

LITERATURA

POEZIJA

Peter Semolič, Esad Babačić, Ivo Frbežar, Ivan Dobnik

PROZA

Lojze Kovačič, Andrej Morovič, Franjo Frančič, Aleš Kordiš

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Milan Dekleva, Joel Black

JACQUES DERRIDA

Jacques Derrida, Jay Hillis Miller, M. H. Abrams

ZADNJA IZMENA

Thomas Hürlimann

BLITZKRIEG

Češka proza devetdesetih

FRONT-LINE

Rožanc / N. Pirjevec / Zorman / Frančič

Makarovič / Šalamun / Novaković

ROBNI ZAPISI

1993

24-25

Poezija

- 3 Peter Semolič: *Istrske pesmi*
 7 Esad Babačić: *Tri pesmi*
 10 Ivo Frbežar: *Pesmi*
 13 Ivan Dobnik: *Nove pesmi*

Proza

- 15 Lojze Kovačič: *Mestni potniški promet*
 20 Andrej Morovič: *Odrobek*
 39 Franjo Frančič: *Plačilo za naše stoletje*
 51 Aleš Kordiš: *Pes*

Enciklopedija živih

- 54 Milan Dekleva: *Načrt za prazno pesem*
 57 Joel Black: *Estetika umora*

Derrida in dekonstrukcija

- 63 Jacques Derrida: *Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti*
 81 *Intervju (François Ewald z Jacquesom Derridajem)*
 95 *Intervju (Jean François Fogel z Jayem Hillisom Müllerjem)*
 99 Jay Hillis Miller: *Vloga literarne teorije danes*
 107 M.H. Abrams: *Dekonstruktivski angel*

Zadnja izmena

- 120 Thomas Hürlimann: *Zgodbe*

Blitzkrieg

- 129 Alenka Jensterle Doležal: *Češka proza devetdesetih*

Front-line

- 136 Rožanc / N. Pirjevec / Zorman / Frančič / Makarovič / Šalamun / Novakovič

Robni zapisi

- 153 Ahačič / Bernhard / Blade Runner / Bukowski / Calvino / Center za dehumanizacijo / Drakulič / Levstik / Medved / Morante / Novak / Ob srebrni reki / Rem / Ribičič / Roth / Slovenske filmske zvezde / Svetina / Štern / Tagore / Vrjomin



Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Založnik: Založba Mihelač

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1700 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 490 SIT

Oglasni prostor: 1 stran = 300 DEM, 1/2 strani = 180 DEM, oglas v zaporednih številkah ali več oglasov v isti številki = 10% popusta

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla junija 1993.

Po mnenju ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

POEZIJA

Peter Semolič

Istrske pesmi

Istrskim pesnikom

Moj jezik ne pozna istrske izkušnje.
 Ne lepi se na kamenje, na drevesa.
 Če rečem *štriga* ali *muša*, je, kot če
 Ray Brown vošči po slovensko lahko noč.

Verjemite mi, zveni smešno.
 A on poskuša, jaz ne več.
 Sedim tu v Istri. Pišem v jeziku,
 ki se spominja barja in ločja.

Ničesar magičnega ni v njem.
 Razen morda sončnih zahodov, a še ti
 so le fizika. In fizika je tudi ta mrak,
 ki počasi polni mojo sobo

in prinaša vonj po zemlji,
 ki me določa kot neistrskega, tujega.
 Kot da sem bil pregnan iz svojega plemena
 v prostor totalne svobode.

Ki je ne vzdrži nobeno pero,
 nobena roka. Kaj naj počnem tu,
 v tej hiši nad dolino Rokave?
 Kaj naj počnem s tem jezikom,

ki je pozabil besedo, ki je postala meso?
 Mi je Koper, ker je anagram Pokra,
 zato kaj bližji?
 Mi je bližje morje s svojo čutnostjo?

Kako naj se obnašam? Kako govorim,
 če ni več nobene vezi z deželo pradedov?
 Istrski pesniki, kako drugačen sem od vas.
 Kako razdedinjen. Kako ves v oblakih.

Kako se mojih škornjev drže le besede
 in ne opojna istrska prst.
 Vi ste, ki govorite:
 drevesa, kamenje, reka.

Vi ste, ki govorite:
 sonce, polnoč, večer.
 Istrski pesniki, jaz samo jecljam:
 k-k-kamen, rek-ka, n-n-nič.

Z gradu

Naphan z jajci, šunko in sirom
 stopa navzdol po pobočju grajskega
 hriba, ki je tudi pobočje dneva,
 ki se preveša v večer. Spodaj,

kjer se s peskom posuta stezica
 razveji v labirint ulic starega
 mesta, se daljšajo sence, da
 se zdi, kot da je ta prastari

tlak temen tolmun, v katerem
 izvira noč, in so domačini in
 zablodeli turisti nenavadne
 dvoživke, izgubljene v melanholiji

tega trenutka. Na ovinku, od
koder se lepo vidi zardevajoče
nebo, se ustavi, sit in naveličan
vsegà, si zažvižga predse par

taktov tuje popevke in zamrma
nekaj besed, morda iz besediila
taiste, da se stara, napol
gluha gospa, ki pravkar stopa

mimo njegovega prezasičenega
telesa, kljub tišini, ki jo
obdaja, zdrzne, ga pogleda
in se nasmehne, saj jo ta

mladi gospod, ki bebavo
strmi v večerno zarjo,
spomni na Fernandela,
komika njene mladosti.

Berlinska afera

In medtem ko se je Roger Waters
trudil zbrati po pet funtov (ali
deset dolarjev) na vsakega padlega
v vojnah tega stoletja, se je

nedaleč proč odvijala kalvarija
ljudstva vešč, ki so jim močni
reflektorji in laserski žarki
zmedli kompase made in nature,

da se jim je luna, njihov kažipot
skozi soletja teme, spremenila
le še v eno izmed mnogih žarnic
ter so se množično zapodile

vanje, se grele, pregrele in se
končno scvrle, ne da bi ena
sama senca njihovih drobnih
telesc padla na izvjalce ali

avditorij. Edina tolažba pri vsem
tem je, da so nemara izpolnile
sanjo, ki se prenaša iz roda
v rod, ko so se dotaknile

razbeljenega stekla reflektorjev,
misleč, da je luna, in niso
kot milijoni njihovih dedov in
babič omagale nad njivo,

pašnikom ali zapuščeno kmetijo,
sredi počasnega leta proti nikoli
doseženi srebrni ploskvi, ki
obvladuje nočno nebo in življenja

teh drobnih, krhkih metuljev.

Esad Babačić

Tri pesmi

Plazma

Polnim tvoje celice
 s svojo vero,
 ki je ne morem pokazati.
 Zato to počnem
 z vsem tistim,
 kar ti že poznaš
 in je stvarnost sama.
 Potem ko greš
 na neko pot,
 lahko povsem kratko,
 te zajame moj
 opoj. Ne veš, ker
 jaz tega nočem. Nočem,
 da veš, da je to tisto, kar sem ti dajal.
 Postaneš moje telo
 in se ljubiva z vso praznino, ki se ji
 v stvarnosti ne moreva
 izogniti. Verjetno bova некоč
 odprla ista vrata, čeprav
 tudi to ni tako usodno.

Veter v žilah

Beli konji slovanski,
 pogasite mojo kri,
 ki hoče teči.
 Stopite ven
 iz genov.
 Na cesti sem videl
 Metodov obraz, nič
 ni govoril, skozi
 pravoslavne prte,
 noži naše slasti.
 Zakaj ne zapoješ,
 Metod, tvojo pisavo
 sem razkril, zakaj
 ti ni vseeno, če
 pa meni je. Ali več ne
 razumemo svojega
 sentimenta? Tako lepa
 je kri na zemlji, dajte
 nam še ljubezni, vi,
 prelepi hudiči
 slovanski. Blazno fajn,
 ko ti je čisto vseeno
 za lastnega brata. Ne
 pozna stara gospa takšne
 surove ljubezni, kot
 jo mi nosimo. Ne
 pozna nihče poti
 našega besa. Mi ne mislimo
 na tulipane, ko po njih gazimo.
 Tvoja kri teče, Crnjanski,
 tvoj veter gre skozi naše
 žile.
 Daj mi še slasti;
 še večje, še močnejše,
 bolj krvave, da ne bom
 v brezvetrju ležal.

Pesnik, ki prihajaš

Včasih sem neznosno
neroden v tem svetu
pravil in predsodkov.

Govorim, preveč
govorim, to mi
pravi tvoja tišina
besed, ki jih tako
zaletavo polagaš
na papir.

Govorim o stvareh,
nepomembnih, bojim
se poklicati mladega
pesnika, da se ne
bi prestrašil, ko bi

me slišal, kako
razsipam tisto, čemur
so včasih rekli talent.

Tako lepo, ko besede
nič ne stanejo, ko so
brez odgovornosti.

Kasneje postane razdajanje
boleče, v slabosti se naseli
previdnost.

Ali naj zavidam tebi,
ki pišeš o solzah kot
o nečem verjetnem?

Ti smeš proti sebi
se boriti, ti imaš
tisto silo mladega
pesnika.

Ivo Frbežar

Pesmi

Govoril bom vse tiše
 dokler ne bom šepetal tako tiho
 kot grešnik
 v spovednici

šepetal bom vse tiše
 dokler ne bom šelestel tako tiho
 kot šelestijo listi
 v vetru

šelestel bom vse tiše
 dokler ne bo moj glas
 kot glas peska
 na morski sipini

in bodo slišali
 le tisti
 ki čakajo
 in poslušajo

Ivan Dolnik

Peščena ura

Razprostrt med zvezdami
čas neslišni jezdi
krilati konj
s črno in bleščavo dlako

čas lebdeči
oblak v obliki konja
da traja brez meja
da svobodno leti skozi sanje

da seje brezčasovno seme
da deli nedeljivo spanje
konj oblak
čas begunec

za ograjo
motna reka
peščena ura
med mano in prividom

Ivo Frbežar

Jutranje deževne kaplje

Sredi barvnih steklenih drobcev
prasketanja in trušča
sredi žvenketanja in
votlih zvokov

sredi molčanja marmornih spomenikov
bleščave zlomljenih ogledal
sredi sikanja razžarjene kovine
in električnih impulzov

samo kakšen osamljenec
oslepljen s svojimi bleščavimi igrami
in svojo fatamorgano
krajša sebi noči in svečane blodnje

in piše pisma
brez naslova
ki bodo že zjutraj zbrisana
s prvimi kapljami dežja

Ivan Dobnik

Nove pesmi

dih vrbe je dih vetra
 v megli stene ob steni
 brat na poti v amsterdam
 indijo ali tibet, srečen
 s svojim pisalnim čopičem
 dan odteka, z njim mrzla
 jesen nad žovneškim jezerom
 ti zлагаš verze, samo zлагаš
 globoko v tebi magma velike pesmi
 koprni, jezna že, neutolažljiva
 vetrnica bašojevega petja
 strmo oko njenih prstov prekriva
 nastaja balada
 čolni čez reko vozijo nove pesnike
 stara ljudstva so živa: v naših
 sanjah se groza pokolov budi
 pesem odzvanja in je čudež na morju
 strani zvezka so obrazi peska
 neukročena je med nami kača pozlačena s spominom
 in tih je tvoj jezik težko razpoznaven
 duhovin zbučen k tebi prihaja
 mrak razgalja kožo stanovanjskih luči
 ni še prepozno za sprehod
 ki bi dihanje kosti nasitil z molkom
 jutra čakaš žejen
 in čas se enakomerno zliva v sobe
 obrobline z mahom razpok, živosrebrne
 iglice iz sanj rosijo

že razbolele, polnage v zimskem mesecu
na epikurov vrt zdaj tišji tišji
v tvoje dneve brez vrnitve

Ivan Dobnik

v stiski bereš pesmi
v noči breztežni poslušáš svoj glas
v dolgem koraku dihanja
je oko tvoje golo
vse steze križane igrače
v dnevu ki tone
v drevju ostrmelem
v srcu golem
na prepihu besed ki jih slana duši
v dnevu
brezčasno
pesem gori

Postaneva panterja in v mraku
svetlobo zavrževa
Jedek je vonj krempljev
Gibek dotik stopinj z zelenim vetrom
Z ostrimi zobmi nebo uloviva
V dišečem kožuhu metulji pospijo
in pesem se strne med nama
Med nama noči in vztrajna skušnjava
Čez goščavje bredeva
Votle sence lenobe raztrgava
Divjina spi
Divjina renči
Panter lahko drsi

PROZA

Lojze Kovačič

Mestni potniški promet
(Odlomek iz romana Vzemljohod)

