



dr. Susan Smith Nash

Trije eseji

Postpostmodernizem: Tehnokratske kulture?

Mislím, da ne bomo nikoli popolnoma opustili postmodernističnega razmišljanja. Nekatere postmodernistične ideje navsezadnje krožijo v razpravah o postopkih zavesti in ustvarjanja pomena vsaj že od Dantejevega *Pisma Cangrandeju I.*, *Can Francesco della Scala* iz 13. stoletja, v katerem avtor (domnevno Dante) govori o dejstvu, da je njegovo delo večpomensko. Razlaga to domnevo in govori o štirih vrstah pomenov, iz katerih se potem izkristalizira več strategij razlaganja besedil.

Razen tega, če je postmodernist razširil pojem besedila, da je vseboval tudi znamenja, naravne pojave in še kaj, imamo navsezadnje tako pojmovanje v svoji zavesti od časov prvih babilonskih astrologov. Ustvarjanje vzorcev in razvijanje šifer, torej številčne strategije za razlaganje besedil, vsekakor poznamo vse od židovske *gematrije* (tj. prevajanja besed v številke in obratno) pa tudi iz kabalističnih običajev.

Ni primerno, da bi tu razlagali rodoslovje postmodernistične misli. To bi z veseljem počela, vendar se ne želim oddaljiti od osnovne teme, da se namreč vsi mogoči teoretiki že najmanj deset ali dvajset let trudijo dokazati, da je postmodernizem uradno mrtev, in razpredli so bogato bero alternativnih teorij, ki so večinoma povezane s kulturo, tehnologijo, spolom in etiko.

Nekateri vidiki postmodernistične misli so po mojem mnenju zelo uporabni in se jim ne bi želela odreči. Nočem, na primer, opustiti nekaterih zanimivih razmišljanj o resničnosti in njenem ustvarjanju.

Morda ni smiselno trditi, da je svet popolna iluzija, je pa zabavno. Ugajajo mi tudi družbene konstruktivistične ideje, zlasti če so povezane z oblastjo. Moram povedati, na primer, da se strinjam s Foucaultom in Baudrillardom ter z njuno trditvijo, da zapori ne obstajajo le za

uveljavljanje vedenjskih norm, temveč nas tudi peljejo v zmoto, da obstaja "svoboden" svet in da je "svoboda" nekaj absolutnega, čeprav je v resnici zelo omejena, med drugim predvsem z jezikom, seznam pa se konča z vedanjem, prepričanji in vrednotami, ki so v bistvu prisila.

Zdi se mi zanimivo, da imajo številne nove ideje postpostmodernizma veliko opraviti z novimi tehnologijami in njihovim vplivom na identiteto (digitalne skupnosti), individualnost (genski inženiring), zasebnost (svetovni splet, nadzor, letala brez posadke), sporazumevanje (komunikacijske tehnologije), dojemanje sveta (računalništvo, podatkovne zbirke) in tako naprej.

Če tehnologijo uporabljamo kot prvo gonilo zavesti in globalnih spoznavnoteoretskih teorij, zlahka ugotovimo, da bo naslednji logični korak premik k tehnokratski družbeni organiziranosti vsega, od posameznikov do političnih teles. Posledice bi lahko bile srhljive. Tehnokracije slovijo po tem, da so razčlovečene, zlasti zaradi izsiljevalske ekonomije ali k monopolizmu nagnjenega kapitalističnega tržnega sistema.

Tu je nekaj novejših pojmov:

Pseudomodernizem ali digimodernizem: Digitalna tehnologija lahko konča dolgoletne postmodernistične razprave, na primer o "eksistencialni negotovosti" in "umetniškem antieksistencializmu." Kirby trdi, da se postpostmodernistični svet spet obrača k modernizmu, vsaj v tem, da znova verjame v moč in individualno sposobnost vplivanja na druge (s pomočjo tehnologije).

Avtomodernizem: Robert Samuels trdi, da nova tehnologija omogoča razvoj nove ravni nevtralnosti. Hkrati tok postmodernistične identitete zamenja nova, trša identitetna politika.

