni." V enem novejših esejev, ki nosi naslov *Feminist Criticism in the Wilderness*, pa se celo Showalterjeva, v prid bolj teoretičnemu pristopu, obrne proti feministični teoriji, kakršno sicer zagovarja, rekoč: "Pri odprti igri na polju interpretacije se lahko feministična kritika meri le z alternativnimi branji, ki so vsa po vrsti že v osnovi zastarela kot Buickovi avtomobili in sodijo na odpad takoj, ko jih nadomestijo nova branja." Svoje nestrinjanje s Kolodnyjevo, ki zagovarja pluralizem, izrazi Showalterjeva z besedami:

Če naj bo naše teoretično delo interpretacija in reinterpretacija, se moramo s pluralizmom kot izhodiščno teoretsko držo sprijazniti. Če pa se želimo spraševati o razvoju in pomenu pisanja... se v tej, zgodnji fazi, ne moremo odreči pričakovanju teoretičnega konsenza.

Showalterjeva sodi med tiste, ki menijo, da bi se feministična misel ne smela preveč ozirati na dela "moške kritične teorije", temveč bi se morala osredotočiti predvsem na ugotovitve feminističnih teoretičark. Precejšnje pozornosti je bila tako deležna francoska feministična teorija, še posebej njene predstavnice Julija Kristeva, Hélène Cixous in Luce Irigaray. Spet druge feministične teoretičarke trdijo, da lahko nazorom nekaterih teoretikov – na primer Lacana in Derridaja – ki izražajo dvom o osnovah vladajočega izročila zahodne misli – resnično pripišemo sorodnost s feminizmom. Na najnovejša dogajanja v feministični misli so – kar se tiče "moških" teorij – vplivale še marksistična, kulturno materialistična in nova historicistična teorija. Med moškimi zagovorniki omenjenih teorij lahko najdemo številne, ki so naklonjeni političnim zahtevam feminizma. Zato je razumljivo, da prav takšne, materialistične filozofije, močno privlačijo teoretike feminizma.

Razvoj znanstvene feministične teorije je eno najzanimivejših dogajanj na področju sodobne kritične interpretacije. Elisabeth A. Meese sodi, da je bil razvoj te vrste nujen, saj bi pluralističen ustroj literarnih institucij – v katerih bi se feministična interpretacija izgubila kot zgolj eden od možnih "pristopov" – v nasprotnem primeru politično onemogočil feministično misel. Ugotavlja, da se teoretiki večinoma vsaj v splošnem strinjajo z razlago Stanleyja Fisha, po kateri literarne institucije sestavljajo "interpretativne skupnosti" – iz tega sledi pluralizem – to pa zato, ker takšna razlaga na videz dopušča svobodo interpretacije brez odrekanja kontrolnim mehanizmom, ki so povrh vsega še nenevarni, saj jih ne vsiljuje nobena "višja" oblast. Messejeva trdi, da gre pri vsem skupaj za iluzijo, ker je "interpretativna skupnost" resnično "avtoritativna skupnost": člani takšne skupnosti "nadzorujejo ustreznost resničnosti tematike in pričevanj kakor tudi osnovna merila sprejemljivosti argumentov." Če naj se feministična teorija upre dozdevno dobronamernemu, v resnici pa zatiralnemu objemu institucije, se mora uveljaviti tako na politični kot epistemološki ravni:

S svojim pojmovanjem interpretacijske (avtoritativne) skupnosti ponuja Fish enakopravnost: literatura je odprta kakršnemukoli sistemu, besedilu (v sprejemljivih mejah); razlike v interpretaciji so dovoljene (v sprejemljivih mejah); (razumni) teoretiki dosežejo soglasje s prepričevanjem... S temi stališči pa je tesno povezano dejstvo, da sta pravica do mišljenja in moč odločanja v zahodni civilizaciji doma tam, kjer sta vedno bili – v skupnosti bele moške elite.

Da bi se temu uprla, mora feministična misel jasno izražati svojo ideologijo in "težiti k spreminjanju oblastniških struktur... ter jih s tem postaviti vsem pred oči.... Prihodnost feministične misli je odvisna od njenega kljubovanja opozicijski logiki, iz katere se zdaj, že v osnovi, napaja pristranskost". Skladno s tem se lahko feministična teorija nadeja ohranitve svoje korenitosti, črpajoč iz izkušenj francoskih feministk, kot je Luce Irigaray, in radikalnih teoretikov, kot je Foucault.

Feministične teoretičarke se, kot na splošno vsi sodobni teoretiki, delijo na tiste, ki zagovarjajo čiste oblike poststrukturalistične misli – nekatere med njimi, kot na primer, Hélène Cixous, celo uvajajo feministično obliko "pisateljskega" diskurza oziroma "prostega sloga" – in tiste, ki so bolj naklonjene kontekstualizmu, ki spaja teorijo, zgodovino, sociologijo in politiko. Interpretacijo, ki pripada prvemu krogu – čeprav je napisana v sorazmerno preprostem kritičnem tonu – lahko najdemo v eseju o *Hamletu*, naslovljenem *Hamlet – the Mona Lisa of Literature*, avtorice Jacqueline Rose, ki v dobršni meri sledi dekonstruktivizmu in psihoanalizi (le-ta je, zlasti v lacanovski obliki, pomembno vplivala na številne metode sodobne interpretacije).

Avtorica se osredotoči predvsem na esej T. S. Eliota *Hamlet and His Problems* in trdi, da je koncept "objektivne skladnosti", ki ga je Eliot izoblikoval kot izraz svojega nezadovoljstva s to Shakespearovo igro in kot splošen umetniški kriterij, nedeljivo povezan z vprašanjem ženskosti. Eliot piše:

Edini način izražanja čustev v umetnosti je določitev 'objektivne skladnosti'; z drugimi besedami, razporeditev objektov, situacij, verig dogodkov, ki morajo ponazoriti ta partikularna čustva; zunanji dejavniki torej, ki že s samimi nastopom izzevoje ustrezno čustvovanje.

Če se zdi Eliotu Hamletovo čustvovanje "pretirano glede na samo dogajanje", je to – kot ugotavlja Roseova – zato, ker "Gertrude ni primerna protiutež gnusu, ki ga budi v Hamletu." Ne gre za umetniško šibko karakterizacijo Gertrudinega lika, temveč zato, da "naj bi sinova čustva do pregrešne matere presegala objektivni povod zanje." Gre torej za problem ponazoritve. Ker so nenadzorovana čustva nepredmetna, jih ni mogoče ustrezno ponazoriti v smislu "objektivne skladnosti", od tod sledi, da v *Hamletu* vidimo – kot pravi Eliot – "burko čustvovanja, ki ga (Shakespeare) ne zna umetniško izraziti."

Jacqueline Rose poudarja, da so izrazi, ki jih Eliot uporablja v svoji razpravi (burka, ekstaza, pretiranost in nedoumljivost), od Freuda dalje postali način razmišljanja, izraženega v pisani besedi. Uporabljeni v zvezi z "žensko, ki menda predstavlja vzrok preobteženosti in nezadostnosti drame, ob tem pa simbolizira še

njeno umetniško zgrešenost," ponavljajo dramsko dogajanje – ki se ukvarja s presežkom Gertrudine seksualnosti in z grozo, ki jo ta budi v Hamletu in v duhu očeta – v osnovi pa tudi

... temeljno psihološko dramo, o kateri je govoril Freud, namreč dramo razlike med spoloma, ki ravno tako izpostavlja žensko kot vzrok zgrešenih predstav. Kot nekaj, kar manjka in grozi sistemu identifikacije, ki je predpogoj za strnjeno umetniško obliko in tudi za t. i. normalno odraslo duhovno in spolno življenje.

Eliotov izbor ženske kot nosilke dramskih elementov, ki jih ni mogoče ponazoriti, "povezuje vprašanje ženskosti s samim problemom interpretacije."

Istovetenje umetnosti z nečim, kar je mogoče nadzorovati in usmerjati, nujno vodi k izključitvi ženske seksualnosti, trdi Roseova. Zanj je Eliotovo pojmovanje pisanja – po katerem naj bi se umetnik poistovetil s tradicionalnimi nazori in se tako "izognil zmedi lastne subjektivnosti ter jo preobrazil v obliko" – podoba "izjemno odbijajoče literarne podzvesti", kakršno skuša sodobna literarna teorija odpraviti. Središčnost ženske seksualnosti je za Eliota oblikovno in vsebinsko vprašljiva, ker "ženskost... postane iztočnica delno teoretiziranemu spoznanju psihičnega in literarnega razkroja, ki lahko vsak trenutek okuži literarno obliko."

O drami sami Roseova zapiše, da "začenja z žalovanjem in poroko – prvo je sredstvo, s katerim dobi smrt simbolni pomen in se vrne v socialno okolje, drugo pa način, ki pripelje spolnost pod varstvo zakona." Oba "regulatorja" sta na začetku drame pretirano izpostavljena in to povzroča zmešnjavo, ki jo Eliot povezuje s sklopom vprašanj širšega umetniškega pomena: "Eliotov esej o *Hamletu* nam, tako kot na splošno vsa njegova literarna kritika, priča o tem, kako motivi, ki jih odkriva v omenjeni drami, podpirajo razsežnosti umetniškega izražanja in kako ključno vlogo ima pri tem ženskost."

V nadaljevanju se Roseova posveti Ernestu Jonesu in freudovskim izhodiščem njegove interpretacije *Hamleta*, ki ravno tako temelji na prepričanju, da "umetniška preobloženost ni sprejemljiva." Oba, Eliot in Jones, izrazita svoje videnje drame in njene nedoumljivosti tako, da uporabita ženska lika kot prispodobitvi: pri Eliotu je to *Mona Liza*, pri Jonesu *Sfinga*. Jonesov poskus obvladovanja enostavne ojdipovske razlage se izniči z oznako *Hamleta* za histerika in z dejstvom, da Jones naleti na povezave med *Hamletom* in ženskostjo: "ženskost se izkaže za ozadje ojdipovske drame, nakazujoč svojo neizogibnost oziroma nepremostljivost." Po razmišljanju o drugih psihoanalitičnih interpretacijah, ki jih ponujata André Green in Lacan, avtorica podvomí o Greenovi trditvi, da je namreč "Shakespeare ohranil zdrav duh, ko je s pomočjo svoje umetnosti postavil na oder to prismojeno zavrnitev ženskosti in ji na ta način dal 'sprejemljivo obliko'." Roseova se sprašuje, za koga je oblika sprejemljiva oziroma: "Kaj nam pravzaprav pomeni razlaga, po kateri eno najplemenitejših in cenjenih del zahodnega literarnega izročila določa tako negativna upodobitev ženskosti in celo tako nasilna zavrnitev ženskosti v človeku?"