Kam naj se odpravim? Na Ljubljansko barje? Tam, kjer sem nekoč rezal šoto in so okrog tolmunov poganjale streluše, vatasti cvetovi na skorajda dvometrskih pecljih, so zdaj enodružinske hišice, cele kolonije, oštevilčene, s semafori in križišči, asfaltirane ceste in steze, rekreacijski centri, samopostrežne trgovine, bifeji, kompletna infrastruktura. Do Rakovnika in po stezi za mogočno krčmo "Pri Južni železnici", kjer sva nekoč z očetom hodila v grič pod hosto nabirat kostanje za zabelo? K jezu na Špici? Ali do žrebčarne v Mostah, da bi videl konje, in potem ko se zmračí, skozi Devico Marijo v Polju med ilovnatimi in prodnatimi travniki in njivami nazaj domov? Včasih imam željo, ne, prepričan sem, da bom pred sabo ugledal nekaj, kar si želim, kar bo ustvarjeno tisti hip, ko si to zamislim: livada, kakšna groteskna hiša, ograja po nevihti z milijoni kapelj... kar bo takoj zatem izginilo, ko si bom zaželel kaj drugega. Kot ko mi gre od časa do časa neki moj pogled skoz dvoje nevidnih oči, ki so večje od mojih, ležijo zunaj mojega obraza in skrivaj oddajajo tak žar, da je moje normalno gledanje zatemnjenò od njega: če spustim veke, ne neham gledati s tema reflektorjema, ki sta mogoče zunaj moje glave, zunaj sveta, a ne zunaj mojega. Kakšna odkritja, kadar se mi pogled odcepi od normalnih oči, udari svojo pot in uporabi tadva svetlobna pramena. Je, kot da bi bil že onstran, kot da sem se že naučil biti mrtev, kot da se znam že prepustiti gledanju, kakor mrtvi. A spet drugače mrtev: kot da so tik pod mojo kožo nasprotujoči se nagoni, ki me dušijo, vežejo, paralizirajo roke in noge, me ubijajo, vendarle mrtev. To so trenutki, kot da sem prirasel k tlom. Ko občutim, kot mogoče kdaj občuti drevo zavest svojega bivanja. Potem to popusti in pred sabo, spod spuščene žaluzije ugledam mizo... napol pokracan papir, nalivke, pepel, cigarete, skodelo kave... te nemogoče utenzilije, iz katerih klepljem nekaj kakor absolutno kreacijo, ki ne obstaja v življenju, ker nima barve, linije, ne oblike. Zatorej, kadar mi delo ne gre spod rok, se spomnim, kako je bilo, ko mi je šlo: zavedam se, kaj imam zdaj in sem imel in bi rad spet imel: zdrava občutja. A se zgodi, da pohitim takle, kot sem, z videzom človeka, ki se ne da, ne popušča, a se vendar daje in popušča, ven, v mesto, ponavljajoč v glavi stavek, ki ga moram še spisati ali samo dokončati..., v

knjigarne, lokale, na poljâ, ki vrviyo od džogerjev in psov. Take brezglavosti me je strah; brez urejenih potez, skrčenih mišic, nepripravljen, brez orientacije planem naravnost v gnečo in zmedo obrazov. Tako kot zadnjič v hrastovem gozdičku, nedaleč od domače soseske, teh ogromnih šestnajst-, devetnajst- in enaindvajsetnadstropnih stolpnic, ko sem ugledal pred sabo tri postave v jopah in kavbojkah, katerih glav oziroma obrazov nisem videl. (Torej, samo obrazov ti ni treba opaziti in že si, kakor da bi bil sam na svetu?) Iznenada pa sem bil priča, kako so se postave - bile so tri ženske - stisnile v gručo, ko so hkrati ugledale parobek gozda, na katerem sem stal in premikal ustnice. (Dodati moram, da sem samega sebe ugledal šele z njihovimi očmi.) S seboj so imele pse. Vendar so se šele dvajset metrov od praproti, ki obrašča gozd, so se začele spet pogovarjati med sabo. In hkrati, kot za stavo, še preden sem se zavedal, je po vzporedni stezi iz gozdička pritekel neki zakonski par v trenirkah, in ko sta me ugledala, na tri četrt obrnjenega proti hostici in četrt proti polju, je on upočasnil korak, da mu je žena lahko stopila tik za hrbet, in nato sta takole složno, kakor Stan in Olio v enem paru hlač, odšla po spodnji stezi mimo mene. Tudi psi na sprehodu se kdaj lajajoč zaženejo vame, razne pasme, tudi mladiči, ki znajo komaj lopotati z jezikom. Tule med njivami ob hitri cesti, na Špici, pod vrbami v Trnovskem pristanu... kdaj njegov gospodar na oni strani ravnokar odklepa ali zaklepa ulična vrata v hišo, ko se žival požene med vozečimi avtomobili čez cesto proti meni, ki grem lepo po svoje ob plotu. Kadar si odpočivam, z do kraja od znoja premočeno srajco, z od mraza trdim ovratnikom zdolaj na škarpi, nad jezom med Ljubljano in prekopom, vedno na levem bregu, kjer je senca, da bi se ohladil in posušil ob temnem, čedalje globljem hladu vode, se zgodi, da se kak pes pojavi nad mano, laja in reži vame; zleze dol in se po predzadnji stopnici, kjer poležavam na časopisu, renče zaleti proti meni, in če ne bi bilo njegovih mladih gospodarjev, ki ne zaupajo povsem svoji odraslosti, bi me mogoče popadli, mogoče pa tudi ne... v vsakem primeru se žival ustavi dva metra pred menoj, kot pred nekom, ki ima na sebi norčevsko obleko ali kaj, in če ne laja, me osuplo in z bojznijo gleda (in ko si ga ob tej priložnosti še jaz pozorneje ogledam, se mi zdi, da se v njem skriva kak krščansko vzgojen otročič, ki me ošteva zavoljo prestopkov, ki jih še nisem zagrešil, in drugič spet, kadar je mrcina večja, da v njej tiči kak oholež, ki brije norca iz mene). Ni dvoma, da se vse tisto brezoblično, kar se kuha v meni, od znotraj dotika mojega ovoja, kot tančice, ker se ne zaveda, kje sem; mogoče nekateri ljudje in posebno živali - saj vemo, milimeter preveč ali premalo, in lasten pes te ne spozna več! - čutijo to kot izrazit namen, nevarno tendenco, demona, ki je ušel spod mojega nadzora, da bi jih popadel in mučil, prav tako kot so že ušli njihovi demoni, da bi mučili druge. V takem občutju, v katerem sem, bi bilo kdaj najbolje zapreti oči, da bi vse izginilo naokrog in ne bi nikogar in ničesar več videl. Ne psov, ne džogerjev v hosti, ne žensk, ki na onem bregu Ljubljane pletejo na škarpi, ne rac, ki prečkajo vodo iz svojih gnezdišč pod žago, ne možakarja v jopi, pisani kot mesarski pes, ki drnjoha na klopi onstran, ne gimnazijca, ki sedi nedaleč proč pod menoj na svoji aktovki, s pogledom, nepremično uprtim v vodo, kot samomorilec. Ko ne bi ničesar več videl, bi lahko zdvomil, ali štrikarice, možak, race, dijak sploh

obstajajo. In ko bi mi kdo rekel, da kljub temu vse to vidi na lastne oči, mi to ne bi bilo dovolj, ker jih jaz ne bi videl, kot ne bi videl tistega, ki me prepričuje. In če bi navajal za dokaz, da jih slišim, jaz pa bi bil denimo gluhi, bi tudi ta argument padel v vodo. In ko bi mi odsekali roko in bi izgubil čut tipa, tudi ne bi mogel nič več otipati. Vrednost drugih je majhna ali nikakršna. Kot v sanjah je tudi resničnost podrejena tistemu, kar občutim samo jaz. Jezi pa me, da me ljudje tako zlahka razkrinkajo (dasiravno me po drugi strani prav to krepi v prepričanju, da so moji besi realni, ne izmišljeni, marveč le izpostavljeni). Zoprno je zgolj, da v svojem položaju ne morem nikogar opehariti in se na meni kaže vse bolje kakor v ogledalu. Moja občutja, vsi ti nerazvozlani vozli na mojem štriku so postali taka superiorna zver, ki mi zateza vrat, da se mi malokdaj posreči vztrajati v meji običajne olike. Tule doma, med štirimi stenami moje sobe, mi zapoveduje, naj bom iskren, odkritosrčen, naiven, naj se ne delam in si ne natikam drugačnih obrazov, to se mi tudi posrečilo ne bi. Tule zunaj pa... V edino tolažbo mi je, da to, kar s slepo silo razsaja in se vozla v meni, obstaja kot substanca, skoraj tekoča, živa celična protoplazma, in da je moja jeza zgolj tehnične narave, namreč: zakaj mi tegale ne uspe s kakšno frazeologijo ali grimaso prikriti?! ... Kam naj se torej denem z vsemi temi dušitvami in strahovi? Za katerokoli smer se že odločim, se mi ta brž pokaže kot dolgočasen plot, ob katerem bom hodeč zaspal, ali dolg bel zid, vzdolž katerega bom ostal mučno buden in čuječ. To otroštvo (strah nekoč presajene zeli pred kakršnokoli že ponovno podnebno spremembo), ki se v starosti spet seli vame, mi govori - in če ga ne slišim, vrešči in razgraja, "da noče" - da noče ostati sam, noče med ljudi, niti ne mara kamorkoli... skratka, iz moje samote naredi strahovlado. Imam mesečno vozovnico za vse proge mestnega avtobusnega omrežja, lahko se odpeljem, kamor hočem... ta vozovnica je zame privilegij... z njegovo pomočjo lahko najdem zraven sebe spet svoje geometrijske korenine, stopim v dan, simetrijo, v vsakdanje vrvenje populacije... seveda pa me ne more odrešiti preplavljajočih se pritiskov mojih besov in obsesij; vendar, imam jo, tule, pripada skupnemu svetu življenja in delovanja, ki mu je vsakdo že od zametka podvržen. Karta je roza barve, upokojenska z malo fotografijo v spodnjem kotu in Opozorili na hrbtini strani, ponosen sem nanjo, kot da mi v malhi tiči imovinski izkaz. A tudi tega občutka ne znam prikriti. Kajti na mojem obrazu se, še preden se lahko posvetujem s svojo dobro ali slabo vestjo, mehanično kažejo vsa moja občutja. Denimo, tisti rejeni, ljudomili izvršnik Državne varnosti. Kar pomnim, še od študentskih let, se družil z uredniškimi in sodelavskimi jedri različnih revij, kakor so nastajale oziroma jih je režim pokopaval (od leta 1957 dalje, po zaplembi "Besede", ko mi je dejal, ko sva se vračala s pogreba mladega kiparja samomorilca: "Lojzek, pazljivo spremljam tvoj razvoj"). Zadnjič, ko sem se na izhodišni postaji vkrcal na prazen avtobus, v katerem je sedel samo on s svežnjem aktov in fasciklov v naročju, me je ustavil z besedami "Kako ponosno si pokazal vozniku svojo mesečno," na to sem razburjeno odgovoril "Res sem zadovoljen, da jo imam," on pa je odvrnil: "O, ti večno razseljenska duša." ... A ta ponos na žalost iz mene ne naredi nikakršne vrline, ki je z malim zadovoljna... - nasprotno, včasih celo mislim, da si take ugodnosti ne jaz, ne