Kompleksizem: Philip Galanter je ustvaril spoj tehnologije in umetnosti; menda posnema in posodablja ideje ruskih in italijanskih futuristov (ki so vsekakor zagovarjali tehnologijo), češ da tehnologija pripomore k ustvarjanju jasnega novega svetovnega reda. Njegovi redki zagovorniki so pomrli med prvo svetovno vojno in v prvih letih obstoja ZSSR.

Hipermodernizem: Nastal je v zadnjem desetletju preteklega stoletja in je kaotičen, silovit, hiter svet nenadno in nenehno se spreminjajoče identitete in družbenih odnosov. Značilnost hipermoderne ni nedoločljivost (kar velja za postmodernistični svet), temveč nagli zastoji, ki jim sledijo nevsiljivi, bikonveksni "krogi" kulturne, družbenoekonomske in družbenopolitične ontologije.

Altermodernizem: Nicolas Bourriaud zagovarja drugost in gre še korak dlje; trdi namreč, da bo kreolizacija kulture v globalnem pomenu pripeljala do univerzalne estetike. Multikulturalnost se je izčrpala. Naslednja

stopnja je "kreolska" (kar verjetno ne bo dolgo trajalo, če pomislimo na kolonialistični prizvok te besede).

Viri

Alighieri, Dante: *Letter to Can Grande della Scala*. <http://www9.georgetown.edu/faculty/jod/cangrande.english.html> (13. 11. 2013).

Awet. 2013. Other Post-Postmodernisms: A Glossary. *Heterodoxia*. April 2013. <http://www.hyperboreans.com/heterodoxia/?p=896#more-896> (15. 11. 2013).

Kirby, Alan, 2009. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. London, NY: Continuum Publishers.

Neprepustnost tu ni dovoljena

Če se bom znala zelo zelo pomanjšati, bom prekosila Alico v čudežni deželi ter književna in umetniška dela, nastala po njenem zgledu, ki dajejo slutiti, kako čarobno in čudovito se je pomanjšati in potovati po notranjosti bolhe ali zdaj, v času še manjših razsežnosti, skozi razpoke nano velikosti v skrilavcu, ki so tako neprepustne, da mora biti vse, s čimer jih zatesnimo, seveda prepustnejše.

Miniaturni mož (Particle Man) je bil naslov pesmi skupine They Might Be Giants, priljubljene v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Šla mi je zelo na živce. Plošča se je imenovala *Flood*. Ali pa *Blur* ali *Blob*. Mislím, da je bil naslov enozložen. Nikdar mi ni ugajalo pevčevo bedasto, porogljivo spakovanje. Čudno, kako ti tisto, česar ne maraš, ostane v spominu.

Pri skalah iz skrilavca je končni cilj hidravlično prelomiti skalo, odpreti poti in jih nato razširiti, da zemeljski plin in nafta, ujeta v skalah, lahko prideta na površje in zagotovita energijo, ki jo ljudje tako nujno potrebujemo.

Zdajle se ne bom lotila razprave o hidravličnem lomljenju; o tem bom govorila kdaj drugič. Želela pa bi poudariti epistemološki premik, do katerega prihaja med napori, da bi odprli, kar je bilo nekoč neprepustno, in sprostili, kar je bilo ujeto v skalah. (Z dobrimi ali slabimi posledicami: Bomo v skrilavcu našli nekaj, za kar nam bo žal, da smo spustili na prostost? Cianid? Vodo s primesmi arzenika? Kdo bi vedel.) Nehotne posledice so večna téma filozofov, ki se ukvarjajo s tehnologijo in znanostjo.

1. *Neprepustnost je stanje, ki ga ni mogoče dopustiti.* Če obstajajo metode, s katerimi zdrobimo, zlomimo ali prelomimo skalno gmoto, bomo to storili.