V nasprotju z Donovanovo pa Roseova ne zahteva moralne obsodbe te drame. V svojem eseu sicer dvomi o načinu razlikovanja umetnosti in moralnosti, ki je značilen za Donovanovo. Predvsem pa se trudi, da bi v apologetih zahodnega literarnega izročila ustvarila zavest o tem, da njegovo osrednje delo "uzakonja" nesprejemljivo upodabljanje ženske in da se "ženskemu vprašanju" ne morejo izogniti niti tisti, ki ga – kot Eliot – na videz ignorirajo. S tem želi "opomniti" tiste, ki hočejo braniti "kulturni red, v katerem je ženski posvečenega preveč in premalo prostora... v skladu z dvomljivo naravo stalnic, ki ta red določajo."

Lahko bi rekli, da kritična razmišljanja Jacqueline Rose uvaja in s tem kompromitira prepričanje o primatu ženskega spola. Četudi Eliot in Jones vzporejata *Hamleta* z Mona Lizo in Sfingo, avtorica ni dovolj prepričljiva v svojem dokazovanju, da se "preobteženost", o katerem govori, nanaša zgolj na ženski spol. Eliotovo pojmovanje ustreznosti oziroma neustreznosti umetniške forme, kakršnega poznamo iz esea o *Hamletu*, bržkone izvira iz Nietzschejevega nasprotja med apoliničnim redom in harmonijo in dionizičnim nasprotovanjem omejitvam ter kakršnikoli obliki urejenosti in harmonije. V *Rojstvu tragedije* Nietzsche trdi, da sta sicer oba pola za umetnost potrebna, da pa mora apolinični prevladati. Čeprav morda ženska sodi v koncept dionizičnega – predvsem po Nietzschejevem pojmovanju umetniškega ustvarjanja kot potrebe, katere vzvod je psihoanalitično posvečanje faličnemu in kastraciji – je lahko le eden od njegovih vidikov oziroma manifestativnih oblik. Zveza med Shakespearom in burkaštvom, ki jo omenja Eliot, ima ravno tako izvor v Nietzschejevih besedah iz spisa *Ecce Homo*: "Ne poznam bolj srce parajočega branja, kot so Shakespearova dela: kaj vse je moral človek pretrpeti, da se je v njem zbudila tako silovita potreba po burkaštvu!"

Čeprav Roseova spretno razstavi "zgrešene" razlage kritikov, pa ni jasno, ali gre po njenem vzroke za takšne razlage iskati v sami drami. Do kolikšne mere je odnos do ženske, ki ga Roseova pripisuje Eliotu, vpleten v strukturo drame? Se moramo morda postaviti na stališče Paula de Mana, ki razume njeno dekonstrukcijo kritičskih interpretacij kot posledico in odsev drame same? Esej pušča odprta vprašanja, ki so v določenem smislu za feministično teorijo ključnega pomena. Namreč, če si je umetniške stvaritve prilastila samo prevladujoča moška kultura, potem obstaja možnost, da razkrivajo popačenja in protislovja znotraj te kulture, obenem pa tudi možnost, da jih feministke pozitivno reinterpretirajo. Pogoj za zavzetje takšnega stališča je privzem pozitivne feministične hermenevtike kot alternative negativni hermenevtiki teoretičark zgodnjega feminizma. Ob tem si lahko predstavljamo ugovore zagovornikov bolj politično zavzetega feminizma, saj gre za predpostavko, da umetnost nekako presega meje ideološkosti in zgodovinskosti.

Catherine Belsey skuša združiti feminizem z britanskim poststrukturalizmom in kulturnim materializmom ter ustvariti politično ustrezen model literarne interpretacije. Zanj je – pri tem sledi Lacanu – subjekt "prizorišče nasprotij", ki "se nenehno oblikuje," literarna uporaba jezika pa pomembna zaradi svoje zmožnosti vplivanja na

človekovo "dojemanje samega sebe in njegovega odnosa do razmer, v katerih resnično živi." Ker "lahko rečemo, da ima bralčev odziv na literarno besedilo določeno vlogo pri krepitvi predstav o svetu in o vlogi subjekta, ki zagotavlja 'delovanje' ljudi v družbeni ureditvi," bi morala kritika "kljubovati tem predstavam..., izpostaviti problem določenega ustroja imaginarnih odnosov med posamezniki in resničnimi okoliščinami njihove eksistence, ki pomaga obnavljati obstoječe razredne, rasne in spolne predstave." Podvrženo njeni metodi dekonstrukcije, besedilo, "sestavljeno iz nasprotij... ni več stvar ene same, harmonične in edino veljavne interpretacije. Preneha biti predmet pasivne porabe in namesto tega postane *pluralno*, odprto reinterpretacijam in bralcu predstavlja delovno gradivo na poti k pomenu." Predmet teorije ni poenotena, koherentna ali splošno veljavna interpretacija, značilna za New Criticism: takšno glajenje nasprotij spreminja teorijo v ...

... sodelavko ideologije. Ko je ustvarila kriterije sprejemljivosti besedil, jih teorija oskrbi s sprejemljivimi interpretacijami in na ta način učinkovito nadzira elemente, ki so morebiti v nasprotju z vladajočo ideologijo. Po drugi strani pa dekonstruirati besedilo pomeni odpreti ga, sprejeti možne predpostavke njegove razumljivosti, vključno s tistimi, ki razkrivajo ideološko pristranskost (v obeh pomenih), ki jo vsebuje.

V razpravi o delu *Daniel Deronda* George Eliotove Belseyjeva napade Leavisa in njegovo interpretacijo tega romana, ki jo poznamo iz avtorjevega dela *The Great Tradition*, češ da "s svojo odslikavo vrednot in spretnosti besedila, ki ga ocenjuje, izraža vnaprejšnja stališča" in da "pri tem zožuje večplastnost izvirnika." "Plodovitejša" interpretacija odkriva v romanu upor proti odnosom v tedanji družbi, ki "temeljijo na spolni premoči in imajo znaten vpliv na življenje danes." Čeprav "sama pripoved izrecno ne navaja" k obravnavi romana kot feminističnega dela, Belseyjeva trdi, da je "zanimanje za odnose v družbi, ki temeljijo na principu nadrejenosti, v delu popolnoma jasno izraženo."

Histerijo Gwendolen Harlethove označi Belseyjeva kot reakcijo, ki je "pretirana glede na neposreden vzrok: pismo Lydie Glasher". V nasprotju z Roseovo in njeno interpretacijo "pretiranosti" v *Hamletu* pa razume Gwendolenino histerijo neposredno, kot upor proti patriarhiji, ki ni v skladu s predstavo o ženski: "V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razen histerije ni načina, s katerim bi se bilo mogoče postaviti po robu srži patriarhije in v danem trenutku pripovedovalčev glas ne premore ustrežnejše 'razlage' za Gwendolenine izbruhe." V nadaljevanju primerja Belseyjeva primerja Gwendolenin položaj s položajem Derondove matere, v kateri ravno tako vidi podobo upora proti patriarhiji. Ker se v romanu pojavi dokaj pozno, je očitno presežen ustaljen pripovedni nadzor nad okvirom "klasičnega" realističnega romana: "Njena zgodba, ki je ne narekujejo običajni pripovedni tokovi, podana pa je tako globoko, predstavlja paralelno podobo 'življenja ženske'."

Belseyjeva priznava, da je njena interpretacija romana *Daniel Deronda*, po kateri gre za besedilo, ki presega omejitve realizma 19. stoletja in se obenem postavlja proti

izpričanim načelom dane (patriarhalne) ureditve, enako kot Leavisova, "pristranska", se pravi, da je "prej zavestno in jasno *izdelana* kot pa 'prepoznana'". Trdi pa, da je kljub temu manj pristranska kot Leavisova, saj se svoje pristranskosti zaveda in se nima za dokončno. Njen namen je "na osnovi obdelave samega dela uveljaviti sporočila, ki se nanašajo na 20. stoletje."

Vprašanje, ki se kar samo zastavlja ob avtoričini interpretaciji, je, ali bo sploh lahko prepričala bralca popolnoma drugačnih, denimo sionističnih nazorov. Takšnemu bralcu bi se Derondova mati, ki se upre judovski vzgoji in skuša svojega sina iztrgati judovski dediščini, le težko razodela kot žrtev patriarhije. Ker zagovarja teorijo, ki se ravna po potrebah političnega trenutka določene družbene ureditve, je Belseyjevi mogoče očitati relativizem. Interpretacija romana glede na patriarhijo je po njenih besedah le "primer plodovitejši razlage"; drugačne politične razmere bi torej zahtevale "plodovite interpretacije" drugačnih političnih barv. Pojmovanje teorije Belseyjeve seveda lahko rodi interpretacije, ki jih deloma v socialnem smislu pogojujejo zgodnejše metode feministične teorije, obenem pa izkazujejo temeljito obvladovanje sodobnih teoretskih tokov. S tem pa, ko besedilu ne pusti, da bi s svojo močjo kakorkoli vplivalo na ocenjevalca, mu odreka drugačnost in tako ogroža enega osnovnih namenov interpretacije: kritično soočenje s to drugačnostjo.

Tako kot marksistične pristope je treba tudi feministično interpretacijo pojmovati v širšem, ne zgolj literarnoteoretskem smislu, saj je glavna naloga feminizma pospeševanje socialnih in političnih sprememb. Nekateri očitki, ki sem jih izrazil na račun določenih vzorcev feministične teorije, so zato komajda več kot nepomembni, če jih opazujemo v tem širšem kontekstu. Po drugi strani številne feministične teoretičarke, med katerimi izstopa Toril Moi in ki so predane tako političnemu feminizmu kot tokovom sodobne teorije, trdijo, da mora feministična teorija uskladiti eno in drugo, pa čeprav bi to pomenilo podvreči predhodne metode feministične teorije ostri kritiki. In res, feministično teorijo bo na čelu literarne interpretacije najverjetneje obdržalo dejstvo, da v sebi na izredno odmeven način združuje nesoglasja in napetosti, ki so osrednjega pomena za sodobno literarno interpretacijo na splošno in ki se lahko najproduktivneje razvijejo prav v okviru feminizma. Zato se zdi, da bo feminizem še lep čas igral pomembno vlogo na prizorišču literarne interpretacije.

Priredila in opombo napisala Ž. L.; prevedel Boštjan Leiler

K. M. Newton je izredni profesor na University of Dundee. Je avtor del, kot so: *George Eliot: Romantic Humanist* (Macmillan Press, 1981), *In Defence of Literary Interpretation: Theory and Practice* (Macmillan Education, 1986), *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*

(Macmillan Education, 1988) ter urednik zvezka o *George Eliot* v Longmanovi zbirki *Critical Readers*.

Pričujoči esej je del njegove študije o razvoju in pomenu vloge interpretacije znotraj sodobne, predvsem anglo-ameriške literarne teorije z naslovom: *Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation* (Harvester Wheatsheaf, 1990, str. 154-174). V njej se ukvarja predvsem s fenomenom New Criticisma, hermenevtike, poststrukturalizma, marksizma in feminizma ter njihovim odnosom do vprašanj literarne interpretacije.

Citati v prevedenem odlomku so iz del:

Belsey, Catherine (1982): *Re-Reading the Great Tradition*; v: *Re- Reading English*. ur. Peter Widdowson. London: Methuen, 1982.

Belsey, Catherine (1985): *Constructing the Subjects: Deconstructing the text*; v: *Feminist Criticism and Social Change*. ur. Judith Newton in Deborah Rosenfelt. New York: Methuen, 1985.