nihče drug ni zaslužil (kar počakajmo, da se zemlja še nekajkrat odvrti; tako malo upanja je v prihodnosti, da jamčim: ko bomo čez nekaj stoletij hodili v milijardni trumi drug drugemu po glavi ali se spotikali v protonskih luknjah atomskih žeken, bo ena teh roza mesečnih vozovnic visela v muzeju "Človekoljubnosti 20. stoletja" kot eden med dokazi udobja, ki so ga uživali ljudje pred letom dva tisoč). Ko pri vratih pokažem karto šoferju, sedem ponavadi levo, k veliki, slabo vstavljeni šipi, kjer šumi prezračevalna cev. Vozim se po Hošiminhovi cesti med drevesi in bloki na eni in polji na drugi strani, pri Razstavišču, kjer je bil včasih drevored lipovcev, prestopim, se znova vozim, izkream, vstopim, se spet peljem, dokler ne zagledam pod sabo kanala pri Glinici, polja okrog starega aerodroma ali se pri cerkvi sv. Roka v Dravljah izkream sredi vasice. Koliko ljudi, denimo, ne more nikamor več... oni tamle za zidom, ločeni celo v smrti med sabo bolj kot za živa... ne spleča se niti z mezincem pomigniti, če za to ne dobiš življenja, nekaj barv, zvoka, prijetnosti... A koliko jih je šele živih, ki se morajo mučiti po službah, kakor pod plinsko masko, da si prislužijo privilegije enomesečne vozovnice. Vozim se po mili volji, brez cilja in razloga, pozibavam se na dvometrskih gumah, si ogledujem vse, kar hočem videti - kdaj se prikaže, četudi iz te perspektive neresničen, kak košček v kraju, kjer bi se lahko mudil in osamil v ugodju (na primer: ob lesnikah na Brodu ali na večno blatni poti skoz jeprški gozd, kjer me zmeraj prevzame občutek, kot da bi bil nekoč že tu, vendar ne v resnici, marveč, kot mi je pravila mama, v nebesih, kjer je bil vsakdo, preden je prišel na svet, drugače sicer ne bi v določenih okoljih zaznal podobnosti in globine ugodja oziroma zapazil močnega razločevalnega kota sredi normalnega okolja)... A naj izstopim, kjerkoli že, nikjer pred menoj ni nobene hiše, v kateri bi moral žigosati svojo številko, nobene vratarnice s portirjem, strojnice ali pisarne s kolegi, ki me mrzijo, ker gledajo vsi vse samo skoz očala *Opisa del in nalog* svoje TOZD. Prostost me pričakuje, kjer izstopim, sredi mesta ali med njivami, kot darilni paket, v katerem razen praznine, ki boli, ni ničesar. To svobodo občutim kdaj na sebi kot neprednost, ko še kar čilo stopam med ljudmi, ki čez obraze svoje utrujenosti nosijo še hujšo utrujenost brezupa. Taka prostost bi v prvi vrsti šla otrokom, tem pritlikavcem, ki se zjutraj umiti, počesani, s svojimi sovražnimi učbeniki v torbah in nahrbtnikih ali malce prijaznejšimi baletnimi trikoji, čevlji ali godali v bisagah in kovčkih prerivajo po avtobusih in potem do večera sedijo v zasmrajenih, spolzkih učilnicah svojih kvadratastih šol; da se s pomočjo peskovnika, preparatov in simulatorjev naučijo pripravljati za znameniti vzpon na visoko goro, polno dovoljenih smeri in zavajajočih stez, na katere jih bojo pozneje nekoč v življenju lovili, dokler ne bojo, ko se povzpnejo na vrh, trčili ob nekaj podobnega resnici, ki se ne zna ne oblačiti ne slačiti. Njim, tej enajstletni bedni otročadi, bi moral biti prepuščen svet, njim bi moralo biti dano prostranstvo te prostosti, da bi se razletela na vse strani in odkrivala falzifikate pod krinkami zrelosti, ki bi jim prihranila polom njihovih utvar, da bi vse svoje tesnobe, vsa svetobolja in razočaranja, ki jih pretresajo pred vrati njihovih šefov in vsevedov, lahko obesili na klin. Kajti drugače bo vsakdo med njimi moral zmeraj znova oprtati in nositi nekaj tujega, neznanško breme, ki ga bo pritiskalo in mu iz navade postalo ljubo, breme,

katerega težo bo naposled občutil kot svojo in je ne bo več razlikoval od sebe, in ki ga hkrati, ker mu bo že viselo za vratom, tudi videl ne bo in bo navsezadnje pozabil nanj, dokler ne bo enkrat, takole otovorjen, le dvignil pogled in zagledal na ozadju neba neki že v nadejanju izgubljen paradiz ali v strahu pozabljen pekel, vseeno, oboje je isto... Njej, mladosti, ne starcem, ki projektirajo življenje, gre prostost, vsekakor pa ne meni. In to ne zato, ker v svojem delovnem veku - v učilnicah, delavnicah, za žago in stružnico, za mizo nisem delal - ampak prav zato, ker sem garal, se omamljal z delom, se izgubljal v njem, ne da bi se kdaj izgubil, ne da bi bil vsaj enkrat tako iz sebe od navdušenja, poškodovan ali uničen od njega, da bi pozabil nase... vsaka nedelja mi je pomenila zanikanje meja življenja, ki ga narekuje delo, več praznikov skupaj že orgijo, prevrat, ki je vse postavil na glavo. Tak obsedeneц postane *cokla* v svoji delovni skupnosti, ker ovira normalni ritem dela. In ko komisije za storilnost hodijo naokrog, da bi ocenjevale, ali zares razsipava svoje energije, ugotovijo, da dela celo tedaj, ko mu ne bi bilo treba in bi ga zlahka pogrešali, zato se njihova sodba glasi, da si prizadeva "iz privatnega veselja" (to je bilo res), to pa je zunaj norm, vnaša individualizem v kolektiv, samovoljo. Tako je na lepem bilo vseeno, ali dela ali ne, življenje tako in tako poteka, kot da ne obstaja. Zato zdaj, kadar se ozrem nazaj, na vso to gmoto dela, ne razločim drugega kot nekaj, kar ima podobnost s sivim planetom nekakšnega zamrznjenega pudinga; in zdi se mi, da je preveč, če človek v vsem svojem življenju pomiga, četudi le z mezincem. Celo poslopje, v katerem sem kopicil svojo energijo, kadar ga kdaj ugledam od daleč, mi vzbuja tak gnus, da bi najraje bruhal žolč. Ne, to ni bila kakšna tovarniška hala s stroji, ki v premoru nekaj sekund terjajo ponovitev zmeraj istih predpisanih gibov in enakega števila premikov med bati, in kjer potem, ko sirena zatuli konec izmene, vsak korak pomeni odmetavanje verige in vsak naslednji divji dir v red ali brezglavost existenc. Ti sužnji, ki so imeli na razpolago manj besed od sveta in so se morali zato pustiti živeti od življenja, ti, ki so preklinjali svojo usodo, si vsak dan znova morali izmišljevati trike in razloge, da bi za minuto podaljševali tako ničevost, kot je čikpavza, ti, ki so metali kamenje v stroje, da so obstali za tedne dolgo, da bi medtem lahko odšli domov obdelat svojo zemljo, ki so se ves čas izgovarjali, lenuharili, spali po oknih strojnice, hvalili svojo premetenost, s katero so simulirali bolezen pred obratnim zdravnikom, ali ukane, s katerimi so "organizirali" blago iz hal, ga zakopavali za fabriško ograjo, ga ponoči izgrebli in prodali drug dan v svetu hitro pridobljenih denarjev, da bi si kupili nekaj nujno potrebnega elektronskega luksuza, kakršnega so imeli drugi... ti, ki zdajle z mano sedijo v avtobusu kakor v izložbenem oknu in skoz šipo kažejo svoje tovarne in silose, vsa ta svoja "Žita", "Vozila", "Živila" sredi polj, v katerih so nekoč "garali kot črna živina," ti so zaslužili svojo prostost, svoje potovnice, vsa priznanja. Oni so se sleherni dan bojevali za subjektivni trenutek svojega časa, razkrinkavali svoj brezup nad neprekinjeno sedanostjo življenja, ko je bil čas za to, svoje padce in zlome, razvratnost in ničevost vsakršnega dela. Kljub odporu in gnusu, ki me preveva ob tem, čutim spoštovanje do njihovega odkritosrčnega razgaljanja lastnega propada in nič čudnega ni, da prav to moje spoštovanje ne njih, ampak mene spreminja v prikazen.

Andrej Morovič

Odrobek

Startal sem iz Frankfurta, v začetku avgusta. Cilj prve etape je bil Singapur. Komaj sem dobro pogoltnil letalski obrok, mi je postalo slabo, kajti obvezna tropska cepiva sem vzel veliko prepozno in zato vsa naenkrat. Edino, kar sem videl Abu Dabija, kjer smo imeli vmesni postanek, je bilo stranišče, arabsko stranišče v bližnjem posnetku, ker sem samo bruhal. Vse sem izbljuval: avionski futer, zdravila in nemške kulinarne spominčke. Samo toliko sem opazil, da so tam simboli za dame in gospode drugačni in da je stranišče blazno smrdelo. Za inšpekcijo abudabijskega letališča, ki je menda zgrajeno v obliki gigantske gobe, mi je zmanjkalo časa. Osem ur kasneje smo pristali v Singapuru. Takoj mi je šel v nos. Mesto je en sam nakupovalni center. Vse je čisto, da se ti zmeša. Če pljuneš na pločnik, stane to petsto dolarjev, medtem ko neodstranjena pasja klobasa, začuda, borih tristo. Celo za Nemca je Singapur neznosen, za Nemca še posebej, ker ob njihovem primeru nazorno vidiš, kam ta marljivo-točno-čista obsesija pripelje. Pa tista podzemeljska, bolj klinična od klinike Mayo, in tam naj bi ostal deset dni. Vedel sem, da tega niti v sanjah ne bom zmožel. Po zemljevidu sem tuhtal, kam naj se umaknem. Prišlo mi je na uho, da obstajajo kakih tristo petdeset kilometrov severno, v Maleziji, ljubki otočki, ki jih s Singapurom veže direkten avtobus. Uspelo mi ga je zamuditi in sem smel še en dan požirati zelene katarje ter se hahljati nesrečnim lastnikom psov. Še cuckom samim je bilo neprijetno, da kdo venomer šari po njihovem dreku. Naslednjega jutra je ni bilo sile, ki bi me zavrla na poti k uspehu. Meja je bila blizu in tako neverjetno zavarovana, da v primerjavi z njo zbledi celo slika pasu smrti med Nemčijama. Povsod znaki z resničnimi vislicami, na katerih je pisalo death penalty za tihotapce mamil. Trepetal sem, da mi bo kdo kaj podtaknil v prtljago. Srečno sem jo odnesel. Dolgo smo se vozili skoz posekane pragozdove, bilo je lepo, do pristaniščeca, iz katerega naj bi odrinila ladja. To je tudi storila, z osmimi urami zamude. Čas sem prebil v zaspani restavraciji, veliko pil, jedel in bral. Ena vrlin Azije je, da lahko ješ, kadar te piči. Ladja je spominjala na barkačo za vietnamske begunce. Odplula naj bi opoldne in sonce je strmoglavljalo v tropske vode. Sedel sem v džunki, bila je noč, ko se je primajala gruča

popotnikov, kot jaz namenjenih na otočje Tioman. Blondinec, ki se je razkošatil nedaleč od mene, se mi je zdel čudno znan. Pozanimal sem se, od kod je. Leno je rekel: Berlin, in jaz sem dodal: Pajdaško gnezdo? Odvrnil je, da čisto zraven stanuje in je tam hočeš nočeš pogosto. Imenoval se je Taufenbach, odlično sva se zagovorila. Šlo je pet ur skoz nepredirno temino. Vso pot sem se sekiral zaradi piratov. Mislim sem: Sranje, v dreku si. Malezijski krmar je brezskrbno motril črnino in to me je malo, a ne preveč, pomirilo. Pristali smo ob razpadajočem pomolu z velikimi luknjami. Pritekli so mahajoči otroci in nas v nazalnem falzetu pozdravljali: Ello, mister. S Taufenbachom sva ostanek noči prespala v razklumpani kolibi. Ko je palme torpediralo sonce, sva poiskala spodobnejši dom. Najela sva vsak svoj bungalov na kolih in tako je bil Taufenbach na desni, jaz na levi, med nama pa nekako štiridesetletna Danka s kratko pričesko. Bila je čudovito žilavega telesa in dobro utrgana. S hčerko sta pol leta štopali skoz Združene države, preden sta se začeli klatiti po Aziji. Dajala je vtis kolonialne dame - dvajseta leta v Afriki, blond, pegasta in finih, a strogih potez. Vsi štirje smo hodili po džungli, se kopali v slapovih in tolmunih. Pripovedovala je o svojem očetu, ki si je na sence položil pištolo in sprožil, jaz pa o mami, ki leži v Marseillu brez noge. Zelo sva se zblížala, Taufenbach jo je pa fukal. Sam bi jo veliko raje, a bilo je korektno, saj je ostal dlje na otoku in precej starejši je bil od mene.