2. *Tam notri je nekaj dragocenega.* Osnovna ideja je, da se v skalnih medprostorih in razpokah, naj so še tako majhne, skriva nekaj dragocenega. Ta ideja ni omejena na čudoviti svet stvari, ki jih lahko opazujemo (skrilavca ipd.), temveč se nanaša tudi na ljudi. Enako vedenje dopuščamo (celo spodbujamo) med ljudmi (v njihovem vedenju do drugih ljudi). Morda sklepate, da imam v mislih mučenje. Pravzaprav ne. Mislim na ljubezen in "ljubeča" razmerja. Zakaj bi uničili človeka, ki ga ljubite? Očitno zato, da bodo lastnosti, značilnosti in vedenje, ki si jih želite, vzvalovili navzven, proti vam.

3. *Potreben je velik trud. Res velik. In splača se. Neprepustno je največkrat velikansko.* Zato je sila, potrebna za drobljenje, temu primerno velikanska. Če je neprepustna skala, lahko rečemo, da jo bomo zdrobili. Če je to človek, ga moramo včasih "šokirati", da dà od sebe tisto, kar prej ni moglo ali hotelo steči. Čim večja je razpoka, tem hujše so posledice, začetne številke pa so včasih pretresljive. Čim večji je "šok" za sistem, tem "boljši" je izid, če s tem mislimo na pretok, ki posnema nekaj znosnega (in dragocenega). Je to ljubezen? Ali le naravni odziv, kadar nas nekdo sune v trebuh? Zdaj se verjetno sprašujete, ali morda ne govorim o sebi in ali vam bom v tem primeru povedala zgodbo do konca. Odgovor na obe vprašanji je ne. Vendar bom poskusila. V moji preteklosti je morda nekaj, kar lahko uporabim kot primer. Če je tako, ne obupajte. Okoli tistega bom poskusila splesti nazoren prizor ali zgodbo. Toda to bom storila kdaj drugič.

4. *Neprepustnost tu ni dovoljena.* To se nanaša na velikanske zbirke podatkov in digitalna skladišča. Naša skupinska zavest ne prenese misli, da je neko ontološko velikansko (lahko bi celo rekli groteskno) gmoto prvobitnega izcedka nemogoče razbiti ali nekako stisniti, da bi sprostila proizvod (podatke ali vzorce), s katerimi bi si morda lahko izboljšali življenje (ali pa se vsaj bolje počutili). No, torej. Razvijemo algoritme in računalniške možnosti za izjemno obsežno izkopavanje podatkov, čeprav si moramo izmisliti pomene za nekaj, kar je videti kot simetrično ali možno ponavljanje (vzorce ali mreže). Pri tem ne mislim na matematični ludizem, trdim le, da je matematika sama po sebi čudovita, nekako tako kot umetnost zaradi umetnosti. Gre le za estetiko in navadno koristi svečeništvu, ki z novimi vzorci služi modrosti. Nevarno postane, kadar njena raba postane fetiš in dragocenost, koristnost uporabne znanosti ali matematike pa je izgovor, da lahko storimo kar koli, da gmota števil "steče", pa naj je to početje še tako nesmiselno, čudaško ali celo uničujoče.

Ko je Alica pila iz stekleničke ali odgriznila kolač in postala zelo zelo majhna, je to storila zato, da bi raziskovala. Teoretično je pridobivala znanje, ki ji je omogočilo nov vpogled v naravo ljudi, ki jih je srečevala v resničnem svetu.

Kolikor vem, so komedije in znanstvenofantastični filmi po delih Julesa Verna in Lewisa Carrolla iz 20. stoletja na to, da se človek naredi zelo zelo majhnega, gledali kot na možnost raziskovanja v svetu, kjer so meje zaprte in kjer je ostalo še zelo malo neraziskanega, deviškega ozemlja. Ostale so oceanske globine, jame, visoke gore in seveda vesolje (kot skrajna meja). Spodbuda za nastanek teh del je bilo nepopustljivo prizadevanje, da bi dokazali možnost obstoja deviških ozemelj in drugih “novih svetov”, čeprav smo poselili in raziskali že vse koticke na Zemlji.