Donovan, Josephine (1977): *Feminist and Aesthetics*; v: *Critical Inquiry*, 3/1977, str. 605-8.

Donovan, Josephine (1983): *Beyond the Net: Feminist criticism as a moral criticism*; v: *Denver Quarterly*, 17/1983, str. 40-57.

Meese, Elizabeth A. (1985): *Sexual Politics and Critical Judgment*; v: *After Strange Texts: The role of theory in the study of literature*. ur. Gregory S. Jay in David L. Miller. Alabama: University of Alabama Press, 1985.

Millett, Kate (1972): *Sexual Politics*. London: Sphere Books.

Moi, Toril (1985): *Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory*. London: Methuen.

Rose, Jacqueline (1986): *Hamlet - the Mona Lisa of Literature*; v: *Critical Quarterly*, 28/1986, str. 35-49.

Showalter, Elaine (1979): *Towards a Feminist Poetics*; v: *Women's Writing and Writing about Women*. ur. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979.

Showalter, Elaine (1986): *Feminist Criticism in the Wilderness*; v: *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature, and theory*. ur. El. Showalter. London: Virago, 1986.

Tompkins, Jane P. (1986): *Sentimental Power: Uncle Tom's Cabin and the politics of literary history*; v: *The New Feminist Criticism*. ur. El. Showalter. London: Virago, 1986.

FRONT-LINE

Marjan Tomšič

Zrno od frmentona

Cankarjeva založba, Ljubljana 1993

Zrno od frmentona je novo Tomšičevo delo, ki govori o Istri in njenih ljudeh. Še točneje: govori o Šavrinki, o tistem tipu literarne junakinje torej, ki ga je avtor ustoličil s knjigo *Šavrinke* in v *Óstrigéci* postavil v okolje skoraj šamanistične magije. Šavrinka Tonina je tradicionalna istrska kontrabantka, ki jo povojna (gre seveda za drugo svetovno vojno) revolucionarna oblast (vsaj delno) po krivici vrže za leto dni v ječo in skoraj uniči njen arhaični samozadostni mir. Ta fabulativna razsežnost že opozarja na določen premik v Tomšičevem pisanju. Tonina je v večjem delu romana postavljena v obljudeno, za Šavrinko najbrž netipično, "urbano" okolje zapor; to je bila za pisca bržkone tvegana poteza, ki ni ostala povsem nekaznovana. Zapor v Pulju najbrž ni idealen topos za pripoved, katere vezni tekst je v knjižni slovenščini, dialogi pa skoraj brez izjeme v sočni in z izjemnim občutkom obvladovani istrščini. Kot (urbano) govorno okolje predstavlja namreč dovolj veliko grožnjo koherenci unikatne narečne atmosfere dela. Tako na primer po eni strani zbode v oči, da govori isti (ali vsaj zelo podoben) jezik tudi Dalmatinka, po drugi strani pa prijetno dremavico, v katero nas zaziblje melos istrskega narečja, preveč vsiljivo prekine slovnično nepravilna pogovorna – čeprav "olikana" – slovenščina na primer upravnika zapor in sodnika. Dogajalno ozadje *Zrna od frmentona* je na ta način morda nekoliko preveč shematizirano, preveč transparentno podrejeno notranji ideji dela in preveč odmaknjeno od faktografske stvarnosti. Ob tem se sprašujemo, ali ne meri korektna opazka pisca spremne besede Tarasa Kermaunerja – "opisa zapor – zaporov, sežanskega, puljskega itn. – ne smemo brati kot bistva *Zrna*" – tudi na to?

Toda pustimo ugibanja in se skušajmo posvetiti temu, kar dela iz *Zrna od frmentona* doslej najboljšo Tomšičevo knjigo. To je seveda na prvem mestu jezik: istrsko narečje, govorica Šavrink, ki je avtor ne obvladuje odlično le po dikciji, ampak tudi po specifični notranji logiki. Ta logika je na videz preprosta, toda njeno prvinskost in avtohtonost lahko posname le posebej občutljivo pero. Tomšiču to uspeva zlasti v mojstrskih dialogih, ki jih prebiramo res z užitkom in so bistvena podlaga ter največja odli-

ka njegovega pisanja. Ob te dialoge je treba nato seveda postaviti še "vložene zgodbe", ki zajemajo iz – očitno neizčrpnega – arzenala istrske folklorne, ki jo Tomšič prese-netljivo dobro obvlada. Tako dobro, da ga večkrat zapelje v parataktično kopičenje teh anekdotic. Poteza, ki bi se je najbrž razveselil Levstik, saj mu je bilo pri Jurčiču najbolj všeč ravno to, kar suvereno obvladuje Marjan Tomšič. Prizora iz obeh zaporov, kjer se kaznjence (v prvem zaporu celo skupaj s pazniki!) zberejo skupaj v idilični poslušalski krog ter složno pripovedujejo in poslušajo nenavadne štorije, v katerih vedno nastopajo nadzemske, še raje pa podzemske sile, resni komentarji teh čudnih pojavov, ki sledijo tem zgodbicam oziroma jih v narativnem smislu povezujejo, ter kav-zalnologična diskontinuiteta (torej paradigmatična parataktičnost) teh štorij – vse to pred nas nezadržno postavlja podoba tiste sobice v Obrščakovi gostilni, v kateri je svo-je štorije "razdiral" tudi Krjavelj. To – včasih celo prekomerno – kopičenje anekdot, ki daje delu neizbrisen pečat in tisto pristno atmosfero, nas torej v prvi vrsti spominja na Jurčiča. Na neki način pa ob njem pomislimo seveda tudi na Ferija Lainščka (v svojem zadnjem intervjuju se ta ne primerja po naključju s Tomšičem). Vendar je v načinu, kako ubesedujeta pristni "ruralni" topos, med njima bistvena razlika. Če upo-rablja Tomšič neposredno krajevni dialekt, ki ga izjemno dobro obvlada in je morda edini od vseh slovenskih narečij, ki dopušča tako odlično literarizacijo, ravna Lainšček drugače: ne sposoja si – denimo v *Namesto koga rože cveti* – lokalne (ciganske) leksi-ke, ampak zgolj njeno sintakso in stavčno logiko. Kljub nekaterim sorodnostim sveta njegove proze s Tomšičevim je njegov pisateljski duktus vendarle bistveno drugačen.

Prej omenjena jurčičevska poteza bistveno zaznamuje strukturo Tomšičevega pisa-nja. Osnovna kontinuitetna linija se izgublja, fabula postaja včasih skoraj preveč zame-gljena. Vendar to ni posledica "etnografske" fragmentarizacije, ampak nekega globljega vzgiba, ki izhaja iz "srži" piščeve "istrske" poetike. V skladu s to tudi težišče *Zrna od frmentona* ni v kakšni sofisticirani in skrbno izdelani fabuli, ampak gre v njem bistveno za portret. Za portret Istranke, seveda, ki je v *Zrnu od frmentona* dokončno mitologi-zirana. Portretna podoba Tonine, mitsko-arhaične Šavrinke, katere prvobitnost zazna-muje že njena vokacija – nenehno "kroženje" po vedno istih kontrabantskih poteh kot prispodoba za cirkularnost mitsko strukturiranega prostor-časa –, povsem upravičuje preprostost fabule, ki se pokaže v tej optiki le kot tisto ozadje, ki nam pomaga uzreti neuničljivo (v Kafkovem smislu: "V vsakem človeku je nekaj neuničljivega.") duhovno trdnost in nekakšno religiozno zvestobo Šavrinke v novi luči, ki pravzaprav dopolni nje-no podobo. Zato sta tudi sklepna prizora z upravnikom puljske jetnišnice in s stricem – oba delujeta nekako *a posteriori* in celo neprijetno prekineta v resnici že sklenjeno fabulo – morda odveč. Podoba Šavrinke je namreč sklenjena že pred tem. Njen portret je v *Zrnu od frmentona* ravno zaradi svoje totalnosti in popolnosti radikalno približan robu, prek katerega je možen sestop le še v epopejo sveta, ki so ga bogovi zapustili. Upravičeno se lahko vprašamo, kakšno bo naslednje Tomšičevo delo.

Tomo Virk

Alojz Ihan

Ritem

Wieser, Celovec 1993

O Alojzu Ihanu sta pred leti obstajali vsaj dve "resnici": prva je trdila, da je pesniški inovator, ki je v slovensko poezijo uvedel poetiko zgodbe. Druga je bila manj prijazna: avtorju *Srebrnika*, Goranovemu nagrajencu in zmagovalcu festivala poezije v Titovem Vrbasu, je oponašala, da so kritiki že skoraj preveč napihili njegov sloves odličnega mladega avtorja. Kdo je imel prav? Odgovorimo v duhu znane in velikokrat citirane anekdote: vsi imajo prav.

Ihanova prva pesniška zbirka je izšla leta 1986, v času, ko se je pri nas že govorilo o "postmodernizmu" in so jezikovne eksperimente, ki prehajajo v čisti formalizem, spoznali za nekaj preživelega in zastarelega. Zgodba je doživljala svoj veliki povratak, in to ne samo v prozi: majhne zgodbe, ki naj bi zamenjale nič več možne velike zgodbe, so bile ravno tako ali še bolj primerne za poezijo kot za (kratko) prozo, meje med literarnimi vrstami in zvrstmi so postajale vse manj pomembne. *Srebrnik* je uspešno utelešal duha časa: zbirka obsega devetindevetdeset narativnih pesmi ali kar kratkih zgodb – krajše je verjetno pisal samo Andrej Blatnik, ki pa je, kot vsi vemo, prozaist. Prav imajo torej tisti, ki pravijo, da je Ihan v slovensko poezijo uvedel majhno zgodbo.