Čez teden dni sem se vrnil v Singapur in odletel v Džakarto. Že med pristajanjem me je postalo strah tega osem milijonskega mesta, povsod sami slumi in previdno, previdno. Moral sem na avtobusno postajo, ki je ležala v enem takih slumov. Letališče je ostalo za mano in po nekaj minutah sem se znašel sredi morja razpadajočih barak in kopic čudnih ljudi. Vrela sopara me je morila. Srce sem imel pol v grlu, pol v hlačah. Singapur je bil kvadratura Evrope, Malezija podeželska idila, Džakarta pa instanten kulturni šok. V obraz mi je prasnila zmešnjava besed, kam ste namenjeni in podobno. Preden sem se dobro obrnil, mi je nekdo sunil prtljago. V mislih sem se za vedno poslovil od nje, on pa mi jo je uslužno nesel do avtobusa. Ljudje so bili v resnici neznanško prijazni. Moja bojazljivost je bila ledina s predsodki pognojenih utvar. Kot bi popotnik v New Yorku pričakoval, da bodo ustreljeni pljuskali iz modrih nebes. Potolažen, da je pozornost kot vedno ustrezna, sicer pa ni panike, sem samozavestneje nadaljeval pot v hribovsko mesto Bogor, za katero sem slišal, da je nekoliko dražje, ima pa znosnejšo klimo. Nastanil sem se v prikupnem majhnem hotelu. Sredi atrija je bil bazenček s hladno, kristalno čisto vodo za umivanje - mandi. Človek se poliva z veliko leseno zajemalko in ne zagazi vanj, kot to počnejo Američani. Bogor je bil čudovit. Spoznal sem nekaj zanimivih ljudi. Sprehajal sem se po mestnem parku, v katerem je mrgolelo študentk iz Džakarte. Če sem šel približno mimo kake skupinice, se je že začelo hihitanje, mahanje in tenkoglasno vzklikanje: Kam hir, kam hir. Bilo je kot pri Beatlesih v Rusiji. Spočetka nisem hotel, ker nisem točno vedel, kaj je zdaj že spet to, poleg tega aziatik ne maram, vendar sem moral kmalu ugotoviti, da nikakor ni bilo mišljeno spolno. Ženske so tam drugače uglašene; hotele so le spoznati

Evropejca, se malo pogovarjati in ga pocukniti za svetle lase, ker to prinaša srečo. Spremenil sem odnos in začel v tem cirkusu uživati. Dobro dene, če te ves čas obravnavajo kot Johna Lennona ali Johnnyja Rottna. Stalno sem paradiral po tistem vrtu, ki je bil vreden naslova botanični. Po tratah so sedele snažne družine pri obedu. Ko je bil čas za skupinsko fotografijo, so ugrabili najbližjega belca in ga postavili medse. Tako sem se tu in tam nenadoma znašel v gruči nasmejanih, izjemno priljudnih neznancev.

Čez nekaj dni sem odpotoval v Yogyakarta, dokaj veliko, predvsem pa zelo lepo mesto. Za petsto kilometrov razdalje je avtobus potreboval skoraj petnajst ur, ne zaradi slabih cest, temveč zaradi mnogih postankov v restavracijah. Lakota tam res ne obstaja. Hrana je bila vračunana v ceno vozovnice, ki že tako ni bila draga. V Yogyakarta sem prvič resneje prišel v stik z lokalno populacijo, spoprijateljil sem se z nekim slikarjem. Vodil me je v razne batik delavnice in, to mi je bilo posebej všeč, v prepovedano četrto - pokrito zadevo, ki je spominjala na arabsko kasbo s prostitutkami, boksom, kvartopirci, igrami na srečo in podobnim. Tam je bilo resnično nevarno, saj belcev ni bilo videti. Sploh se ni dalo priti noter, baje, če nisi bil v spremstvu domačina. Tiho sem se držal ob strani in prisluškoval kurbam, ki so mi natresle prgišče fascinanto divjih zgodb. Bilo mi je blazno všeč. Samo paziti je bilo treba, ljudem ne gledati predolgo v oči, ne provocirati. Njihova prijaznost zna bliskovito mutirati v brutalnost. Ubijajo z nasmehom, se govori. Verjetno že spet pretiravanje. Slikar me je kmalu znerviral. Edini namen njegove prijaznosti je bila prodaja slik. In kaj naj bi jaz z njimi počel.

Čeprav sem do Balijskega imel letalsko vozovnico, sem dal prednost avtobusu. Vožnja je trajala še dlje, kakih dvajset ur. Na trajektu sem si rekel, varčeval boš denar, ne boš se peljal klimatizirano. Končal sem globoko v drobovju ladje. Povsod okrog mene so hrumeli motorji klimatskih naprav, ki so hladile tiste srečneže zgoraj. Zgrabila me je panika, da se bom zadušil, in potem sem enostavno zaspal, ker tako potrebuješ manj kisika.

Na Balijsko sem bil najprej na južni strani, v Kutu. Bilo je zoprn kot na Majorki, samo da so Nemce nadomeščale trume širokoplečih Avstralcev. Po grebenih turkizne vode so se preganjale jate surferjev. Dolgi, v vetru vihravi lasje in duplina v glavi. Nisem ravno prototip prevzetnega plažnega postopača. Raje počivam v senci z dobro knjigo v roki. Potem sem še skoraj utonil v Indijskem oceanu - valovi so bili tako svinjsko visoki, da se mi tudi kopati ni več dalo. Odpeljal sem se na severno obalo, ki ni tako lepa, kajti plaže so črne od vulkanskega bruhanja, a tam je bil mir. Bival sem v koči iz bambusa. Bilo je poceni, položaj admiralski, toda zelo umazano in veliko podgan. Prvo noč me je zbudil čuden občutek. Aktiviral sem vžigalnik ter zakolesaril od groze: s stropa se je name spuščala armada velikih pajkov. Srli so svoje niti in se mi nezadržno bližali, ogabni nestvori, nekateri so se pravzaprav po lastnem dreku že umikali nazaj v višave. Točno sem vedel, kaj bodo počeli, ko bo plamenček ugasnil. Potem sem jasno sanjal neskončno nadaljevanko, kako me pajki pičijo, bziknejo vame

kislino, da me razgradi v tetrapak smrdljive kašaste mezge in me lahko vsak cuclja, če je le slamica pri roki. Tako se človek navadi ceniti sij dneva luči.

Med enim sprehodov ob obali sem zagledal moškega, očitno gej barže, kako se komaj opazno drgne ob veter in nekaj meditira v spodnjem perilu znamke Nikos. Pomislil sem, ta je lahko samo iz Berlina. Bil je več kot to. Njemu v čast je Taufenbach, ki je bil tudi na Baliyu, natresel nekaj hecnih anekdot. Holger. Ponudil se je, da mi namaže hudo ožgan hrbet. Je ni bilo primernejše osebe za to opravilo. Značilno je gostolel: Och Max, namazal te bom, če si opečen, z veseljem ti to naredim, paziti moraš na soncu, zdaj te bo Holger čisto previdno namazal in počaasi, lep hrbet imaš, Max, in tvoji lasje so prekrasni, hočeš, da ti obrijem lase? Ustrežljivost in persona, bolničar po poklicu. Delal je na terenu, reševal pobožne babice, infarktne moške šoviniste in podobno. Povedal mi je zgodbo, ki se je pripetila, ko so jih pod nujno klicali v Wedding. Pritulijo s policaji, gasilci, z vsem lalilalu, in tam na pločniku se uvija možak v avtentičnem kostumu Batmana. Vse kaže na to, da je padel ali skočil skoz okno, ker leži v precej nenaravnem položaju. Holger se skloni k ponesrečencu. Ta ga krčevito zgrabi za roko, se dvigne, kolikor mu dopuščajo ugašajoče moči, in šepne: Rešite ženo, rešite mi ženo. Ja, v katerem nadstropju, vpraša Holger. V drugem. Vrata so zaklenjena, na zvonec se nihče ne oglasi, torej morajo vdreti. V sprejemnici nikogar, a v spalnici je razkrečena, na ležišče privezana gola ženska. Sredi sobe je prevrnjena garderobna omara, ki kaže k oknu. Možakar je zvezal soprogo, se povzpел na omaro, ona pa bi morala kričati: Reši me, Batman, reši me, Batman. V trenutku, ko je hotel odrešilno pikirati nanjo, se je zadeva prekucnila vznak, Batman pa je trdo pristal na profanem delu ulice, po kateri patroljirajo popadljivi proleti in poduradniki z bokserji, dobermani in šnavcerji.

Zgodbo sem po vrnitvi v Berlin razlagal prijateljem in znancem, kot bi jo sam doživel. Krohotanju ni bilo konca. Potem sem z njo enkrat, ko mi je dokaj zabavno prišlo, hotel začiniti postkoitalno kramljanje, toda ljubica me je odsekano ustavila: Halt, to je zgodba iz Miške v džambodžetu ali iz Pajka v juka palmi, predavaš mi iz ene teh knjig o modernih nemških mitih.

S Holgerjem sva se vozila v džunglo, k toplim izvirom. Voda je pritekala iz kamnitih levjih gobcev in se je dalo krasno kopati. Bilo je totaalo čarobno, na motorju z Maxom. Vedno me je tesno objel. Manj iz pohote kot iz skrbi, ker je bil enduro taka mrcina. V tolmunu je mrgolelo indonezijskih dečkov. Holger je mencial s permanentno erekcijo in žametno stokal: Ah, so tukaj vsi sladki, moj bog, komaj dvanajst, ampak blazno.

Večkrat sva se peljala v hribe. Bilo je čudovito: voziš se mimo terasastih riževih polj, prideš do vegaste kože poleg razrušene štale in v njej lepota, da ti sapo zarubi, prodaja pečene banane in čaj. Vprašal sem se, kaj tam počne. Na Baliyu so ženske prelepe, to ve že vsak, pa še res je. Izsevajo neki poseben čar.

Velikokrat je bil kje kakšen praznik. Domačini so pekli slaščice, v dar bogovom ali kaj vem in jih delili tudi tujcem, če niso motili. Božansko, čeprav nisem najbolj zagret

konzument te vrste popotniške kulture. Tempļev in podobnega se tiktak naveličam, da cerkva sploh ne omenjam. Raje uživam kuharske umetnije, berem ali pa, že redkeje, čemim v senci na plaži. V enem takih momentov sem doumel, da brezdelje počitnic ni zame.

Pod noč sva s Holgerjem hodila večerjat v bližnji zaselek. Z njegovim posredovanjem sem pristal na veselici LSD. Ko mi je bilo efeminiranega afnanja dovolj, sem odtaval na plažo. Sedel sem v smeri Berlina in se koncentriral na Evo, v upanju, da bova vzpostavila neposredno zvezo, a pri njej je bilo ves čas zasedeno. Samo to žensko sem imel v betici. Neprestano sem ji pisaril, vsak dan. Pisma so bila zelo intenzivna. Blazno sem hrepenel po njej in hrepenenje pretočil v tinto peresa. Moram reči, da se nisem ponavljal. Slikal sem ji opažanja o deželah, skoz katere potujem, kaj počnem, vse sem ji predočil v fulminantnih niansah. Eva je moje izlive z veseljem prebirala, tudi potem, ko jih ni več hotela. Dvakrat mi je, čeprav je to nerada počela, celo odgovorila z golido ljubezni. Mislil sem si: Uah, in zanosno nadaljeval.

Takrat sem bil že v Aucklandu, Nova Zelandija, na obisku pri Sandri Helen Anderson. Sandra je bila ljubica izpred let. Spoznala sva se bila v Grčiji in se nekaj tednov lepo gonila po zapuščenih plažah. Skiathos, Skopelos, Skiros. Sedel sem torej v njenem vrtu in štancal ljubezenske ode Evi. Sandra je bila precej starejša od mene. Zelo lepa ženska. Mislil sem, da bo šlo tudi v Zelandiji z nama tako naprej, a sem se motil, nič ni bilo s posteljo. Ne glede na to ji ni bilo prav, ko sem prejel tisti Evini pismi in pozabil na vse. Ves dan sem bil kot blažen, vedno znova sem prebiral gredice zamršenih črk, bebec.

Sandra je vzela dopust, da bi mi razkazala domovino. Po enem tednu sem je imel dovolj, ker je bila tako neizmerno hladna do mene. Sploh nisem hotel fukati, hotel sem le, ne vem, vsa toplota, ki sem jo takrat v Grčiji čutil do nje, je izparela. Do mene se je obnašala kot do neke poljubne ritke. Nekajkrat sem jo opozoril, da tako ne bo šlo, če ne bova razčistila... Nisem si bil čisto na jasnem, kaj sploh hočem od nje, verjetno sem le hotel ponovitev, ona pa ne, saj to ni bil problem. V glavnem, peljala sva se čez Highlands, nekje med Hamiltonom in New-Plymouthom, ko sem vzkipeł: Dovolj te imam, ustavi, tukaj bom izstopil. Togotno sem vzel nahrbtnik iz prtljažnika, bilo je na kdove kateri cesti, po kateri nikoli ne pelje nobeno vozilo, in pribil: Izgini, da te ne vidim več. Blazno je bila jezna. Vzela si je dva tedna dopusta, posranček junior pa po nekaj dneh izjavi: Ne zdržim več. Pohodila je plin, se čisto zares odpeljala, jaz pa sem ostal tam in nič.