Nimam vtisa, da so s takim prizadevanjem želeli spodbuditi krčevit izbruh pretoka, čustev ali smiselnih vzorcev, ki bi se “pretakali” proti izzivalcu in tistemu, ki ima oblast, zagotovili, kar išče (snov za prodajo ali transformacijo, moč, ljubezen ali podatke, ki bi potrdili pravilnost dejanj ali odločitev, ki jih tako ali tako želi uresničiti).

V tem prizadevanju je nekaj še bolj izzivalnega.

Zaradi odkritja ali razkritja “neprepustnosti” ali “nespremenljivosti” (nezmožnosti stiskanja) združujemo moči in se kar najbolj trudimo, da bi strli, prelomili, zlomili ali podrli ravnovesje skale, osebe ali gmote podatkov in tako povzročili “pretok” tistega, kar mislimo, da nam bo koristilo.

Metafora je nova in prodorna ter opisuje duh in miselnost našega časa.

Naj je to koristno ali ne, lahko v svojih zunanjih digitalnih in notranjih čustvenih svetovih izobesimo izvesek:

Neprepustnost tu ni dovoljena.

Pasolini, Boccaccio in Dekameron: Podlage za razumevanje sodobne kozmologije in iskanje odgovorov na tehnologijo

Filmska verzija Boccacciovega *Dekameron* (1344–1350) Piera Paola Pasolinija je nastala leta 1971. Ta letnica je po mojem mnenju datum apoteoze dionizijskega filma, ki se je ukvarjal s preizkušanjem in podiranjem meja in običajev. Ni presenetljivo, da so bila nekatera besedila vir navdiha bolj kot druga: transcendentaliste 19. stoletja so povelečevali, medtem ko se za socialne realiste (razen če so zagovarjali ponižane in reforme) največkrat niso zmenili. Whitman da, Tennyson ne.

V *Dekameronu* vidim tako dionizijsko osnovno zgodbo kot kozmologijo. Osnovno zgodbo lahko pojmuje kot nietschejansko (dionizijsko

proti apolonski), lahko pa tudi v skladu z aristotelskim ali akvinovskim svetovnim nazorom, katerih odsev je Dantejeva zapletena, natančna in matematično usklajena kozmologija, ki združuje srednjeveško filozofijo tistega časa z religijo in politiko, hkrati pa si lasti in vključuje klasične (grške in rimske) epistemologije in vire. Numerološki pomen, vsebovan v načinu predstavitve stotih zgodb, skupaj z numerološkimi, alegoričnimi in simboličnimi elementi v zgodbah je kot igra, ki nasprotuje tematiki ljubezni ter odnosov med moškimi in ženskami. Napetosti med ustaljenimi vrednotami in vedenjem ter med videzom in resničnostjo omogočajo številne ravni igre in prevar. Boccacciovo delo ponuja več možnih interpretacij, ki jih bogati tudi dejstvo, da so številne zgodbe odmev poprejšnjih zgodb zelo nenavadnega porekla.

Dionizijski okvir zgodb je pri Boccacciu odgovor na kugo. V uvodu k *Dekameronu*, napisanem leta 1348, Boccaccio zelo podrobno opisuje značilne odzive na množično umiranje, ki brez razločka prizadene skupnost mladih, starih, bogatih, revnih, norih in duševno zdravih. Preživeli in tisti, ki pričakujejo smrt, odvržejo okove spodobnega vedenja in poštenja, se predajo popivanju in se razgaljajo ali pa bahavo paradirajo okrog, ovešeni z ukradenim nakitom in krznom.

V takšnih okoliščinah *brigata* desetih posameznikov (trije plemiči in sedem plemkinj) sklene, da bodo pobegnili iz mesta, po katerem kosi kuga, in preživeli deset dni in noči v neki podeželski vili. Čas si krajšajo s pripovedovanjem zgodb – v slogu Šeherezade –, da bi pozabili na (in morda odgnali) smrt. In tako mora v skladu z izbrano večerno temo vsak posameznik povedati zgodbo. V desetih dneh se torej naniza sto zgodb.