Iz sodobne poezije izrinjeni način preprostega izražanja, v katerega je vpeta (globlja) sporočilnost, je sredi osemdesetih deloval sveže in hkrati arhaično, tako da so Ihan primerjali celo s starimi modreci. Mislim, da je ta primerjava bolj posledica podobnosti, ki obstaja na formalni ravni, kot podobnosti na ravni vsebine. V literaturi od nekdaj velja pravilo, da ne sme govoriti naravnost ali neposredno: to, kar "želi povedati," je sicer včasih tako neulovljivo, da se ne da ubesediti drugače kot v zakritih simbolih, ki se vsaj deloma približujejo Neizrekljivemu. Toda tudi kadar je "bistvo" ali "sporočilo" povsem razvidno in bi ga lahko povedali naravnost, trdijo nekatere knjige o estetiki, se prava umetnost temu izogne in ubere bolj ovinkasto pot: pripoveduje o zunanjem in daje samo slutiti tisto, kar je "skrito", kar je "notranje". Človekova kretnja na primer veliko pove o njegovem razpoloženju in duševnosti, podobno je s predmeti, ki ga obdajajo, z okoljem, v katerem je, in tako naprej v nedogled: vse govori. Do skrajnosti

prignan in najbolj očiten primer takega načina izražanja so prilike: najbrž ni nikogar, ki ne bi razumel, da na primer svetopisemska prilika o sejalcu ne govori samo o določenem sejalcu, ampak o človeku nasploh. Ihanova poezija – kljub nekaterim pomislekom – sodi v poetiko zakritega načina izražanja: pripoveduje zgodbe s površja, iz vsakdanjika, ki želijo delovati na način prilike, torej opozarjati na nekaj občevljavnega in vseprisotnega. Vprašanje je seveda, ali to uspeva Ihanovi poeziji v celoti. Odgovor je negativen: nekatere pesmi so preveč eksplicitne, moralistično didaktične ali osebno angažirane, druge pa se opisani shemi celo izmikajo in namesto iz nekega zunanega dogodka izhajajo iz subjekta samega, iz njegovega čustvovanja. Tako je na primer uvodna pesem v zbirki *Ritem*, njen naslov je *Modrasi*, v okviru Ihanovega opusa povsem drugačna: umestili bi jo lahko v tradicionalno ljubezensko liriko, ki se igra z mislijo, da med ljubeznijo in sovraštvom ni ostre ločnice. *Modrasov* ne moremo primerjati s priliko, (navidezna) distanca do sveta in problemov je izgubljena, predmet opisovanja ni več nekaj zunanega, ampak notranjost lirskega subjekta. To seveda še ne pomeni, da je izražanje postalo čisto neposredno – za to poskrbijo metafore – ampak to je zakritost dugačne vrste. Tematiko *Modrasov* povzema še nekaj pesmi iz zbirke *Ritem*, vendar je novih pesmi premalo, da bi lahko govorili o bistvenemu premiku v Ihanovi poetiki. Zbirka *Ritem* je v glavnem dedič prejšnjih dveh zbirk, približno tretjina pesmi je bila celo že objavljenih v *Srebrniku* ali v *Igralcih pokra*. Nove pesmi, razen že omenjenih ljubezenskih, sledijo stari poetiki, z drobno opazko, da se tematsko pogosteje in bolj eksplicitno vežejo na politično stvarnost – omenjena je na primer slovenska vojna, pokol v Pekingu, vojna v Bosni in celo literarni večer bosenskih pesnikov v Ljubljani – to jim daje pridih angažiranosti.

Zdaj pa je že čas, da se vprašamo tudi o vsebini – ne le o "kako", ampak tudi o "kaj", če parafraziramo geslo iz osemdesetih – in poskušamo ugotoviti, ali je to, kar nam Ihan ponuja v premislek, tudi vsebinsko tako pomembno in sporočilno, kot je (bilo) formalno inovatorsko. Aleš Debeljak je pred leti zapisal, da "v tej poeziji ni odločilna poanta, pač pa stimmung, vzdušje." Ali to pomeni, da je "kako" pomembnejši od "kaj"? Če se ob *Srebrniku* morda še da spekulirati o tem, da pesnik samo simulira način izražanja starih modrecev, da ga zanima bolj način izražanja kot to, kar naključni bralec v njegovi poeziji prebere, pa je to težko trditi za njegovo zadnjo zbirko, v kateri se globoka humanistična podstat njegove poezije prebije na površje in se ob mejnih vprašanih civilizacije (kako lahko človek ubija, na primer) izkaže, kaj je pesnikov primarni interes: ne pesnjenje zaradi igre z jezikom, ampak pesnjenje zato, ker je nekaj treba povedati na glas. Paradoksalno (kakor za koga, seveda) so najboljše tiste Ihanove pesmi, v katerih ni na prvi pogled razvidna nobena poanta, tiste, ob katerih se šele ob ponovnem branju zbudi občutek, da gre v njih "za nekaj več", ne samo za prepisovanje sveta. Ihan je v svojih najboljših trenutkih luciden in igriv, ironičen in globokoumen, človeško topel in zaskrbljen. Meni najljubša Ihanova zbirka je še zmeraj *Srebrnik*, toda nekaj meni najljubših Ihanovih pesmi je iz *Ritma*, na primer *Spet se gledava s pripravljenimi telesi*, ki sodi med prej omenjene ljubezenske pesmi, za katere

katere bomo nekoč morda rekli, da so bile zametek nove Ihanove poetike. Pomenljiva se mi zdi pesem *O festivalu poezije* – lahkotna in humorna pripoved o pesniku, ki sredi noči "nastavlja antene in preklinja, da so zbudili ravno njega, ko imajo v Ameriki njihovi pesniki jasen dan." Pomenljiva in obetavna, ker kaže, da imamo dobrega pesnika, ki svoje početje jemlje z distanco in ima pesnjenje za Božji dar (in prekletstvo obenem), ki se ga ne da izsiliti.

Darja Pavlič

NOVOSTI V ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI
ZALOŽBA MIHELAČ



Najboljše iz dramskega opusa velikega ruskega pisca ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA – STRIČEK VANJA, TRI SESTRE in ČEŠNJEV VRT – smo dobili v ta hip najboljšem možnem prevodu pesnika Milana Jesiha.

M
MIHELAČ

Miha Mazzini

Satanova krona. Roman, ver.1.05

Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993

Predzadnji Mazzinijev roman *Zbiralec imen* smo brali kot parodično grozljivko s priokusom fantastike. Tekst je v dramatičnem razvoju produciral solidno število nedolžnih žrtev. Izkušnjo žrtve je Mazzini, pred kratkim celo sam nedolžna žrtev Vladimirja Slejka, prenesel tudi v Satanovo krono.

Satanova krona, "avtobiografski" zapis v obliki razvojnega romana, je mučna izpoved anonimnega prvoosebnega pripovedovalca iz naše prihodnosti, od katere še vedno živi znanstvena fantastika. Svet, v katerem so računalniki že presneto zastarel pojav, pa Mazzinija ne ovira, da ne bi svojega junaka scmaril v kalupu slovenskega in krščanskega duhovnega izročila.

Na biblične temelje zgodbe namiguje najprej sam naslov. "Junak naše prihodnosti", ki se sicer nikoli ne deklarira za kristjana, nam ga pojasni z očitno "apokrifnim" opisom zveličanja. Pri tem skesanega grešnika napade retrospektivna vizija samega sebe v času bogoskrunske neosveščenosti, ko mu je truplo težila satanova krona. Muke zlodejevega darila mu je snelo spoznanje in očiščenje.

Kaže, da se zgodba odvija po že davno izvršenem človekovem padcu iz raja. Ostaja kajpak zavest o izvirnem grehu, ki svari pred ponovitvijo padca, ter nadčasovnost Adama in Eve. Naš junak je sicer anonimnež, vendar ga prav zato lahko razumemo kot Adama pred potencialno ponovitvijo človekove usode, kamor ga, nedolžneža, tlači "satanova krona". Konkretno ga tišči k izbranki Evi, edini od nastopajočih, ki ji Mazzini prisodi "osebno" ime.

Eva je – žal – ženska, bitje z istimi fiziološkimi nujnostmi, ki maltretirajo tudi našega junaka. "Adam" je namreč patološki čistun, zato je praktično edina važna Evina posebnost ta, da dela v sterilnem okolju lekarne, "industrije za nepopolnost teles".

Junakova obsedenost s higieno, tolikšna, da si ne drzne sesti niti na lastno straniščno školjko, je zakoreninjena v globokem gnusu in strahu pred vsem telesnim. Če njegovo duševno ravnovesje poruši že nagrizen svinčnik, pomislite, kaj občuti ob predstavi spolnega akta... Neznosna misel, da je Eva živa ženska, junakovo ljubezen

zato prevaja v nespolno hrepenenje, ki je pravzaprav krščanska različica ljubezni. Ljubljeni Evi ni usojeno postati "eva". To uvidimo ob junakovi grozi pred številnimi nemetaforičnimi padci, padanjem predmetov, ki so junakova nočna mora. Zakaj? Tema teksta jasno namiguje, za kakšen strah gre. Še eno različico izvirnega strahu razbiramo s pomočjo Vitomila Zupana, ki zagotovo ni izjemen v svoji interpretaciji cerkvenih očetov. Godi se jim kakor našemu junaku: fant zagleda sosedo, ki, ne da bi si zakrila usta, globoko zazecha. Kaj neki si predstavlja pretreseni asket ob veliki črni odprtini (ust)? In... ali je res zgolj zgrožen? Stari Zupan je menil, da so cerkveni očetje proti seksualnim pregreham grmeli v lastno naslado. Kakšna oblika slasti jim je sicer preostala, če so se hoteli izogniti "padcu"?

Zabrisan, pa vendar nedvoumen junakov svetovni nazor se naposled pokaže v samomanipulaciji. Enkrat na leto si vendarle dovoli skrunitev samega sebe. Ne, ne spi z naključno cipo, temveč se na letnem Velikem plesu hrabro pomeša med druga telesa. (Hrabro; potoki znoja, različni vonji in intenziteta tujega ustnega zadaha, enormno število mikrobov, ki jih razširja človeška masa itd.) Mazohizem, mar ne? Naslado žalosti, ponižanja in samopomilovanja junaka do vrhunca prižene prav Eva. Samo nekaj klofut zadošča, da uniči ideal same sebe, angela, ki ga je "adam" "videl namesto hudiča." Do ponovitve bibličnega padca torej ne pride. "Satanova krona", ki jo je nosil junak, je bila sicer mučna, vendar nekonkretizirana zadeva. Vsa njena težavnost je bila v muki pričakovanja koitusa, s katerim bi junak zavestno razsul svojo celovitost. Ne samo tako, da bi se "izgubil" v "drugem". Že sodobnost seveda pozna učinkovita sredstva proti tej zadregi, vprašanje pa je, ali bi se za računalniški seks naš junak sploh navdušil. Resda objekt poželenja na zaslonu ne izloča telesnih tekočin, polnih mikrobov in razne druge svinjarije, vendar delovanja junakovih znojnic v tem primeru ne bi mogel zaustaviti niti njegov ljubljeni pripomoček, "tablete proti potenju".

Strah pred telesnimi odprtinami ima v našem "adamu" pravzaprav ontološko razsežnost. Je strah pred necelostjo. "Gnusoba ustroja" z znojenjem in še čim povzroča fragmentarizacijo, v končni fazi pa razpad subjekta. Pore in njim podobne luknjice so "odprtine, skozi katere uhajamo"; pri tem se proces izmika kontroli zavesti. (Diham, torej izginjam?) Junak obstaja kot tragična zavest, da je njegova zavest, njegova enovitost, samoprevara. Da ni "eno", ampak – nekonsistentna mnoštvenost? Ta junakov temeljni poraz prepleta tudi njegov resignirani odnos do transcendence: "Zato moram povedati, da ne verjamem v Boga. Ne izključujem pa možnosti, da je nekoč obstajal, vendar ga popolnoma razumem, zakaj je odnehal. Si predstavljate hujšo kazen /.../ kot s svojimi vseobsegajočimi očmi videti vse naenkrat. Množino v vsej njeni mnogoterosti." Tudi Eva ni "enost", temveč "množina". Ali je zato sploh vredna ljubezni? Ko junaka končno doleti razsvetljenje, spozna, da ni vredna. Rešitev je v ženskih androidih! Robotih! Ne znojijo se, ne razširjajo mikrobov in ne potrebujejo prebavne cevi, da o čem drugem, česar tudi ne potrebujejo, sploh ne govorimo. Hrepenenje je slednjič našlo nenevaren, docela nedosegljiv objekt. Tako se ne ponovi biblična drama, temveč infantilna zgodba smrdljivega pritlikavega trafikanta, ki je

vseskož živel tisto pravo življenje: ljubil je fikcijo in z njo izpeljal učinkovit happy end, romanje v skupno cukreno prihodnost.