Ta incident je bil kriv, da me je tretje Evino pismo, v katerem me je prosila, naj ji ne pišem več, zgrešilo. In jaz sem seveda kot pritegnjen leporečil naprej, do konca potovanja se je nabralo šestdeset spisov, ves čas fiksiran nanjo in na frankfurtsko letališče, kjer naj bi me čakala.

Štopal sem od ovinka do ovinka, skoz pravljlično, divje razdrapano krajino. Človeškega sem videl bolj malo, kvečjemu odcep za samotno kmetijo s posrečenim

poštnim nabiralnikom. Občasno kako vasico; zaselek s trideset tisoč dušami je štel že za mesto. Potoval sem vse do Wellingtona, prestolnice Nove Zelandije, v glavnem s tovornjaki, ki so prevažali kivije, ker razen sadja in milijonov ovac tam ni ničesar. Wellington je bil dopadljiv. Raziskoval sem pivnice, ljudje so židane volje namakali grla, in potem sem obrnil nazaj proti severu. Bil sem v mestecu Napier, ki je bilo v potresu popolnoma uničeno. Zgradili so ga na novo, vse stavbe v očarljivem stilu Art Deco, zasičenih barvnih odtenkov: rumena, rožnata, rdeča. Zdelo se je kot Miami v malem. Če se ne motim, je Miami zgrajen v istem slogu, ne vem, še nisem bil tam, saj je vseeno. Napier mi je ugajal tudi zato, ker ga turisti niso poznali. Obala je bila resda neprivačna, a bilo je lepo znati se pred kričeče modro izpostavo tobačne tovarne Rothmans, kot pred kako holivudsko kuliso. Od tam sem počasi napredoval proti jezeru Taupo. Počasi, ker hitreje ni šlo. Spal sem v mladinskih hostlih ali pa pri ljudjih, ki so mi ustavili. Izjemno so bili gostoljubni. Okolica je bila neverjetna, sami vulkani in smrad po žveplu, ki je uhajal iz razpok v zemlji in iz ogromnih kraterjev. Od vsepovsod so se dvigali mogočni stebri pare, da nisem vedel, kako so ti kraterji globoki. Prepričan, da nimajo dna, sem bil skrajno previden. Podrobno sem spoznaval čare samote, pisal Evi in se, netipično zame, predajal čudesom narave. Totalno sem zapadel v krajinski trip. Ostal sem kar nekaj časa, da se spočijem od potovalnega stresa. Navdušila me je nedotaknjena čistoča jezer in rek. Videlo se je deset metrov globoko do dna, ki je bilo kot na dlani, in vroči vreli, kamor pogledaš. Plaval sem, to vodo pil, doživel sem stvari, ki smo jih v Evropi že davno pozabili. Potem sem moral naprej, da ne zamudim letala. Bil je oblačen dan, kakih dvajset stopinj in zrak je bil breg z dušečim žveplom. Na vse strani bizarna vegetacija, še kar ameriška scena. Stal sem in stal in se sploh nič ni zgodilo. Težava štopanja v Novi Zelandiji ni, da te ljudje ne bi pobrali, brez pomišljanja to naredijo, samo kaj, ko ne pride nobeden. Stojiš tam, nevarno sicer ni, ovc kolikor hočeš, torej si misliš: V redu, vsaj lačen ne bom, in potem čakaš. Že od daleč sem slišal bližajoči se hrum avtomobila. Pridirjal je žal iz napačne smeri. Za volanom je sedela privlačna ženska, sama. Temperamentno mi je pomahala, še pomežiknila in že so jo skrili kraki dreves. Bil sem spet sam z molčečo naravo. Izza kulis se je silno oglašala Eva. Kako uro in pol kasneje je ženska zopet pridirjala mimo. Vnovič mi je pomahala in pri tem delala neverjetne grimase. Mislil sem, da me zajebava, a kakih sto metrov naprej je zavrla, da je asfalt skoraj nabralo v štruklje, in vzvratno približnela do zaprepadlega mene. Natanko kot v sanjah vsakega moškega štoparja. Sem si rekel: Dobro. Odprla je vrata, poškilila izpod sončnih očal in rekla: Živio, jest sem Jenny, kam potuješ? Rekel sem: v Auckland, ki je bil petsto kilometrov daleč, ona pa mi je odvrnila, da gre samo do Rotorue. Povsem zadovoljen sem vstopil. Bila je glavna predstavnica Remyja Martina za Novo Zelandijo. Vozila se je od enega podeželskega kluba do drugega in za neverjeten denar prodajala konjak. Zapeljala sva na eno gosposkih posestev. Iz prtljažnika je vzela nekaj dragocenih steklenic, ki so tičale v ličnih lesenih škatlah, in mi rekla: Drnjohaj, če hočeš. Pustila me je samega z denarnico in vsem, no, saj ji ne bi imel kam uiti. Čez nekaj časa se je vrnila vsa

razigrana in vzkliknila: Fuck, I got it, one thousand bucks, ali kaj vem. Zaupala mi je polno ime: Jane MacIntyre Caddy. Povprašala me je to in ono, mi govorila stvari kot: Ženitev je romantično, idealistično sranje, fuck, v obleki Chanel, z rejbankami in za njimi fino izrezan obraz skoraj žlahtnih potez. Imeti je morala kakih petintrideset let, ženska v cvetu življenja, kot se reče. Proletarsko besedičenje je bilo v čudnem kontrastu z njeno zunanostjo. Vsaka druga beseda je bila fuk, pa zelo na glas in hitro je govorila, kot vsi Novozelandci. Razburljivo sva sekala krivine, vse do Rotorue. Tam se je pozanimala, kot češ zdaj pa zares, da kam sploh hočem. V Auckland, saj sem že rekel. Frajersko je prikimala, dobro, isti cilj imava. Samo prekontrolirati me je hotela in že sva drvela naprej skoz noč. Malo pred Aucklandom, dosegla sva predmestne četrti, me je vprašala, kje nameravam prespati. Tja, v mladinskem hostlu, v famoznem študentovskem sranju, ki stane dvajset dolarjev in kjer moraš za priboljšek še rokovati s sesalnikom ali se kako drugače vključiti v snažilne operacije. In vsi tisti posrani popotniki. Ponudila je, da lahko spim pri njej na kavču, če nimam nič proti kavčem. Isti trenutek so bili kavči moje najljubše pohošstvo. Zgodba je postajala vedno boljša. Posumil sem, da bo nemara resnično dosegla sanjske višave. Zafurala me je torej v njen sveže kupljeni domek. Na Novi Zelandiji so vse hiše lesene. Njena je bila kot iz kakega Greenawayevega filma. S svilenimi tapetami, z rožami, vazami, ornamentami v stilu dvajsetih let. Kopalnica je bila zlato-črna. Ko sem stopil vanjo, sem vzkliknil: Vau, Jenny pa je pristavila: Ja, v redu je, tako se sramne dlake manj vidijo. Hopla, prvi seksualni namig. Zunaj je bil bazen, velik kot zakonska postelja. Postajal sem okrog njega, dokler se mi ni pridružila s steklenico v roki, rekoč: Remy Martin, do you drink cognac? Začela sva se nalivati. Konjak se srka počasi, po malem, a pri njej je bilo to drugače. Še steklenico avstralskega rdečega vina je odčepila, kmalu sva bila dobro v rožicah. Pokazala mi je videospot neke domače skupine, v katerem je imela vlogo. Migala je z ritjo, da je bilo veselje, ter pohotno gledala skoz nekakšne tajniške cvikerje. Blazno dobra je bila tam na steklenem ekranu, pa tudi v živo nič slabša in že sem bil ves jebovoljen. Potem je rekla: Okej, greva papcat. Kot furija je oddivjala do centra, do neke super drage restavracije. Novozelandci so zelo angleški in tam so sedeli vsi ti fini gospodje z ženičkami. Že ko sva vstopila, tale mrha Chanel in jaz, v raztrganih kavbojkah, zlizanih čevljih Doc Martens, so naju čudno pogledali. Prisotni so bili tudi neki njeni, nič manj začudeni znanci. Jedla sva ne vem kaj, pila šampanjec in potem sem jo pod mizo začel otipavati. Godilo ji je, na ves glas se je krohotala, da je na neki točki vsa dvorana bolščala v naju. Omizje se je neusmiljeno treslo, natakarnem je postajalo vedno bolj neprijetno, bilo je fantastično. Totalno našgana sva se odmajala ven in sedla v avto. Ležal sem ji z glavo v krilu, se opajal z dušo mednožja. Ko sva prispela, se kavča ni več omenjalo. Lahkomiselno sem si še enkrat ogledal bazen in padel naravnost vanj, kot v slabi milni opereti. Znašel sem se v spalnici, obležal na njeni postelji, vodni postelji. Bilo je špaso, vodna postelja. Kjerkoli že sem pritisnil navzdol, so poskočili vogali in z glasnim cmokom spet padli. Melodija čiste pohote. Divje, nič nežno sem jo napadel. Zahropla je: Oooh, ti nisi pridkan, res si poreden.

Odmomljaj sem: Ja, ja, poreden, ter poniglavo zaplužil vanjo. Tako je cmokljalo vso noč.

Zjutraj sem se prebudil z oseko v glavi. Nenadoma je v sobo pogledala neka ženska, rekoč: Hi, Jenny. Pričakoval bi, da bo prišlo do zadreg in mencanja, ampak ne, Jenny se je lakonično pretegnila: Uuh, večeraj sem ga spoznala. Povaljan štopar je bila očitno samoumevnost.

Skupaj smo zajtrkovali. Prijateljica je bila precej na psu. Vrgli so jo iz službe, ker ni hotela fukati s šefom, in smo torej pili naprej. Spet konjak, to se mi je zdelo že malo perverzno. Poklicati sem smel še prijatelje v Nemčiji, nato me je Jenny zategnila do avtobusne postaje, vsa čista, v novih oblekah Chanel, perfektna. Dala mi je emoček na lice, pa zdrava ostani.

Iz Bangkoka sem ji poslal velik paket z vsemi mogočimi imitacijami parfumov Chanel. Čez tri četrt leta je priromal v Berlin, naslovnik neznan. Ne vem, ali se je preselila, izgubila delo ali padla v Pacifik.

Odletel sem nazaj v Džakarto, to bedno, umazano velemesto. Značilna azijska ulica, kjer se tiščijo vkup cenene šupe za nahrbtnikarje in podobno zalego, mi je nudila luknjo za marko na noč. Bilo je abstruzno, polno zamorjenih Angležev brez potnega lista in denarja. Zdeli so se mi še nevarnejši kot prebivalci slumov. Rekel sem si: In kaj zdaj, boš spal? Bilo je obupno vroče, štirideset stopinj, mesto je dušila debela pernica smoga in vlaga je bila vsaj stoodstotna. Ni se bilo treba premikati, zadostovalo je ležati v postelji, da je kar lilo s telesa. V kopalnici je mrgolelo insektov. Torej sem pohitel s prhanjem. Šel sem v recepcijo, nikjer nikogar, odprl hladilnik in, krščenmatiček, bil je zvrhano poln zelenih steklenic Beck's. Nič celih šestinšestdeset litra. Ko postane reklama sladka realnost. Pomislil sem na Pajdaša, na Madonno, na Evo, s katero sva ga toliko spila, in naredil oči. Gagnil sem: hello, hello, kot nekdo, ki odkrije mrtvaka, plačal tri steklenice ter se umaknil v spalnico. Ekspeditivno sem jih pognal po grlu navzdol, takoj mi je šlo bistveno bolje. Potem so v moje razvlečene sanjarije vdrli ljudje. Neki Francoz, ki je že pol leta živel v tem gnilem hotelu brez oken, izdeloval majice ter jih izvažal v Francijo. Posel mu je šel dobro od rok, se je zdelo, a za kakšno ceno, fant moj, trohniš v tej kletki, ne vidiš dneva, sem mislil svoje. Spremljala sta ga pariška Židinja z nosom in flamski prodajalec drog, ki je omenil možnost konzumiranja hašiša. Pričaral je zajeten kos šita, vreden indonezijskih vislic. Spreletelo me je, da sem goden za ječo in za dlje časa, a kaj, bil sem nasekan in vsega voljan. Odrobil je košček na mrežico vodne pipe in potem smo kadili. Židinja se je malomarno razkrila v prekrasni goloti. Arlette Sicsic, s primesjo Sinti krvi, bombastična mešanica. Imela je goste črne lase, velike, rahlo prirezane oči, kraljevski nos in usta za se zaljubiti. Govorila je tipično pariško, super intelektualno, z bonbončki argoja vmes. Bentila je čez Auschwitz in katoliške nune, ki so na ozemlju koncentracijskega taborišča nameravale postaviti samostan. Oči so mi skakale iz jamic. Arlette, že zven tega imena je pognal neurje mravljincev po trupu in udih. Strast v glasu pevca flamenka, uah, a večer nekako ni bil namenjen najpomembnejši stvari na svetu, temveč

težkim hlapom hašiša in poljskim katoliškim nunam, jebem jim svetega fotra. Arlette je edina ostala živahna. Zahtevala je še dima, Flamec pa je stisnil rit: ne dam, nato sta se zrvsala. Za konec smo vsi štirje ležali na postelji, popolnoma goli, in se hehetali pod strop.