Odločitev za snemanje filmske različice *Dekameron* leta 1970 ali 1971 je bila smiselna, kajti če razlog zanjo že ni bilo množično umiranje, je bil vsaj svetovni kaos, spremembe in prevrati, številne objavljene fotografije morije med vietnamsko vojno in grožnje s svetovnim uničenjem, ki naj bi ga povzročili gobasti oblaki. Vzrok je bil nekako bizaren, kajti začetek jedrskih poskusov, spolnega in jedrskega uničenja so bili v javni zavesti povezani z duhom časa. Prvi in morda najočitnejši primer je bila predstavitve bikinija Louisa Rearda 5. julija 1946¹, ki je sledila seriji površinskih jedrskih poskusov na atolu Bikini². Kulturno okolje v šestdesetih in sedemdesetih letih je bilo odmev na 14. stoletje in gledalcem so želeli pokazati, da so živi, tako da so sebe in svoje strahove prenesli na filmsko platno ter čustveno sodelovali v posvetnih, razuzdanih, spremenjenih zgodbah, ki so potrjevale tisto, kar je veljalo za bistvo človekovega obstoja, medtem

¹ <http://www.history.com/this-day-in-history/bikini-introduced>

² http://www.bikiniscience.com/chronology/1945-1950_SS/LR4601_S/LR4601.html

ko so bile uničujoče, apokaliptične sile mikrobov in virusov (kuge) in tehnologije (jedrski holokavst in vojna) začasno odrinjene.

Pasolini je ustvaril povezavo z Zemljo in življenjsko silo in vsaka opazna tehnologija je postala izjemno okorna, nerodna in jo je človek zlahka premagal (na primer z nastavljenjo pastjo na ploščadi nad zbiralniki odpadkov, v katere je padel trgovec). Ljudje v *Dekameronu* živijo v obzidanem mestu, tesno skupaj, hodijo po kamnitih hodnikih, se oblačijo v debele, na roko izdelane tkanine in opazujejo bogate, močno prenasočene barve listja, rož, neba, sadja, živali, človeških nasmehov, las, nog in bokov.

Ob Pasolinijevih prizorih s tržnice in razbrzdanih plesih kmetov, plemičev in trgovcev, ki se sproščeno vrtijo, človek pomisli, kako in v kakšnih pogojih smo sposobni videti in opisati temeljne zidake življenja, ki jih vežejo želja, strast in človeško telo, njihov smisel pa je izražanje samega sebe. Najsi je to izražanje plod pripovedovanja zgodb ali slikanja čudovite freske v kateri od italijanskih kapel, človek vedno občuti strahospoštovanje pred silami usode in božjega. Bog tu obstaja in vsepovsod ga krepi nadsvetnost, ki ga dviga v eno z neizrekljivim.

Po besedah najmanj enega kritika je v Pasolinijevem filmu dovolj takega, kar žali skoraj vsakega gledalca. Ne vem, kako so Boccaccia sprejeli v njegovem času, toda glede na to, da je v stotih zgodbah sramotil vse od oblasti, Cerkve in cerkvenih dostojanstvenikov do splošne morale, me ne bi presenetilo, če bi Boccaccio, tako kot Dante, nekaj časa preždel za zapahi.

Pasoliniju se je vsekakor posrečilo, da se je zameril – vsaj enemu človeku. Našli so ga umorjenega nekaj tednov pred uradno premiero njegove največje mojstrovine, dolgo prepovedanega filma *Salo* (1976), filmske priredbe in študije *120 dni Sodome* (1785) markiza de Sada. *Salo* se dogaja v Mussolinijevi Italiji in me po silovitosti in grozljivosti spominja na *Sedem lepotic* Lene Wertmüller (1975), ki se dogaja v nacističnem koncentracijskem taborišču in prav tako prikazuje sadistično nasilje taboriščnih uslužbencev. Tehnologija je – tako kot v *Sedem lepoticah* – prinašalka smrti in ne rešiteljica.