Skratka, vsaj od Cankarja dalje nam ni pomoči. Tudi če parodiramo slovenski romaneskni subjekt, smo determinirani z njegovo hrepenenjsko strukturo.

Ob vsakem odstavku se potrjuje parodični ustroj romana. Parodija prežveči junaka, našo solipsistično sodobnost in žanr razvojnega romana. Ali pa bi kdo vztrajal, da junak s svojo preusmeritvijo na androide dozori v boljšega, socialno zrelega človeka? Parodično motivno-tematsko strukturo podkrepljuje kompozicijska simetrija zasnove in razpleta. Škoda le, da ostrine konca v romanu še ne poznamo. "Sredica" teksta se zdi nekoliko razvlečena. Kratki ekskurzi na najrazličnejša junakova življenjska področja so sicer duhoviti, vendar večkrat ostanejo na ravni v celoto le šibko povezanih fragmentov. Posamezni doživljaji in osebe mogoče rabijo prikazu časovno-prostorske atmosfere, vendar glede na temo in zlasti končno razkritje ostajajo nerazviti.

Kljub temu je branje samoohranitvenih akcij nesojenega "adama" v boju s svetom doživetje posebne vrste. Valove gnusa ob naturalističnih opisih fizioloških neizbežnosti spremlja hehetanje ob junakovem obsesivnem odnosu do njih. Zanimivo bi bilo vedeti, ali tudi Mazzini v svojem romanu vidi določen duhovni korelat sodobnosti.

Vanesa Matajč

NOVOSTI V ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI
ZALOŽBA MIHELAC



SLEHERNIK, znamenita moraliteta HUGA VON HOFMANNSTHALA, enega najvidnejših imen dunajske Moderne, nam je v odličnem prevodu pesnika Nika Grafenauerja prvič dosegljiva v celoti.

M
MIHELAC

Dim Zupan

Temna zvezda smrti

Zbirka Žamet, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993

Potem ko je Dim Zupan v zadnjih treh letih s knjigama o *Dreku Pekcu in Pukcu Smukcu* in romanom *Trnovska mafija* postal uveljavljen mladinski pisatelj, je pri Mladinski knjigi izdal svoj "prvenec za odrasle", roman *Temna zvezda smrti*. Očitno pa je (kljub "mediju" oziroma posebnim zahtevam zbirke Žamet, v kateri je roman objavljen) avtor v zadnjem delu vsaj po narativni plati ostal zvest svojim prejšnjim delom, kar je privedlo do zanimivega rezultata: pripoved o medvojnih pustolovščinah ljubljanskega dandyja Jerneja je zastavljena v sintetični maniri, saj "dogajalna" plat, vseskozi "veristično" – kot dosledno beleženje misli, dialogov in prigod – usmerjena v prihodnost, ne dopušča ne časovnih diskurzov v preteklost (ki bi nemara pojasnili delovanje oseb) niti podrobnejše karakterizacije. Če tovrstna "straightforward" naracija v mladinskem romanu deluje neproblematično – saj imamo tam opravka z zanimivim dogajalnim nizom, odlomkom razvojnega tipa, ki zaradi nazornosti zahteva preprosto formo – pa se utegne pri "odraslem" romanu (in Dimu Zupanu se to vsekakor zgodi) primeriti, da postanejo nejasni tako motivacija "junaka" in njegova dejanja kakor sam namen pripovedi.

Kdo ali kaj je Jernej Furlan, "subjekt", ki ga po ljubljanski epizodi prek Evrope spremljamo do Lizbone? Predvojni maturant in svoji mladosti ter vsakodnevnemu mačku ustrezen nihilist (vzemimo, da je tudi "jebivetrizem" vrstni nihilizma), ki ga zgolj poznanstvo in minimalno poslovanje z ilegalnimi aktivisti privede pred nemške puške, se končno odloči za revolucionarno dejanje, ki sestoji iz napada na zakleti nacistični grad v Rožni dolini, podreditev in odvzem devištva sami Hudičevki ter končno opustitev revolucionarnega poslanstva ob pogledu na zaklad. Slovenski Zorro – nepremagljivi mečevalec (rapirist) – nato prepusti domorodcem, da med različnimi ideologijami poračunajo sami (kar je v bistvu, če upoštevamo, da boj še dandanes ni končan, edina resnično vizionarska Jernejeva poteza), in se v mercedesu z oklopljenim prtljažnikom poda iskat srečo v tujino, ven iz krvave Evrope. Kot mu je z zgodovino in nujnostjo v Ljubljani solil pamet bivši sošolec Janez (ki ga Nemci ubijejo), tako ga na potovanju spremlja Francesco alias David, italijanski Žid (ki ga zabodejo španski gorjani), vendar praktičnega Jerneja intelektualistične debate in imperativi ne ganejo

kaj prida. Potovanje po Italiji in vichyjski Franciji je začinjeno z redkimi vojnimi prigodami, pogostimi popivanji in "dopustom" pri materi in hčeri v Alpah (ki ju Jernej seve poteši tudi spolno, medtem ko se Francesco ukvarja z branjem in živinorejo), nekaj je tudi domotožnih vzklikov (Oh, Ljubljana, Oh, Ana), vse skupaj pa se konča s samozavestno Jernejevo izjavo, da se ladja, na kateri je, zaradi njegove prisotnosti ne bo potopila. S tem sta potovanje in roman končana, bralec pa se utegne povprašati o tako globokih stvareh, kot sta na primer obči namen literature in kako razumeti Zupanov roman znotraj temeljnih romanesknih tipov.

Kot rečeno, je največji problem predvsem sam junak, saj ne njegova dejanja ne rezoniranje ne dopuščajo niti dojemanja, kaj šele identifikacije. Jerneja je enostavno nemogoče primerjati s katerokoli pojavnostjo subjekta v romaneskni tradiciji, tudi z "izpraznjenim" ne, saj ne izpolnjuje niti pred-postavke, ki bi "izpraznjenje" omogočila. Obenem dosledna individualizacija sveta, kakršen se nam kaže, ne pomaga prida k razpoznavi Zeitgeista: dogajalni čas je, po skopih podatkih sodeč, jesen leta 1943, svetovna morija pa mimo jamesbondovskih eksterierov v romanu nima posebne dramaturške vloge. Podobno ne-časovna je avtorjeva uporaba jezika, ta je presenetljivo moderen, in družbenih miljejev. Čas v *Temni zvezdi smrti* – razen iniciacijskega poriva – kakor da ne obstaja. Kolikor se mučimo: ostaja nam tekst, ki bi ga po uporabi pripovednih sredstev najlaže primerjali s formo filmskega scenarija (pove namreč natanko toliko, kolikor "vidimo"), posebna struktura "road romana", kakor so *Temno zvezdo smrti* poimenovali nekateri recenzentski kolegi, pa ob misli, da je pravzaprav "cestno" strukturiran že prvi novoveški roman *Don Kihot* in je cesto kot metaforo odnosa do sveta in tradicije izkoriščalo vsaj ameriško proto-bitništvo (najjasneje Jack Kerouac), besedilu, o katerem teče beseda, ne ponuja posebej pozitivnih "specialističnih" vrednot.

Ako naj literatura predvsem zabava in s pustolovskimi vragolijami odvrta bralske misli od tmurnega vsakdana, potem postavimo, da je *Temna zvezda smrti* kvalitetno delo, akopak imamo o tiskovinah te vrste bolj zahtevno mnenje (in bi se morda v zameno za čas, ki jim ga posvetimo, radi vsaj česa naučili, pa najsibodo to modni trendi Kitajske v 13. stoletju ali morilske navade viktorijanske Anglije – da o terminusu "užitek" niti ne dolgovezimo), pa je prejkone treba reči, da omenjeno delo ni ravno kvalitetno. Nasprotno.

Tone Vrhovnik

Ivo Svetina

Zlata kapica

(tibetanski komentarji)

Založba Mihelač, Ljubljana 1993

Zbirka "tibetanskih komentarjev" Iva Svetine je sad njegovega večletnega iskanja "duhovnega doma" v prostranstvih tibetanske budistične misli. Vendar Svetina že v nagovoru poudari, da vsako svoje pisanje razume le kot pesnjenje, ki mu pomeni "vedo o poimenovanju neizrekljivega". Tako tudi devetih esejev, zbranih v knjigi *Zlata kapica*, ne kaže brati kot refleksijo filozofa ali celo znanstvenika o vprašanih tibetanskega budizma, temveč kot pesniško po-doživljanje in po-ustvarjanje njegove duhovne substance. Kakšno je razmerje med to substanco in pesništvom, bomo poskušali pokazati pozneje, ob primeru eseja *Beli žerjav v hiši kač*.

Že na prvi pogled sta prepoznavna samosvoj jezikovni ritem in metaforika, ki izdajata Svetino pesnika. V tej točki se Svetinovi esaji povezujejo z njegovo poezijo iz novejšega obdobja (*Almagest*, *Glasovi snega*) in jo v marsičem dodatno osvetljujejo. Posebno zanimivost teh esejev predstavlja tudi njihova ciklična struktura, saj nekatere teme neprenehoma krožijo v posameznih esejih, tako se tudi na strukturni ravni ukinjata linearno mišljenje in čas zahodnega uma.

Preden se lotimo kratkega pregleda posameznih esejev, navedimo nekaj osnovnih podatkov o posebnostih tibetanskega budizma v okviru severne šole, tj. šole mahajana. Skupna idejna podlaga nauka mahajana ima, pogojno rečeno, vsaj dvoje razsežnosti: etično (soteriološko) in ontološko. Prvo predstavlja že Budova "plemenita resnica" o človeški eksistenci kot večnem trpljenju v samsari, iluzornem fenomenalnem svetu ter specifično mahajanska figura bodisatve, drugo pa nauk o Praznini, spoznanje o praznosti vseh pojavov, o odsotnosti njihove lastne narave. Tedve razsežnosti sta hkrati tudi Ariadnina nit skozi labirinte Svetinove refleksije. Mahajana je svoje korenine pognala kot poznejša faza v razvoju indijskega budizma in v marsičem radikalizirala izhodišča zgodnjega (hinajana) budizma. Vendar sta bili za nadaljnji razvoj severno-azijskega budizma odločilni zlasti dve šoli indijske mahajane: šola Srednje poti (madhjamika) ter šola tantričnega budizma (vačžrajana). Prva šola je bila pomembna

za razvoj kitajskega čana in japonskega zena, druga pa je bistveno zaznamovala tibetanski budizem. Le-ta predstavlja spoj nauka mahajane in avtohtone tibetanske religije bon-po. Vplivi te šamanske religije odsevajo v specifičnih potezih tibetanskega budizma, kot so: potovanje zavesti zunaj telesa, manifestacija različnih "nadnaravnih" zmožnosti pri posameznikih in sploh veliko število magičnih elementov.