Ko sem se zjutraj prebudil, mi je bila Džakarta bistveno bolj všeč. Razumel sem Francoza, zakaj je tu že pol leta. Če človek kaj takega počne vsak večer, potem pač ostane. Tudi malemu Indonezijcu, ki je delal v hotelu, se je zdelo vse skupaj fino. Dvomim, da je bil star več kot štirinajst let. Venomer se je smehljaj in govoril: you wont Beck's, you wont some other Beck's, he? Po kosilu - v Džakarti sem imel le en dan - sem se odpeljal na letališče. Preden sem odfrčal v Bangkok, sem poklical Evo, kot že mnogokrat prej, in za nekaj toplih besed zagonil prgišče denarja.

V Bangkoku se je štorija z bednim hotelom ponovila. Zopet brez oken, ki pa že tako ne bi nič hasknila, kajti zunaj je bilo vse skupaj še huje. Stene so bile lesene, namesto stropa rešetka iz bambusa, da se je boleče razločno slišalo ljudi v sosednjih gajbah smrčati, fukati in kričati vso božjo noč. Bistvenega pomena je bil ventilator, ki je invalidno škripal iz temnih višav. Bila je monsunska sezona. Ko je deževalo, in to se je stalno dogajalo, so name curljali potočki sparjene vode, da sem bil popolnoma moker, in po pravici rečeno, mi je bilo vseeno, ali od dežja ali od znoja. Oblakom se je dobesedno trgalo. Voda je hipoma narasla do kolen in ljudje niso mogli več izstopiti iz avtomobilov. V njih pa tudi ni moglo biti ravno prijetno. Črno vodovje je nosilo kopice smeti, med katerimi so kravale debele podgane. Terminalna lepota. Če sem stopil iz gajbe in se naslonil na ograjo, sem videl to sprano dvorišče nekje v Bangkoku, na katerem so se igrale bajno lepe hčerke lastnika hotela, vse kakih trinajst let stare. Na ukaz bi spal z njimi, če ne bi imel določenih etičnih zavor.

Za nekaj dni sem odšel na otok Ko Sameth, nekaj takega, pred katerim so me vsi po vrsti svarili, češ da je malaričen. Rekel sem si, potem pa nič kot naravnost tja. In je bilo res hudo, povsod opozorilne table, kako se je treba obnašati, zvečer da je treba biti previden, kokodek. Previdnost je bila povsem odveč: takoj ko je padel mrak, so navalili roji zbesnelih brenčočev, agresivnih kot satan, in sploh ni bilo kaj paziti. Še zrak je bil kužen, ampak če si gotov, da malarije ne boš staknil, je tudi ne. Tam sem spoznal Philipa iz Francije. Sredi tiste povodnji oprtanih satelitov je bil čudna pojava - v brezmadežno beli srajci, elegantnih čevljih, z ruto okoli vratu in v roki častiljiv usnjen kovčežič. Tak je že več kot pol leta romal daleč po Aziji. Če je kovček odprl, je prav na vrhu ležala uokvirjena slika njegove mame. Kamorkoli je prišel, ji je prvi namenil najuglednejše mesto. Drugače je ni omenil z nobeno besedo, tudi mojih kolobocij ni hotel slišati. Vsak večer sva pila viski Mekong, nagnusno ceneno zadevo, posedala po grobo iztesanih lokalih ter opazovala hipije pri postavljanju šotorov. Bungalov je stal dve marki, a njim je bil to strošek preveč in so raje spali v šotorih. Komaj so zlezli vanje, se od znotraj zaprli, sva prihitela ter izpulila vse kline. V tisti vročini, v podrtem šotoru, je moralo biti super zoprno iskati ključavnico na zadrgi. Cepala sva od smeha, in ko so iz najlonskih žgancev pokukale zmeštrane lasulje, iz

katerih so moleli kančki zbesnelih frisov, sva se še bolj krohotala. Prav tako rada sva zalezovala turiste pri parjenju. Morala sva biti izredno previdna, ker je les izdajalsko škripal, a indijanske veččine so se obrestovale, saj mreže proti komarjem ostrini čutov niso bile kos. Dogajanje so mehčale v risanko, da so nama neokusne podrobnosti ostale prihranjene. Zelo sva se vživela, in komaj se je kateremu prizadetih, v glavnem so to bili moški, od silne stiske podrl kupček, sva ga oponesla in rezgetaje izginila v noč. Ves čas sva se režala, s Philipom. Ko me je leto kasneje obiskal v Berlinu, sva se štiri dni samo smejala. Bil je v redu tip, malo v stilu Betty Blue. Potepal se je z enim samim namenom priti v nevarne situacije. Odhajal je v slume, iskaje beznic, kjer mimogrede švistne nož, v bordele, ne fukat, temveč vdihavat nevarnost. Bil je v Macau in le v krajih, kjer ni turistov, je iskal svoj izziv. Hotel je biti čim bliže zraven, ko vzdušje iz miroljubja rigne v pretep, in mu je vedno uspelo, mislim, še je bil živ.

Po enem tednu so mi počitnice na plaži, vsem lepim dogodkom navkljub, začele presedati. Vrnil sem se v Bangkok. To mesto me je fasciniralo, ker je moderno, hitro, hkrati pa nadvse kulturnotradicionalno. Polno je eksotičnih vedut, starih običajev, prostitutk, finih cap, vsega. In vse je skoraj zastoj, kajti Bangkok je rodilo vseh imitacij, en sam plagiat. Restavracije se nizajo kot perle na ogrlici, v njih predvajajo piratske kopije najnovejših filmov, da bi bolje prodali jedila. Sediš tam, obeduješ specialitete in gledaš zadnjega Jamesa Bonda, novega Batmana ali kaj vem. Po večerji sem pohajkoval po tržnicah fuka, nato sem se stisnil v kot kakega bara ter opazoval, kako odredi okcidentalnih debeluhov jagajo tajske lepoticke, ki so res lepe, v stranskih ulicah pa stojijo osemletne deklice in dečki. Tako pač je v Bangkoku, zakoračiš v lokal nedolžnega videza, ko že prižgolijo mladenke z refrenom: You look like Tom Cruise, ker Tom Cruise je bil tisto poletje ena a zvezdnik. Nemudoma ti priznajo, da te ljubijo, vprašajo: Si poročen, od kod prihajaš, se hočeš poročiti z mano, me odpeljati v Germany, in če odmahneš, da si že stokrat poročen, ti rečejo: Kje imaš prstan, kje imaš prstan? To je približno vsa angleščina, kar je premorejo. Če te kupčija ne zanima in bi rad imel mir, lahko zadeva kmalu postane moreča. Resnica pa je, da so videti hudimano dobre.

V Bangkoku sem ostal deset dni. Potem je bilo konec hrepenenja, prišel je čas vrnitve, snidenja z Evo.

Torej Frankfurt. Že ko sem ugledal tisti beton, letala, odurna poslopja, sem zaslutil, da tu nekaj ne bo v redu. Nisem bil prepričan, ali bo Eva sploh tam. Res je ni bilo. Telefoniral sem njenim staršem v južno Nemčijo. Oglasila se je mama, živ zmaj, rekla: Eva je na poti in pridite na obisk, zelo bomo veseli. Odvrnil sem: Ja, najlepša hvala, in si mislil: Samo tega nikar. Preveč sem vedel o tej grozljivi družini, sploh pa nerad obiskujem roditelje ljubic. Imel sem čuden občutek, da Eve ne bo, potem je nenadoma stala pred mano. Skoraj sem padel na hrbet. Trenutek, ki sem ga željno čakal tri mesece, je nastopil, moj azijski sonček. Opijanjeno sva tavela skoz letališke hale, totalno sem jo objemal. Avto je stal direktno pred vhodom. Ko sva sedla vanj, je Eva brez slepomišenja ustrelila, da odhaja v Barcelono. Vzelo mi je sapo,

skoraj bi umrl. Zakričal sem: Kaj, kaj se ti je zmešalo, dva meseca in pol me ni bilo, pisal sem ti kot blazen, tako sem te pogrešal in zdaj praviš, da greš v Barcelono, grem s tabo v Barcelono. Brezciljno sva se vozakala po Frankfurtu, tem najrjšem mestu. Źe samo po sebi je dovolj neznosna zadeva, potem še to. Šla sva v neko posrano kavarno, natakár je bil nemogoč, moje razpoloženje pa je navpično padalo. Odpeljala sva se k Maini in sedla na zelenico. Bil je topel oktobrski dan, vendar žalostne okolice ni prav nič polepšal. Črna reka, zdudlana trava, bolna drevesa in za nama hrup avtoceste. Tam je prišla z besedo na dan: da ji je žal, nekako ji ni več do tega, oddaljila se je od mene. Strgalo se mi je, vse mi je padlo na glavo, samo še kričal sem: zakaj, zakaj in zakaj. Le kaj naj bi mi odgovorila. Moja pisma so jo spočetka radostila, v tem smislu mi je tudi dvakrat odpisala, a zlagoma ji je postalo vse skupaj preveč, kot anakondi, ki davi vola in umira od lakote. V tretjem pismu mi je to sporočila. Ta kretenska Sandra, takrat sem jo šele sovražil! Eva je nadaljevala, da tako ne gre več naprej, preveč se je odtujila. Ni mi šlo v glavo, mislil sem, da imam prisluhe. Ves ta čas sem se totalno fiksiral nanjo. Prejel sem ti pismi, verjel, da nič ne more iti narobe; če se dva človeka ne vidita, se v tem času ne more zgoditi nič slabega. Ponovila je, da odhaja v Barcelono, v redu, malce sem se umiril. Nekje je bilo treba prespati, rekel sem: Pridi, greva v Pariz, ne vem čemu. To se ji je zdelo sprejemljivo. Sedla sva v njeno razsuto katrcó in se odpeljala. Zgrešila sva smer ter zagledala tablo z imenom Darmstadt. Darmstadt, mestu so dali ime Črevesje, kakšno kozlanje!

Nekje v Loreni sva prenočila v mizernem hotelu za sto frankov. Za tak denar dobiš v Franciji umazano kamro, ki nagravnó smrdi po spermi. Cela bajta je zaudarjala. Na najini postelji je pred nama fukalo vsaj tisoč parčkov. To isto sem skušal uprizoriti z Evo, brez uspeha. Za hip me je prebila misel, da je zdaj vsega konec, potem sem se zbral. Bilo je nekaj mizernega šlatanja, ki ga je utrujenost frenila v nočno posodo.

Zjutraj je šlo obema bistveno bolje. Evo je napenjalo od razposajenosti in veselja, da sva spet skupaj. Pri njej je bilo to skoraj pravilo - en dan brezmejno sranje, naslednje jutro pa juhuuu, koliko stane svet! Neučakano sva se veselila Pariza. Pobrala sva dva mala štoparčka, ki sta spretno prižgala džojnt ter se zabavno obnašala.