Nekatera de Sadova dela, domnevno napisana v zaporniški celici v Bastiji, kamor so ga zaprli na predvečer francoske revolucije, so po mojem mnenju antifilozofska, nesmiselna in skrajno dobesedna študija razuma in racionalnosti. Tudi iz njih odseva misel, da tehnologija (vsaj strojna natančnost, ki jo simbolizirajo ure in njihovo kolesje) lahko le škoduje voljnemu, zmotljivemu in šibkemu mesu, ki mu vedno grozijo skušnjave. V de Sadu lahko vidimo podaljšano metaforo (vsaj sama vsekakor raje tako gledam nanj), matematično prefinjeno študijo vzroka in posledice, ravnovesja in mehničnega delovanja. Po svoje bi lahko trdili, da je tudi

film *120 dni Sodome* kozmologija – kozmologija v slogu dobe razuma (vsaj tehnološke revolucije na predvečer industrijske). Ob tem nehote pomislimo na dovršene, zapletene mehanične igrače za navijanje (*automata*), tako ljube francoski in angleški aristokraciji.

Lahko si predstavljamo mehanično raco Jacquesa de Vaucansona (*Le mysterieux canard mecanique*)³ v salonu Ludvika XV. De Sade, ki je živel od leta 1740 do 1814, je doživel vzpon tistega, kar zdaj imenujemo “razdiralna tehnologija” in je vsekakor slabo vplivalo na delavski razred in njegove vire dohodka v kolonialni Franciji z raztresenimi plantažami ter aristokracijo, ki si je gradila veličastne, vendar nenavadne in prostrane gradove in palače. V pohotnem markizu de Sadu, ki sedi na stolu in plete neprijetne povezave med strojem in človekom, si zlahka predstavljamo imenitno posebljenje predrevolucijske Francije.

De Sadove natančno opisane ideje so pogosto interpretirali kot izmišljive brezmejne nezmernosti ali morda celo maščevalne zgodbe za aristokrate, ki so bili že tako tarče divjaštva – kot so to pojmovali oni – kmečkega razreda. Natančneje vzeto pa na de Sadovo pisanje lahko gledamo kot na obrnjeno kozmologijo industrijske revolucije in dobe razuma, v kateri zmagaujejo *automata* – igrače za navijanje –, ljudje pa so poraženi. Na vmesnih stopnjah do zmage strojev (in strojnega reda) nad človeškimi bitiji nori in nekoč poblazneli prevladujejo nad tako imenovanimi “duševno zdravimi”. V de Sadovih delih, kot je *Justine* (1791), je očitno zmago-slavje mehničnega nad prejšnjim dojemanjem “kreposti”, kar lahko razumemo kot političen komentar (kot je bil vsekakor prepričan Napoleon Bonaparte, ki je dal de Sada za zadnjih trinajst let njegovega življenja zapreti v umobolnico v Charentonu).

Težko si predstavljamo, da bi branje de Sadovih del lahko bilo komu v užitek; medtem ko filozofe popelje v smešne skrajnosti in človek ne more čutiti intelektualnega zadovoljstva ob opazovanju spodkopane razumnosti, de Sada težko jemljemo v dobesednem pomenu in človeka mika, da bi pritrnil tistim, ki bi ga najraje prepovedali, nazadnje pa ugotovimo, da je vse skupaj tako brezčutno in ponavljajoče se, da je že naravnost utrudljivo in dolgočasno.

Vendar sem skrenila s teme razprave. Pasolini me privlači iz več razlogov. Prvič, zanima ga serijsko pripovedovanje zgodb, ki ilustrirajo življenje in sprevrženost človeške narave. Njegova *Življenjska trilogija* vključuje *Dekameron*, *Canterburyjske zgodbe* in *Tisoč in eno noč*. Vsako od teh del poudarja pripovedovanje zgodb kot način pridobivanja časa in življenja. Metazgodba je, da je zgodba življenje, pripovedi pa ga ustvarjajo.