Prvi esej *Lepi prizori, uprizarjani za umrle* nas sooča z zahodnemu umu tujim razumevanjem smrti, kot ga uči Bardo Thödol, *Tibetanska knjiga mrtvih*. Zavest popotujočega skoz Zasmrtje, kjer se sooča s številnimi emanacijami svojih preteklih dejanj, ima dve možnosti: ponovno rojstvo v telesu ali pa zlitje s Praznino. Ne glede na "fantastični" značaj Bardo Thödola se nam zdi temeljno spoznanje o razmerju med življenjem in smrtjo, ki je značilno za budizem nasploh, namreč da smrti sploh ni, ker budizem ne priznava zahodnjaške dihotomije med bitjo in ničem: v resnici ni niti biti niti ne-bit, temveč le Praznina onstran obeh omenjenih polov.

Vrt v Benarzesu – o trpljenju prinaša refleksijo ene temeljnih resnic budizma: človeška eksistenca je trpljenje, ker individuum zmeraj živi le za svoje želje in strasti, ki jih nikoli ni mogoče povsem zadovoljiti – to pa nujno rodi bolečino.

Lepota kot hip je življenjska zgodba reformatorja lamaizma iz 14. stoletja, Tsong-Kha-pe, utemeljitelja reda gelug-pa (rumene kape), ki je še danes vodilna šola tibetanskega budizma z dalajlamo na čelu. Svetini rabi za izhodišče refleksije o lepoti, hipu in večnosti Tsong-Kha-pova poezija. Budizem pušča za sabo konvencionalne pojme o prostoru in času in nas podobno kot sodobna fizika postavlja v "območje" prostorsko-časovnega kontinuuma, kjer ne obstaja več običajna razlika med prej in zdaj, med hipom in večnostjo. *Legenda o nastanku sveta* predstavlja starodaven tibetanski mit o nastanku sveta. Tukaj bi radi posebej opozorili na dejstvo, da se v nasprotju z zahodnimi miti na isto temo v njem ne pojavlja nobena transcendenca, ki bi iz nič ustvarila kozmos, noben Bog, marveč je v osnovi vsega le Praznina, torej imanenca!

Prestol belega leva je prozna predelava *Pesmi o deželi Lob*, ki v mitski obliki pripoveduje zgodbo o prihodu mahajane v Tibet. *Dobri glas* je pripoved o življenju še enega velikega tibetanskega mistika: Mile, imenovanega tudi Milarepa (dobri glas). Skrajni asket in mag obenem, ki naj bi že v življenju z močjo zavesti udejanil "astralno" potovanje zunaj telesa, predstavlja značilen primer prepletanja mahajanskega ideala bodisatve s šamanskim idealom človeka "nadnaravnih" zmožnosti.

Pogovor s starcem je Svetinova literarna po-ustvaritev *Pogovora med starim možem in mladeničem o naravi smrti in minljivosti* lame Kon-šok ten-pai Dron-me.

Modra kukavica in purpurni jelen nam razkrije fascinanten lik tibetanskega mistika 15. stoletja Drukpe Kunleja, vnetega častilca tantrizma, ki je zaradi svojega "pobladnelega" in "razuzdanega" življenjskega sloga dobil vzdevek "božanski norec".

Sklepni esej *Beli žerjav v hiši kač* se zdi še posebej zanimiv, ker v njem Svetina razvije izzivalno refleksijo o poeziji kot "višji obliki bivanja". To stori ob primeru življenja in poezije šestega dalajlame Tsang Jang Gjatsa, "živega boga" in pesnika, ki

je očitno usodno zaznamoval Svetinov duhovni horizont. Uvodni del eseja je kritična refleksija tradicionalnega zahodnega razumevanja vloge jezika in poezije. V perspektivi evropske metafizične misli je vselej obstajala identiteta med (pesniškim) jezikom in stvarnostjo. Šlo je torej vselej za poskus priti do resnice o stvareh tako, da jih poimenujemo in definiramo. Sodobna postmoderna misel se seveda že dobro zaveda brezna, ki loči jezik in resničnost. Pa vendar se (za zdaj) zadovoljuje z resignirano ugotovitvijo, da je svet v bistvu le jezikovni konstrukt. Znano je, da budizem jezika ne ceni, ker mu pomeni zgolj mentalni konstrukt; odtod nujnost umika v molk, v tišino meditacije. To dejstvo poudarja tudi Svetina in vendar mu Tsang Jang Gjatsova poezija pomeni vstop v "višje oblike bivanja"! Rešitev paradoksa poskuša Svetina najti v ugotovitvi, da "tak jezik, jezik poezije, nikakor ni več gola jezikovna izmišljija, saj sploh ne pretendira več na to, da bi poimenoval utvare in privide, ampak ustvarja tisto, kar je izven izmišljije, onstran utvar in prividov." V Svetinovi interpretaciji predstavlja Tsang Jang Gjatsova poezija tisto usodno stičišče, ki povezuje fenomenalni svet in tisto "onkraj" njega – Praznino.

V skrajni konsekvenci naj bi ta poezija oznanjala antropoteizem, boga kot "možnost človekove izpolnitve." Kajti "božansko" je lahko kvečjemu v človeku! Upoštevati pa je treba tudi Svetinovo religiozno razmerje do Tsang Jang Gjatsa, kajti njegova "božanskost" je za Svetino očitno nesporna.

Pri vsem tem imamo tale pomislek: če odpišemo religiozno perspektivo, je tisti "onkraj" tudi v pesniški besedi lahko prisoten zmeraj le v potencialni obliki, kot oddaljena možnost, in ni nikoli "tukaj in zdaj". Navsezadnje tudi sam Svetina označi takšen pesniški jezik kot "vrhovno izmišljijo". Pravi prestop v "višje oblike bivanja" najbrž pomeni hkrati tudi nujnost prestopa meja (pesniškega) jezika. Sicer pa menimo, da prav to spoznanje o mejah (pesniškega) jezika izrekajo Tsang Jang Gjatsovi verzi, ki jih navaja Svetina: "Vodne kapljice raztopijo / Majhne zapisane črke. / Nenapisani spomini / Ne morejo biti nikdar izbrisani."

Svetinovi esejistični zbirki bi s stališča filozofske preciznosti lahko poočitali kakšno nedoslednost. Ker pa spoštujemo njegovo razumevanje teh besedil kot oblike pesnjenja, puščamo to ob strani. Svetini je uspelo, da nas s čudežnim, na trenutke pravičnim navdihom svojih pesniških podob očara tudi kot esejist.

Dejan Šiftar

ROBNI ZAPISI

Ivan Cankar: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI, Zbirka Klasje, DZS, Ljubljana 1993. Cankarjeve drame, ki zagotovo spadajo med slovenska klasična dela, so zaradi našega provincialnega mišljenja, licemerstva in zlagane moralnosti za Slovence še vedno posebej zanimive in aktualne. Če lahko sklepamo iz izbora urednikov zbirke "Klasje" (njene izdaje so posebej specializirane za šolsko rabo), se zdi izmed njih za dijaško domače branje očitno najprimernejše *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Na izbor (primeren osnovni usmeritvi zbirke) je v največji meri verjetno vplivala lahkotnost, ki jo vsaj deloma ponuja ta Cankarjeva farsa in komični žanr sploh. Po drugi strani ob pozornem branju drame ne moremo prezreti njene kompleksnosti, saj se v njej križa nenavadno veliko literarnih vplivov, ponuja pa nam tudi skorajda vse priljubljene Cankarjeve motive in tematike – problematizacijo Nietzschejeve volje do moči, malodane simbolistično hrepenenje, problem umetnika in njegove lastne (ne)moči itd. Za tokratno izdajo ni nepomembno, da so ciljno občinstvo "Klasja" dijaki, tisti z večjo, pa tudi tisti z manjšo vednostjo o literaturi. Tako izbor kot spremna besedila naj bi ustrezala obojim in ob *Pohujšanju* se takšna usmeritev udejanja tudi v praksi. Še posebej spodbudno se to zdi v zvezi s spremnimi besedili, ki so doslej velikokrat skušala biti preveč "sredinska" in zato v končni fazi niso bila primerna niti za ene niti za druge. Morda bi bilo treba razmisliti o večji dinamiki koncepta (razpredelnice, komentarji...), ki je bil svojčas prijetna novost, zdaj pa se že vse preveč ponavlja. Kakšna manjša sprememba ne bi škodila! (Marcello Potocco)

Alenna Clara: PRAVLJICE ZA TISTE, KI ŠE SANJAJO. Samozaložba & Yam, Ljubljana 1993. Pred kratkim se je v slovenskem literarnem prostoru pojavila nenavadna knjiga pravljic, prvenec mlade avtorice Alenne Clare. Knjiga je izšla v samozaložbi v sodelovanju z društvom Yam, kot delni pokrovitelj pa je priskočilo na pomoč tudi podjetje MECUM d.o.o. Med platnicami knjige je žajželo sedem pravljic; med seboj se razlikujejo po tematiki, dolžini in energiji, ki jo izžarevajo navzven. Domiselne ilustracije je prispevala Lučka Lamai, za grafično oblikovanje pa je poskrbel Jaka Modic. Pravljice so namenjene širšemu krogu bralcev. Neposredne so in iskrene,

sveže, poetične, nekatere (*Odpadni duhec*) so obarvane z ekološko tematiko, druge pa izražajo prastara človekova hrepenenja po sreči, ljubezni in svobodi. Pravljíčarka nas mimogrede in brez odvečnih zapletov popelje v čudežne dimenzije, ki obstajajo nekje globoko v naši domišljiji, sanjah, v t. i. drugi pozornosti, na višjih nivojih, ki se v točki pravljíčarnosti zlivajo z našo vsakodnevno resničnostjo. Pravljíce Alenne Clare prebujajo podosebnost magičnega, kreativnega, igrivega otroka v nas. Odlikujejo jih zračnost, barvitost in hudomušnost, iz njih sijajo zaupanje, odprtost, optimizem in pozitivna naravnost. Predajajo se iskanju tistega najboljšega, kar se skriva v globinah človeškega srca in hrepeni po izrazu. (Alisa Val)

Marina Cvetajeva: LIRIKA. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Tone Pavček. Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (zbirka Lirika). Biografija Marine Cvetajeve (1892–1941) je podobna biografijam številnih ruskih pesnikov 20. stoletja; ko se po sedemnajstih letih emigracije l. 1939 vrne v domovino, je to začetek konca. Večji del družine pošljejo v taborišča, moža ustrelijo... L. 1941 se osamljena in brez možnosti za objavljanje obesi v Lelaburgi, zakotnem kraju v Tatarski avtonomni republiki. V šestdesetih letih, ko začnejo njene knjige objavljati tudi v Sovjetski zvezi, ji Zveza pisateljev na pokopališču, kjer je pokopana, postavi nagrobnik... Cvetajeva na začetku izhaja iz tradicije ruskega simbolizma (Blok, Brjusov, Beli...). Sčasoma, zlasti po emigraciji, začnejo ob ljubezenskih pesmih in epskih pesnitvah prevladovati motivi izgubljenosti, osamljenosti, domotožja. Pogosti so odzivi na socialne razmere in zgodovinske dogodke (*Pesmi o Češki*), na stilno-jezikovni ravni pa postaja vse bolj pomembna navezava na izročilo starejšega ruskega pesništva, zlasti na Puškina. (Ana Marija Hočevár)