Pariški hotel je bil še večji smrduh, posebno bide. Pustila sva teči vodo, a ni kaj prida pomagalo. Tisto noč sem postal jezen, kaj se to pravi, lepa reč, vse ima svoje meje. Hotel sem spati z njo, porka duš! Njene želje so bile diametralno nasprotne. Slabo mi je šlo, svet mi je prdnil v obraz kot betičasta prašnica. Na Baliju, povsod, sem čičal na plaži kot buda iz porcelana, obrnjen proti Berlinu, ter ji pošiljal lecnate srčke. Spretno kot hiperrealist sem si v živih barvah naslikal, kaj vse bo, ko bova spet skupaj. Bila sva v Parizu, zjutraj in si šla samo še na živce. Na postaji Saint Lazaire sem ji velikodušno kupil vozovnico, nato je bilo treba ubiti dan do večera, ko je šel vlak za Barcelono. Zmenila sva se, da katrcó dostavim k mojemu očetu, kjer sem pustil mercedes. Nameraval sem ostati pri njem nekaj časa in se potem odpeljati k mami. Dogovor je bil, da se z Evo čez tri tedne dobiva v Marseillu, se vrneva po njeno

karjolo in... kdo ve. Telefoniral sem Jac, ki se je v Parizu trudila uspeti z modno agencijo. Povedal sem ji, da mi gre blazno slabo, da potrebujem opore. Predlagala je sestanek v café Beaubourg, ki ni tak gnus kot café Coste, kamor po obisku v Centre Pompidou obvezno derejo Nemci. Vseeno je zoprn, kola stane devet mark in je v bistvu enako zajebano. Srečanje ni bilo od muh. Eva je bila ravno na stranišču, ko je vstopila Jac, z obrazom, spačenim od bolečin. Imela je nove čevlje. Ko sta si pokimali v pozdrav, je nastal svojevrsten trenutek. Evi je bila Jac zelo všeč, narobe je bilo tudi tako. Napetost med njima je snela balast depresije z mojih ramen. Opazoval sem ju, kako se gledata, dokler Eva ni šla. Poslovilni poljub je bil ves plundrast. Da se ogrejem, sem zvrnil šilce. Ker ni zaleglo, sem ruknil še enega. In tako dalje, daleč je sonce. Jac me je dobro tolažila. Rekla je: poživčaj se, bo že pricvilila nazaj, na kolenih te bo prosila, če te sme spet držati za roko. Potem mi je šlo nekoliko bolje. Takrat je Jac še bila podstanovalka pri nekih ljudeh, ki niso dovoljevali obiskov. Tako sem sredi noči odrinil proti Nemčiji, precej pod paro, z verigo neprespanih noči v riti. Vozil sem po regionalakah, ker je denar za avtocesto popil alkohol, z razčefukano katro; v njej sem nekje na poti zadremal.

Glede Eve se nisem še čisto vdal v usodo. Rekel sem si: Potrpi, se bo že še premislila. Malo sem jo pa le poznal in sem vedel, da če danes kaj reče, je lahko jutri že čisto drugače.

Oče me je bil vesel prvih deset minut. Ostal sem dva tedna. Obiskal sem stare prijatelje. Pofukal sem Esther, ki je že dolgo ni nihče tepel. Zanj sem bil ravno prav razpoložen. Videl sem Susi Ungeheuer, za šankom bara v Bochumu. Ona me ni. Potem sem odpotoval v Marseille. Tistikrat sem spal pri čudaški nečakinji, stari devici, ki se je neprestano sklicevala na Jezusa in verjetno še nikoli ni fukala, če pa že, zadnjič v prejšnjem stoletju, ko so to počeli v rokavicah in s plašnicami na očeh. Grozno, vstajati sem moral ob osmih zjutraj, ko je šla v službo. Ni me hotela pustiti samega v stanovanju. Ob desetih zvečer, ko se je vrnila, sem tudi jaz smel noter. Ne vem zakaj, saj nisem bil musliman. Dnevi so bili dolgi, obiskoval sem mamo, ampak več ko nekaj ur pri njej nisem zdržal. Postal sem preveč nervozen, nato sem se presedal po brezličnih kavarnah ali pa užival družbo nečakinje in njenih himen Jezusu.

Eva je poklicala, me po naključju tudi dobila, ker je, kot se zanj spodobila, klicala zadnji trenutek in mi sporočila, da prihaja naslednjega dne ob treh popoldne. Lahko bi si mislil, da mi pred deveto ni treba laziti na postajo. Zamudila je vlak, več njih. Čakal sem jo šest ur, na tisti grdi marsejski postaji, prepolni tujskih legionarjev, klošarjev in imigrantov. Pri vsakem vlaku, ki je prihajal z zahoda, sem stekel na peron in stegoval vrat kot plešast puran. Postajalo je vedno bolj pozno, jaz pa sem hotel še zadnjič k mami. Ko je naposled prispela, sva si padla v objem, da je drhali okoli naju skoraj izpahnilo šobe od žvižganja. Bila sva srečna. Po šestih urah čakanja in negotovosti to niti ni bilo čudno. Pohitela sva v Vitrolles, kjer je bil moji mami primeren dom onemoglih. Kraj je v bližini letališča, grd kraj, toda pri morju. Kljub pozni uri so naju spustili noter. Poznajo me, vejo, kako je, in so veseli, da jo sploh kdo

obišče. Dve debeli črni sestri s preobilico materinskih hormonov sta me kot običajno priželi nase v pozdrav, da sem se skoro zadavil. Mama se je pokazala z najboljše strani. Pristržno je pozdravila Evo. Kadili smo njene galouises brez filtra in imela je glavno besedo. Povedala je sicer kup neslanosti, pa kaj, važno, da je bila zadovoljna. To je bil eden zadnjih svetlih intervalov v njenem življenju. Bilo je jeseni devetinosemdesetega, ko sem še imel občutek, da brez večjih težav izoblikuje besede, da se z njo še da pogovarjati. Kmalu zatem jo je dar govora nepreklicno zapustil.

Eva je obisk dobro prestala, bolje, kot sem pričakoval. Vedel sem, kako občutljiva je na invalide ter prizadete, ker ima njen oče multiplo sklerozo. Baj se vleče po hiši kot ranjena bogomolka in pretaka krokodilje solze. Z mamo je Eva, vsa nasmejana, sproščeno žeberala v francoščini. Vse je bilo v najlepšem redu. Čutil sem toplino v prsni votlini in drobcen občutek, da je spet moja.

Sedla sva v črni mercedes, model črtica osem, kot ga imajo vsi avtonomi, in odrinila proti Nemčiji. Vozila sva sto dvajset na uro, ker ni šlo hitreje, po dolgočasni tripasovnici. Sredi noči, nekje med Marseillem in Lyonom je prišlo do scene, ko so bile vezi med nama uničene, odpihnjene v nepovrat. Ustavila sva na počivališču in tam se je ustavilo vse. Najina zgodba se je končala na zasvinjanem, glasnem počivališču v hribih med Marseillem in Lyonom. Spila sva kavo, potem sem se je dotaknil, hotel sem jo poljubiti, ona pa se mi je divje iztrgala. Svet se je zame dokončno sesul. Eva se je zleknila čez zadnje sedeže in zaspala. Potem sva bila enkrat v Alzaciji, peljala sva v enem kosu, štirinajst sto kilometrov. Zamenjala sva se za volanom. Ko sem se predramil, je šlo nekako. Sprijaznil sem se s potekom dogodkov. Pri mojem očetju je Eva brez besed presedlala v svoj avto in odšla.

Vrnil sem se v Berlin. Čez slab teden me je Eva poklicala, rekoč, da me potrebuje, v Berlinu je to z nama drugače. Dal sem ji prav - tam sva se vedno imela odlično, a komaj sva kam šla, so se začele težave. Izlet na Bavarsko je bil čista katastrofa, kakor vsi ostali izleti. Rekla je, tu je drug film, ni bilo tako mišljeno. Strinjal sem se, brez če in ampak. Spet je steklo med nama. Potrebovala sva najini majhni, prepoteni, umazani dvoriščni stanovanji, da sva lahko tam na tleh fukala. Ponoči, izključno ponoči sva se ljubila.

Devetega novembra sem se z Evo dobil v baru Oranien. Z menoj je bil Feliks, moj gej prijatelj. Vzdušje je bilo bedno, Eve in mene tudi ni razganjala radost, celo Feliks se je sumljivo mlačno spogledoval. Prvi sem odvrigel zastavo, rekel Evi: Tako, jaz grem, spal bi pri tebi, doma imam obiske. Dala mi je ključe in dolg poljub, v zadnjem kotu O bara. Lastnik, pripiljen gej aktivist, za spremembo ni zarenčal: Pejta se lizat drugam. Feliksa naj bi zapeljal v Charlottenburg in tako sklenil en dan moje mladosti. Na Moritz Platzu je bil živahen promet. Čudno, sem si mislil, običajno je ponoči ta del Oranienstrasse kot izumrl. In zakaj stojijo ob cesti gruče hipijev, če me ne vara vid, kot iz naftalina vzetih, in kričijo: Dobrodošli, dobrodošli. Iz golfa z vzhodnonemško registracijo je visel grozd divje mahajočih ljudi, zares nenavadno - nikoli videl, nikoli

slišal, da bi se tako razživel. Nenadoma sem stal v koloni, sam med trabanti, in vse je vzklikalo: Dobrodošli, dobrodošli. Ničesar nisem razumel, ugibal sem, kaj pa tokrat snemajo dobrega: vsi so vreli iz tiste provokacije - mejnega prehoda, ki tega imena res ni zaslužil. Zagledal sem štopati štiri Vzhodnjake in jim ustavil. Stlačili so se na zadnji sedež ter eden čez drugega vpili: Zum Ku' Damm, zum Ku' Damm, hočemo na Ku' Damm. Potem so povedali, da je Zid padel. Kako, a se vam meša, mi je ušlo. Bili so totalno fascinirani: Še do pred kratkim smo ležali v postelji in zdaj Zahodni Berlin, tu je vse veliko svetleje! Ku' Damm, hočemo na Ku' Damm, še nikoli nismo bili na Ku' Damm. Torej sem jih peljal tja, ampak povsod so bile same kolone. Checkpoint Charlie je bil preplavljen z avtomobili in poskakujočimi ljudmi. Neki Italijan je postavil na cesto ves alkohol, kar ga je premogla njegova osteria. Madonna, madonna, se je veselil še bolj kot vsi Nemci. No, zgodovina ga je kmalu izučila. Nekako smo se prebili na Ku' Damm, ki je bil absolutno zaštopan. Povsod sami Vzhodnjaki. Ni jih bilo težko prepoznati po sivih oblačilih in velikih očeh. Pri McDonaldu so uslužbenci metali hamburgerje v množico, vsi lokali so pijače točili zastonj. Kaj takega v Nemčiji! Tri ure sem ostal na tem Kurfuersten Damm. Vsakič, ko je mimo prikašljajal trabant, so ljudje kot zmešani bobnali po strehi. Sredi križišča z Joachimsthalerstrasse je plesal človek s posebno izdajo časopisa, na katerem je z velikimi črkami pisalo Berlin je spet Berlin. Časopis je držal v zrak in cepetal z nogami kot vudu vrač iz omladnega filma. S Feliksom sva stalno objemala popolne tujce, ker to so počeli vsi in sva verjela, da ne smeva zaostajati. Narod se je kar slinil od enkratne radosti in zastonj alkohola. Bila je mešanica triumfa na nogometnem prvenstvu in oktoberfesta. Počasi sem se evforije zasitil, Feliksa sem dostavil domov, šel k Evi in potonil v zaslužen sen.

Proti jutru je prihrumela Eva. Razburjeno je vzklikala: Ti idiot, prespal si padec Zidu, že spet si vse zamudil, bila sem na Vzhodu. Rekel sem: Neumnost, tudi jaz sem to videl, ona pa: Ne, sploh nič nisi videl, bumbar, drnjohal si, medtem ko se tukaj dogaja blaznica. Ko sem ji razložil, kod sem hodil in kaj sem skusil, in ko sva prvič in zadnjič prediskutirala politiko, sva skušala zaspiti. Ni šlo. Iz radia so neprestano hohnjali eksaltirani saški glasovi: Noro, noro, da jaz še kaj takega smem doživeti! Ob šestih je že zvonil telefon, Evini starši so klicali vsakih deset minut. Televizor je kazal neskončno revijo jokajočih obrazov v avtobusih, pri prečkanju meje, v ospredju pa jecljajoč moderator, nujno potreben defektologa. Patetično. Šel sem po žemljice. Siceršnje praznino ulic je polnilo neko čudno, napol histerično vzdušje. Bila je zgodnja ura, ko zagrenjena delovna masa ponavadi telebani v službo, a tokrat so jo nadomestila bebavo nasmejana bitja velikih oči in dolgih vratov. Mesto je zaudarjalo od povodnji nagravnih trabantov. Gravž rečem zdaj, takrat so spremembe tudi mene navduševale.

Ko se je stišal vihar urnebesne norije, je nastopila preračunljivejša mrzličnost. Kamorkoli sem se obrnil, je vrvelo teh srečnežev od tam prek. Vsi so nakupovali, kot bi šlo za življenje. Spraševal sem se, od kod jim denar. Pred bankami so bile neverjetne vrste. Vsak Vzhodni Nемец je od nekdaj imel pravico do stotih mark tako

imenovanega pozdravnega denarja vsakič, ko mu je uspelo priti v zahodno cono skrepenega rajha. Tako so stale pred bankami množice ljudi. Odprte so bile nove, premične podružnice. Stali so tam z otroki, vsak jih je imel naenkrat po pet, šest komadov, in čakali denar, da so potem lahko kupili banane, sladkarije, plastiko ali pa se pustili deflorirati prvemu porniču. Kant Strasse, moja ulica, je bila prepolna ljudi. V cenejših trgovinah se ni več dalo nakupovati. Bil sem zraven, ko se je razburjala devetdesetletna babica, ki ni mogla priti do svojih običajnih treh keksov. Že pri blokadi Berlina da je stala v vrsti in zdaj ima tega dovolj, jo en drek briga, če je Zid odprt ali ne, ona hoče ZDAJ svoje kekse. Nakupovati se ni dalo nikjer več, vse je bilo izropano. Hoditi sem moral v drage delikatesne štacune, a se mi je zdelo v redu, solidarnost z našimi vzhodnimi sodržavljani.