³ <http://www.swarthmore.edu/Humanities/pschmid1/essays/pynchon/vaucanson.html>

Pasolinijev *Dekameron* (1971) se koplje v soncu in je tako prežet z barvami, svetlobo, sencami in telesi v gibanju, da se podobe zarežejo v gledalčeve misli in mu omogočijo, da vsaj v mislih zavoha hruške, melone, vlažno kamenje gradu, konje, mokro prst in mladostni znoj.

Prebiranje Boccaccievih povesti je podobna izkušnja. Ozadje množičnega umiranja in nenaden padec etičnih in vedenjskih zadržkov dasta prav tak občutek nadrealistične izkušnje, poveličevanja čutnega in izkustvenega.

Kako bi bilo živeti v Boccaccievi Italiji? Verjetno bi se tu in tam počutili zelo klavstrofobično. Pri tem mislim na Shakespearovo igro *Romeo in Julija*, postavljeno v obzidano mesto, kjer je zelo malo možnosti za zasebnost. Ironično je, da omejeni bivalni prostor, ki omogoča intimnost, pospešuje tudi prenos okužbe s kugo. Poleg tega intimnost poudarja nekatere oblike vedenja in odnosov, na primer pomembnost podatkov, pridobljenih z voajerizmom, ter močno upanje in popuščanje prestopkom, ki jih dovoljuje skupnost, v kateri veljajo izumetničena, strogo zapovedana in nadzorovana družbena pravila.

Boccacciev prikaz opolzke posvetnosti, čaščenja dotlej nedosegljivega mesa (dekle Alibech, nune), se še stopnjuje, ker vemo, da je njeno nasprotje, smrt, vedno nekje v bližini. Zavest o uničenju, ki ga kuga seje brez razločka, in njegovih neizogibnih zlorabah bralca nehote postavi v ontološki okvir. Obstoj je sprva videti najprej in predvsem posledica spoja nasprotujočih si sil, mogoče preprosto spoja življenja in smrti ali pa vsaj združitve dvobojujočih se sil in procesov. Smrt pride z logičnim napredkom, nagla je in strašna. Življenje pa je mogoče ohraniti s čarovnijo, z napitkom, ki ga zmešajo slepar, pokvarjena bolničarka ali nuna.

Pri Boccacciu vemo, da so resnično živeči in živi taki le zaradi svoje človečnosti, čeprav prikrivajo, se sprenevedajo in hlinijo. Uživajo ob nerazumnem veselju in igrajo tam, kjer so posledice iger le okrepljene radostne vrnitve k prvinskemu plodilnemu nagonu, golemu, razgretemu, umazanemu in včasih živalskemu. Boccaccieve zgodbe, ki zrcalijo življenje, so iz mesa in krvi, nikdar mehanične ali strogo privržene vladajočim strukturam (Cerkvi ali gradu).

Človekove usode ni lahko opisovati literarno. Pogosto je preveč obremenjena s kozmologijo ter okorela zaradi pripovednih pravil in bralnih navad, zaradi katerih bi arhetipsko moralo krniti vzpon in kipenje naključnega.

Vendar različice bralnih strategij lahko omogočijo razvoj pomenov, prilagojenih tako simetričnosti kot nesimetričnosti.

Boccaccieve pripovedi vsebujejo kozmološko natančne številke, imena, aluzije in hierarhijo. Kljub temu pa vsebujejo tudi odločne, silovite trditve

o bistvenem pomenu in pomembnosti življenja. V določenem okviru ali razmerah morda raje pomislimo, da vse zgodbe nazadnje preidejo v nekakšen nihilističen in determinističen ništrc, odsev na hlastanje po redu (nič je bolj zaželen od kaosa). Vseeno vedno obstajajo možnosti za nove načine pojmovanja in pogleda na zgodbe. Boccacciev *Dekameron* mi ugaja kot besedilo, v katerem lahko iščemo pomen, pa tudi svoje poti do ustvarjanja zgodb in življenja.

Prevedla Dušanka Zabukovec