Edward E. Ewans-Pitchard: LJUDSTVO NUER – Opis načinov preživetja in političnih institucij enega izmed nilatskih ljudstev. Prevedel Bogdan Lešnik, spremna beseda Iztok Saksida. ŠKUC & Filozofska fakulteta (zbirka Studia Humanitatis), Ljubljana 1993. Gre za klasično afrikanistično delo s področja socialne antropologije, znanstvene discipline, ki pri nas praktično še ne obstaja. Monografija, ki je plod obsežnega in dolgotrajnega terenskega raziskovanja sira Evansa in ki je tudi bogato opremljena z mnogimi fotografijami, zemljevidi in risbami, ni nepregledno in slepo podajanje opaženih dejstev, temveč je njihov opus prilagojen ponazoritvi predpostavljenega teoretskega modela. Nueri niso bili formirani v okviru, ki ga zaznamuje koncept "teritorialno zasnovane vladavine", obenem pa so bili sledovi rodovne in klanske segmentacije komajda še vidni – to pomeni, da (v času avtorjevega raziskovanja) Nueri ne poznajo centralne avtoritete, administrativnega aparata in pravnih institucij (z eno besedo: državne uprave), hkrati pa tudi ni opaznih razrednih, statusnih in premoženjskih razlik. Nuerska družba kot "mejni (prehodni) primer" lahko rabi kot dobro (možno) izhodišče za ugotavljanje strukturnega modela precejšnjega dela afriških družb. (Mitja Čander)

Michel Foucault: ZGODOVINA SEKSUALNOSTI. 3. del: Skrb zase. Prevedel Brane Mozetič, ŠKUC (Zbirka Lambda), Ljubljana 1993. Z zadnjim, tik pred smrtjo spisanim zvezkom obsežne trilogije *Zgodovina seksualnosti* skuša znameniti francoski *maître à penser* Michel Foucault odgovoriti na vprašanje, ali sodijo stoični filozofi že med prve nosilce krščanskega etosa. Etično, medicinsko in filozofsko razmišljanje je v helenizmu uveljavilo določen slog spolnega vedenja, ki je strožji od tistega, ki ga je prakticiralo četrto stoletje pr. Kr., prav tako pa se razlikuje od tistega, ki ga poznamo iz krščanske tradicije. Kar raziskovalca navedenih priročnikov in spisov tega časa zbode v oči, je podobnost, celo svojevrstna analogija med predpisi stoikov glede umetnosti zdravega življenja in marsikaterim normativnim elementom kasnejšega krščanstva. Foucaultovo razpravo o umetnosti življenja v dobi helenizma odlikujejo izčrpnost, preglednost in sistematičnost, nazornost in plastičnost predstavljenih problemskih sklopov. Izpostaviti velja esejistično živahen in tekoč jezik, s katerim je artikulirana obravnavana tematika. Neverjetna jezikovna prožnost priča o prevajalčevi spretnosti in trudu. (Tea Štoka)

Peter Handke v pogovoru z Jožetom Horvatom: ŠE ENKRAT O DEVETI DEŽELI. Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993. Trije pogovori Jožeta Horvata s Handkejem, ki jim je pridani še zgodnejši pogovor Handkeja z bratom Wieser, ne osvetljujejo nadrobno le dela enega najzanimivejših sodobnih evropskih pisateljev in njegovega razmerja do Slovenije (ki je za slovenskega izpraševalca in bralca razumljivo še posebej zanimivo, saj je Handke po materi Slovenec), temveč tudi alkimijo pisanja nasploh. Zanimiv podton pridaja tretji (doslej še neobjavljeni) pogovor iz leta 1992, v katerem Handke govori o svojih pogledih na razpad Jugoslavije in ki vsaj po mojem mnenju predstavlja učinkovit ugovor obćemu (tudi pisateljskemu) mnenju, kako je politika bolj zanimiva od književnosti. Pogovori o le-tej so namreč neskončno bolj zanimivi, živi, da, celo vsebinski. (Andrej Blatnik)

Dževad Karahasan: DNEVNIK SELITVE. Prevedel Milan Vogel, Wieser, Celovec-Salzburg 1993. Rafinirano pričevanje o Sarajevu in njegovih prebivalcih nekoč in danes. NEKOČ: Sarajevo je s svojo pisano mešanico in koeksistenco ver, kultur, jezikov in narodov predstavljalo svet v malem. V nasprotju z zahodnimi, monološko ("dialektično") strukturiranimi kulturami je namreč obstoj Sarajeva vselej temeljil na dialoški (pluralnosti) njegovega kulturnega sistema, kjer se posamezni opozicijski elementi ne izničujejo, temveč se ob ohranjanju lastne samobitnosti medsebojno oplajajo. Nenehna igra "odprtega in zaprtega, zunanjega in notranjega" se je zrcalila na vseh področjih mestnega življenja – tako na urbanistični in arhitekturni ravni, kakor tudi v ustroju vsakdanjega življenja, katerega sestavni del je na primer kulinarika. DANES: Čarovnija je zaradi nesposobnosti prvinskega čudenja v prepletu strahu in bolečin krvavo razbita. Sarajevo ostaja samo v svojem trpljenju, saj ga Zahod v svoji deklarativni pripravljenosti poslušati zaradi drugačne narave svoje lastne kulture v

resnici ne more slišati. Tako se mesto neustavljivo seli v spomin, v idealno, mnoge njegove preživele prebivalce pa čaka ahasferska usoda večnega tavanja. Knjiga, ki je prežeta z občutenjem skrajne človeške nemoči in agonije in ki jo velja prebrati tako zaradi Sarajeva kakor tudi zaradi nas samih. (Mitja Čander)

Cees Nooteboom: RITUALE. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1993. Približno pred dvema letoma sem v poročilu o novitetah z nemškega knjižnega trga zapisal, da je roman Ceesa Nootebooma *Die folgende Geschichte* (*Het volgende verhaal*) pravzaprav ena najboljših knjig, kar sem jih prebral v zadnjem času; na videz preprosta zgodba, v resnici pa kompleksno strukturirana proza, polna skrivnosti in ugank. Podoben uspeh kot l. 1991 dosega Nooteboom trenutno z romanom *Rituali*, katerega prva izdaja je pri založbi Suhrkamp izšla že l. 1985, originalna izdaja pa pet let prej v Amsterdamu z naslovom *Rituelen*. Z obema omenjenima in še s številnimi drugimi knjigami je postal Nooteboom medtem že sestavni del nemške kulture in si nemške literarne scene brez njega skorajda ne moremo več zamisliti. Nooteboom pripoveduje v *Ritualih* zgodbo Innija Wintropa, ki ga žena zapusti in ki po neuspelem poskusu samomora začne doživljati svet intenzivneje in stvari okrog sebe natančneje opazuje. Tako ugotavlja pri ljudeh rituale in obnašanja, ki naj bi življenju dala (navidezni) smisel. Skratka, Nooteboom na lahkoten in kramljajoč način združuje pesništvo in filozofijo, z vprašanji o življenju in njegovem smislu pa poskuša prodreti v zakulisje našega vsakdana. V zadnjem času je bilo mogoče slišati glasove, ki oznanjajo in vidijo v Nooteboomu bodočega Nobelovega nagrajenca. Upam in mislim, da se bodo napovedi tudi kmalu uresničile. (Slavo Šerc)

OXFORDOVA ENCIKLOPEDIJA ZGODOVINE I, II. Prevedli Jure Potokar, Nina Grahek-Križnar, Staša Grahek. Dodatni teksti za slovensko izdajo Marko Štuhec, dr. Janez Šumrada, dr. Irena Gantar-Godina. DZS, Ljubljana 1993. Enciklopedija, ki so jo izdali pri znamenitem Oxfordu in ki so ji slovenski uredniki dodali nekaj specifičnih gesel (na primer "desetdnevna vojna"), ki dopolnjujejo podobo naše zgodovine, je sestavljena iz dveh delov. Prvi nosi naslov *Od pradavnine do 19. stoletja*, drugi *Od 19. stoletja do danes*. Enciklopedija je zasnovana praktično; v sklopu abecednih gesel se pojavljajo navzkrižne reference (to utegne biti včasih zabavno: če začnemo z okrožnico papeža Leona XIII. "rerum novarum", smo napoteni na geslo "krščanski socializem", odtod na "socializem", ta pa nas pripelje k drugemu papežu, "Marxu" itd.). Gesla so informativna, a ne na preveč zahtevni ravni. Knjiga je namenjena "nestrokovnjakom", natančneje: predvsem šolarjem. (Polona Hribar)

Octavio Paz. IZBRANE PESMI, IZBRANI ESEJI. Izbrali in prevedli Ferdinand Miklavc, Branka Kalenič Ramšak in Jasmina Markič, spremna beseda Jasmina Markič. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (Nobelovci 102). V zbirki Nobelovci je izšel izbor pesmi in esejev velikega mehiškega in svetovnega pesnika Octavia Paza.

Pomembna pridobitev so prevodi znanih Pazovih dolgih pesmi, na primer *Slavospev med ruševinami*, *Pripovedka o dveh vrtovih*, *Nokturno v San Ildefonsu*, še posebej dragocen pa je integralni prevod ene največjih pesniških umetnin 20. stoletja, pesnitve *Sončni kamen*. V prevodu Ferdinanda Miklavca zvenijo zelo prepričljivo tudi krajše pesmi, na primer *Pomaranča*, *Zora*, *Zvezde in črček*, *Veter*, *voda*, *kamen*. Pazova poezija je široko kozmično ogledalo, v katerem odseva najnotranjše svetlobo stvari, svetloba, po kateri obstaja svet. Zlasti zaradi svojih pesniških strani, pa tudi zaradi nekaterih imenitnih esejev, ki z, lahko bi rekli, edinstveno močjo osvetljujejo življenje poezije 20. stoletja, je ta knjiga zagotovo ena največjih literarnih pridobitev na Slovenskem v zadnjem času. (Brane Senegačnik)

Denis Poniž: ČRTOMIROVO SLOVENSTVO. Eseji in študije o slovenstvu in literaturi (1984–1991). Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. Poniž je tokrat zbral skupaj svojih trinajst esejev, napisanih v zadnjih letih. Razpon obravnavanih tem je obilen. Sega od (moralističnih) zapisov, ki jim je bilo glavno vodilo opozarjati na – kulturnemu in, kot se danes rado reče, evropsko mislečemu in omikanemu človeku – nenaklonjene razmere v SFRJ (Kosovo, depozit, usmerjeno izobraževanje, 133. člen...), pa do – za subtilnejšo bralko nedvomno zanimivejših – literarnokritičnih obravnav posameznih piscev, kot so na primer Ivan Mrak, Jože Udovič, Lojze Kovačič, Marjan Rožanc in še kdo. Poniževa knjiga kot celota je problematična. Povsem odveč in anahronističen je prvi del, ki je eno samo jadikovanje nad razmerami v državi, ki je ni več. Z veliko večjim veseljem sem prebirala Poniževe "literarne spise". Žal pa se knjiga sklene z besedilom, ob katerem se povrnejo začetni bralski vtisi. Le da avtor tokrat s pisateljskim ognjem in mečem namesto nekdanje jugoslovanske žalosti obdeluje slovensko samozadostnost, nekulturnost, provincialnost in druge antikulturne deviacije. Porazencev je obilo, zmagovalec pa je – Ponižovo slovenstvo. (Ana Marija Hočevnar)

France Rozman: EVANGELJSKA HARMONIJA. DZS, Ljubljana 1993. Knjiga, ki jo je spisal ugledni slovenski teolog dr. France Rozman, je prvi tovrstni poskus na Slovenskem. Iz štirih evangelijev naredi eno samo "zgodbo". Se pravi: iz opisov istega dogodka v različnih evangelijih izbere vedno le enega, najpopolnejšega. Ob tem se nam utegne vzbuditi pomislek o primernosti takega početja, saj se zdi tako posredovana resnica prej subjektivni pogled sestavljalca kot neka "objektivna" podoba izročila, iz katerega črpa krščanstvo. Teh pomislekov se je pisec očitno zavedal, zato je knjigo opremil z obsežnim uvodom, pravzaprav študijo o evangelijih, njihovem zgodovinskem ozadju, metodah raziskovanja ipd. Zlasti ta del knjige se zdi vreden posebne pozornosti. (Polona Hribar)

France Rozman: SINOPSA ŠTIRIH EVANGELIJEV. DZS, Ljubljana 1993. Sinopsa, v kateri so pričevanja štirih evangelistov predstavljena sinhrono, nam omogoča pozornejšo branje in bolj kompleksno razumevanje *Nove zaveze*. Pokaže se, da so trije

evangeliji, ki so si med seboj precej podobni (Matejev, Markov in Lukov), "telesni", Janezov, bistveno drugačen, pa je "duhovni". Običajne sinopse – prva je nastala v 18. stoletju – predstavljajo le prve tri evangelije, medtem ko slovenska vključuje tudi Janezovega. *Sinopsa* je nedvomno dosti manj avtorsko delo kot *Evangeljska harmonija*. Je pa prva pri nas. (Polona Hribar)

Anton Trstenjak: ŽIVIŠ, DA UMRJEŠ. Mohorjeva družba, 1993. Trstenjaka poznamo kot psihološko izredno prenikavega avtorja, ki piše knjige preprosto in umljivo, čeprav se ubada s tematikami in vpleta avtorje, znanstvenike in filozofe, katerih umevanje je sicer izredno težko. To velja tudi za pričujočo knjigo, ki po snovni razporeditvi nekoliko spominja na eno od prejšnjih knjižic z naslovom *Dobro je biti človek*. Če nam Trstenjak tam predstavlja človeka v treh bistvenih komponentah, nam tu, ravno tako v treh večjih razdelkih, predstavlja smrt in naše doživljanje smrti v bistvenih potezah, namreč pred, po in v trenutku same smrti. Če se tam sprašuje po smislu človeka in njegovega življenja, se tu sprašuje po smislu smrti in se tako posredno ponovno sprašuje tudi po smislu življenja. Trstenjak seveda izhaja iz krščanske filozofije, to je mogoče videti že iz optimističnega naslova, v katerem je tudi poantirana glavna misel knjige. V skladu z njo skuša človeka spodbuditi k premišljevanju o smrti, ki jo predstavlja v njeni nezastrašujoči realnosti, čeprav tudi v njeni nepreklicnosti, zato posveti še posebno pozornost "življenju po življenju". Pri tem krščansko izročilo iznajdljivo poveže z miti antičnih in drugih narodov, z medicino, z mislijo različnih filozofov, literatov itd. Naj omenim samo Wittgensteina, Nietzscheja, Heideggro, Kirkegaarda, pa Marka Avrelija, Goetheja, Gradnika, Kocbeka, Mahlerja, Čajkovskega... Vse to mu uspe na izrazito priljuden in zanimiv način, ki uspeva v bistveni nalogi: odvrniti človeka od bežanja pred smrtjo. Ali kot bi rekel eden od mojih kolegov ateistov: "Trstenjak je tisto v krščanstvu, kar mi je všeč." (Marcello Potocco)

Drago Urbanc: POSTANIMO USPEŠNI. Zbirka za zdravo življenje, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Priročnik s podnaslovom *Kako razvijamo svoje sposobnosti, ustvarjalnost in zaupanje vase* bo bralca podučil o vseh malih zvijačah uspešnega delovanja in polnega tekočega računa. No, večina Urbančevih modrosti sicer prihaja iz tekstov, namenjenih nižjemu srednjemu sloju ameriških uradnikov (najveselejša cvetka je tista o perspektivnih poklicih, med katerimi avtor ob "silovitem povečanju števila rojstev" priporoča posel v trgovini z izdelki in opremo za otroke), pasusi o verovanju se izmenjujejo z zapovedmi, prepovedmi in prilikami o uspešnejših "iz ljudstva", po knjigi pa bo z veseljem segel tudi slovenski bralec, ki se je dodobra nasitil z marksističnimi interpretacijami delovnega akta. Knjiga, ki na silno razvejen in parceliran način, da je od gozda težko ugledati drevo, v načelu svetuje tisto znano Svakoga dana u svakom pogledu sve više napredujem. (Tone Vrhovnik)

LITERATURA

Mesečnik za književnost

POEZIJA
TEMATSKI BLOKIPROZA
PREVODESEJISTIKA
TEORIJAINTERVJU
KRITIKA....

V VI. letniku (1994) bo izšlo dvanajst števil. Polletna naročnina znaša 1900 SIT.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana. Naročite se lahko tudi po telefonu 061/332-030.

Vsak novi naročnik prejme brezplačno eno od knjig, ki so izšle pri reviji Literatura!

NAROČAM SE NA L I T E R A T U R O

Ime in priimek (ali ustanova):.....

Ulica:.....

Pošta:.....

Država:.....

Datum:..... Podpis:.....

ZBIRKA NOBELOVCI SPET MED VAMI

Po šestih letih premora je Cankarjeva založba obnovila eno svojih najuspešnejših zbirk, Nobelovce. Potem ko so nekaj časa pred prekinitvijo izhajali kot posamične knjige, smo zdaj sklenili pošiljati med bralce po dva naslova letno in to hkrati. Zasnova zbirke je nespremenjena in jo bodo lahko tudi imetniki vseh prejšnjih knjig še naprej dopolnjevali. Enaka je zunanja oprema in vsebina, ki poleg značilnega dela ali del lavreata prinaša še obrazložitev švedske Akademije, govor slavljenca ob podelitvi, izčrpno spremno besedo o njegovem delu in bibliografijo izdaj in člankov na Slovenskem.



Nadine Gordimer: IZBRANE NOVELE

Južnoafriška pisateljica Nadine Gordimer je pri nas – če ne štejemo prevedenih romanov in nekaj kratkih zgodb po revijah – bolj malo znana. Vendar je ta intelektualka, vseskozi glavna vest režima, ki je z apartheidom zatiral črno večino, dobra in predvsem tudi izredno berljiva ustvarjalka. Novele, objavljene v Nobelovcih, so avtorčin izbor in torej veran prerez skozi nekaj desetletij pisanja, ki skicira usode in zgodbe z juga črne celine – vseskozi pronicljivo, z velikim opazovalskim in pripovedovalskim darom in z intelektualno skepsjo in poštenostjo.



Octavio Paz: PESMI IN ESEJI

Mehiški pesnik in esejist Octavio Paz je izredno plodovit ustvarjalec, velik poznavalec kulture in zgodovine svoje dežele in špansko govoreče Južne Amerike nasploh. Njegov prispevek k uveljavitvi južnoameriške veje književnosti v španščini je ogromen, prav tako pa je neutrudno obujal mite iz predšpanskih časov in na ta način poskušal zarisati celovito podobo mehiškega duha. Prav zato v knjigi ni predstavljen le z izborom pesmi, marveč tudi z esei, ki odpro bralcu pogled na Mehiko, njeno preteklost in sedanjost, pa tudi na moderno poezijo od Baudelaira, katerega velik poznavalec in občudovalec je.



**CANKARJEVA
ZALOŽBA**

Knjige lahko kupite v vseh knjigarnah CZ, pri zastopnikih ali po telefonu 061/302-695.



Za študijsko branje in globlje razumevanje evangelijev

Sinopsa štirih evangelijev



Sinopsa je izraz za hkratni pregled oziroma branje besedil v vzporednih stolpcih – v tukajšnjem primeru evangelijev. To je še posebej zanimivo in poučno spričo dejstva, da so si Matejev, Markov in Lukov evangelij po vsebini in izrazju zelo podobni, medtem kose četrti, Janezov evangelij tako po razvrstitvi dogodkov kot po načinu pripovedovanja močno razlikuje. Sinopsa kaže vse te odtenke pa tudi večja razhajanja v enem pogledu, tako da omogoča njihovo vzporedno branje kakor tudi branje v luči vsega svetopisemskega razodetja.

Evangeljska harmonija



je kot združitev vseh štirih evangelijev v en sam tekoč zapis svojevrstno dopolnilo Sinopse. Zasnovana je tako, da v primerih, ko dva, trije ali vsi štirje evangeliji poročajo o istem dogodku, vzame za osnovo najbolj celovito poročilo, druga pa v pripovedovanje vključuje takrat, ko v zvezi z istim dogodkom povedo kaj drugega ali posebno podrobnega. Zaradi lažjega razumevanja in razlikovanja deležev posameznih evangelijev so ti natisnjeni vsak v svoji barvi, njihova harmonija pa nazorno pokaže, iz katerih evangelijev in kako je sestavljena posamezna pripoved. Njihovo vsebino ponazarjajo številne barvne fotografije, navedeni pa so tudi ustrezni odlomki iz apokrifnih evangelijev.

NOVOSTI V ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI
ZALOŽBA MIHELAC

D A U D E T



Francoski pisatelj ALPHONSE DAUDET se nam je priljubil predvsem z očarljivim humorjem v knjigah Pisma iz mojega mlina in Tartarin iz Tarascona. Zato nas bo še posebej presenetil in vznemiril z umetniško upodobitvijo pariškega bohemskega življenja sredi prejšnjega stoletja v romanu SAPFO, ki ga mnogi literarni zgodovinarji uvrščajo med velika romaneskna dela 19. stoletja. Delo je z mnogo inovativnosti prevedel Marjan Poljanec, avtor pa je zanj v Franciji dobil nagrado za najboljši ljubezenski roman.

M
MIHELAC

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Januar 1994, št. 31, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Alojz Ihan, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajc, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, 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, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 540 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.