Do sprememb sem imel vsekakor pozitiven odnos. Redno sem hodil k Zidu, Brandenburškim vratom in tisti večer, ko je Willy Brandt okronal svojo Ostpolitik s slavnostnim govorom, sem šel pred Schoeneberško mestno hišo. Za njim je Genscher oznanil, kateri mejni prehodi so na novo odprti, nato je prišla napoved: in zdaj iz Varšave - glas je že utonil v morju žvižgov - der Bundeskanzler. Ljudje so brlizgali, da bi še grom preglasili. Celo hiper lojalne upokojenke so kričale: Buuuh, poberi se, izgini! Kohl je nedvomno trmasto rekel, bom vseeno govoril, dolžnost je dolžnost, a se res ni slišalo ene same besede. Momper, mestni župan je tudi odžebiral svoje in potem so gospodje naredili fatalno napako, da so za konec peli nemško nacionalno himno. Takrat sem bil prvič in zadnjič nekaj takega kot ponosen German: veliki trg je bil v nekaj minutah popolnoma prazen, ljudje so žvižgali in bežali proč, štirje politiki pa so sami in zelo razglašeno jodlali himno. Nix da. Mislim sem si, če gre tole po svetu, smo ljudje veliko dobili. Žal ni šlo po svetu. Je pa neki navihanelec izdal malo ploščo s koncertom štirih politikov, ki blazno razglašeno krulijo himno in v ozadju eno samo žviganje. Od Sex Pistols naprej se nikomur ni posrečilo odraščati takega blagozvočja. Tajčland, Tajčland, iber alles.

Dnevno sem romal k Brandenburškim vratom, pred Zid, na Zid, za Zid in dajal intervjuje japonskim televizijcem, kako depresiven da je bil ta strašni Zid. Samo to so hoteli slišati. Vedno so izbirali blede ljudi mojega tipa. In vse te množice, kamorkoli si šel. Podzemeljska je bila absolutno zabasana. Peroni so bili tako polni, da se ni dalo dihati. Stal sem tam čisto na miru, pol ure in dlje, ter čakal, da me človeška reka pocuzne v vagon. Če bi se to zgodilo v Parizu, bi bilo vsaj sto mrtvih, pri ubogljivih Nemcih pa niti enega. V resnici je grozilo, da bo kdo padel na tirnice. In potem je ta mali despot, ki po zvočniku hruli ukaze, rekel: Prosim, vsi en meter nazaj, in res, cap, cap, cap, je Nemcem uspelo, čeprav se je zdelo fizično neizvedljivo. Fasciniran sem bil, da tako funkcionira - narod raja, a to počne urejeno in lepo po vrsti.

Ljubezenska repriza z Evo je bila kratkega daha. Vdih, dolg tri tedne, tri tedne umiranja na obroke. Nekje med tisto združitevno evforijo sva drug drugega dokončno izgubila. Pojavil se je še ta Erik, njen bivši tip, ki je kot obseden klicaril in se venomer

nekaj kisal v slušalko. Evo je to prizadelo, bila je znervirana. Vse skupaj ji je začelo presedati in potem se je odločila, da bo treba spet enkrat zamenjati kompletno življenje, delček katerega sem bil tudi jaz. Tako je definitivno odvihrala iz jedra moje zgodbe.

Po njej ljubezni, takšne ali drugačne, nisem owohal večnost in pol. Bilo je več epizod: srečanje v tem ali onem baru, pogledki, poljubčki, montaža kondoma, trdo prigraran orgazem, let breje gume v kot, spanje. Zjutraj sem se prebudil in si mislil: Izgini, ne morem te videti. Bil sem toliko vljuden, da tega nisem povedal na glas, ampak saj ni bilo česa skrivati. Kopičil sem gole fukade, milne mehurčke, nič drugega. Seks iz navade, da ne zaruzne genitalni park. Mislim, da je bil tega predvsem kriv Berlin. To mesto je destruktivno, kar se ljubezni tiče. Ljudje so ekstremno zaprti vase. Imajo svoje predstave o svobodi, ki je ne kanijo oddati niti en gram. Strahujejo, da je globlje občevanje s kom enako izgubi le-te, da jim bo kaj odvzeto. Nekakšen butast hranilniški princip, ki pa se v velemestu žal obrestuje.

Mamo sem zvesto obiskoval v rednih razmikih treh mesecev. Z njo je šlo vztrajno navzdol. Ni mogla več govoriti. Slišala me je še lahko in mislim, da me je tudi razumela. Kimala je, ko sem ji pripovedoval o sebi, toda najkasneje po eni uri mi je zmanjkalo štrene, ker nisem dobil nikakršnega odmeva, ni nič rekla. Tudi vprašala ni. Poskušala je sicer govoriti, videlo se je, da se trudi, vendar glasilk ni prepričala, da bi izoblikovale besede. Naporno je bilo sedeti tam in opazovati, kako trije meseci pričakovanja v eni uri izparijo v molk, ki je bil od vsega najhujši. Potem mi je prišlo na um, da bi ji bral kratke zgodbe v francoščini, in to zdaj vedno počnem. Nisem prepričan, ali me razume, vendar vsaj sliši glas svojega sina, na katerega je tako ponosna.

Nekaj mesecev po padcu Zidu sem tudi jaz imel od tega prvič korist - v goste sem dobil Britto iz Erfurta. Spoznala sva se leto dni prej, med regali samopostrežne trgovine v Budimpešti. Zasačil sem jo, ko je v notranji žep vetrovke spustila ukraden artikel. Tiho sem pristopil, da ji prihranim infarkt, in dahnil: Videl sem te. Spretno jahaje efekt presenečenja, sem jo povabil na osvežilni napitek. Namestila sva se v kavarni s pogledom na Donavo in potem tišina. Natakark je prinesel nekaj kvaziavstrogrskega. To sva zapeto srebljala in diskutirala, da so se prostrani gozdovi jezičnih možnosti razodeli kot špice iglastih Alp. Nestrpno sem mencial v škripajočem fotelju iz protja in gorko občaloval svojo predrznost. Reši se, kdor se more, sem jo brž zmamil v avto, naprej do hotela in že je bila avtentična, mi tako ljuba vzhodna romanca: kot plašen špijun smukneš mimo recepcije, urno zakleneš za sabo, luči ne prižigaš, žaluzija seklja rumeni soj kandelabra, Amerika, hladnokrven poljub, izdajalski javk korodiranih fedrov, šum plastičnih pregrinjal, beg turbo mrčesa, sovražni molk depilirane sobe, ki se zdi trikrat večja kot v resnici, v njej si majhen, razgali se

najnujnejše, nič se ne govoriči, morda so za steno tajni žandarji, takoj se preide k edini točki dnevnega reda, da ne bi zasmrdelo po kakem komplotu, divje se orje, koplje in pluži, čuti se srž rudimenta, vročo potrebo po krepkih, mesnatih sunkih, nič se ne zvira, se ne vzdihuje in kurči z nepotrebnim dekorjem, suva se pošteno, moralno neoporečno, občutki se skoz kile lignita prebijajo do čutil, a ko jim uspe, so zares tam, znajdeš se v najbolj rujnih globinah popolne tujke, ki fuka kot ruska raketa, nemo, čvrsto, con brio, s pogledom trpežnosti, usmerjenim v dalje, kaj vem, v naslednjo petletko. Ves njen si, ko z mrzlim očesem partijskega kukala, famozno tretje oko, vrednoti tvoj brizgalni drget. Gotovo je kar ona sama tajna žandarka, a to ti ni več nikakršna briga.

Po vrnitvi domov sem imel nekaj časa resen namen obiskati jo v njenem domačem okraju. Obnemogel sem na strminah birokratskih zaprek. No, ruski zagnanež je dosegel, da je Tisočletni Zid čez noč šklemfnil sam vase, Britta pa je skočila v Berlin. Združitvena evforija je še kar trajala, in ko je poklicala, sem si rekel: Krasno, pajdašili se bomo z mladino Vzhodne Nemčije. Potem je stala pred vrati. Videti je bila grozna, skoraj bi je ne prepoznal. Od nog do glave je bila načičkana s steklenimi biseri zahodne konzumne kulture. Skrajno neprijetno je zaudarjala po nekem cenenem parfumu. Feliks, ki je bil ravno na obisku, si ni mogel kaj, da ne bi bleknil: Pa kakšna disko teta je to. Kapnilo ji je, da sva malce drugačna od nje. Šli smo v O bar. Ni ji bil po volji. Tako si tega le ni predstavljala, vse te lezbijke in pedri ji niso hoteli v glavo. Bila je zelo negotova. Nisem ji zameril, saj če bi tja posadil človeka iz bavarskih rovt, se tudi ne bi znal vesti. Britta je obsedela sama v svojem odseku tišine. Z nikomer se ni imela kaj pogovarjati in to jo je prizadelo. Pa tudi nasploh, Berlin jo je razočaral. Verjetno si ga je predstavljala bolj v stilu Pariza, a to pač ni tako in že je imela nos do parketa. Malo čudaška je bila. Po utrudljivih manevrih sva se znašla v postelji. Nobene želje po mečkanju nisem občutil, njej pa se je zdelo umestno zakolovratiti mi tiča. Votlo sem špricnil in takoj zaspal. Ne tako ona, jasno, bila je razpaljena. Prsti so šli kar sami v špranjo. Žvrkljala je, da se je tresla cela postelja. Od tega sem se prebudil in jo zasačil, kako vsa spenjena mešetari tam spodaj. To me je maksimalno odbilo, da ženska onanira poleg mene.

Zjutraj se je popršila z dezodorantom 4x8, s tem ubijalcem ozona, od katerega dobiš garje, ki ga je združitev pljusknila na Vzhod, in to tako izdatno, da sem samo še visel čez rob okna. Obupa me je rešil preblisk. Poklical sem Arturja, ki je kako leto pred mano emigriral v Berlin. Še vedno je bil zavaljen kot sod in v prestolnici suhcev mu je bilo še teže najti ljubico. Šepnil sem mu: Poslušaj, če se zdaj s tole zмениš na kakšnem vogalu, bo šla takoj fukat, Britto pa sem povabil: Halo, tukaj je moj dobri prijatelj, ki bi rad kramljal s tabo. Ni bilo treba dvakrat reči, pogovorila sta se in res se je vse krasno izteklo, jaz pa sem prezračeval stanovanje.

Navdušenje je trajalo dolgo, skoraj leto dni. Ves ta čas je v ljudeh tlel up, da gre z nami lahko le navzgor. Čakalo se je dneva, ko bo Vzhodu vbrizgana prava nemška

marka in bo vse bolje. Junija je prišla in nekaj mesecev potem se tudi še ni vedelo točno, kako stojijo stvari. Kompletna nacija je otrplo zadrževala dih in buljila, kaj bo. Nekako do tretjega oktobra, uradnega dneva združitve. Šel sem na slavje pred Brandenburškimi vrati. Bil sem mnenja, da moram zadevi kot mož pogledati v oči, da se potem ne bom mogel izgovarjati, kako nisem nič vedel. Nič videl, nič vedel - ta nemški evergreen sem hotel obiti tako, da se sam prepričam, kdo to popeva narodno himno. Ni jih bilo veliko, sploh ne, pri nas v ozadju ni prepeval nihče. Videl sem nekaj nacijev in kako jih betežne starke naganjajo proč: Izginite, tukaj vas nočemo. Istočasno s proslavo je potekala demonstracija z motom Nemčija, drži gobec. Na aveniji Unter den Linden je bahavo donela klasična glasba, vse je bilo grozno praznično in potem so pridrli protestniki ter zakuhali blazen kraval. Bil je ljubek kontrast, ko je očetnjavaške bakanalije preglasilo skandiranje: Drži gobec, Nemčija, drži gobec, in žvižgi in lomljenje stekla in vonj po solzilcu.

Ščasoma me je zbudilo v oči, da je večina prijateljev in znancev, do tedaj strpnih, odprtih do tujcev in vsega tujega, naenkrat iz dna duše sovražila Vzhodne Nemce. Ščepec pikre ironije niti ne bi hodil narobe, toda tako strupeno zaničevanje je begalo. Kot bi se nalezljive klice duševne bolezni, pred katero ni bil imun nihče, nabirale leta in leta in potem v neslišni erupciji zametle vso deželo.

Sovraštvo se je zares razplamtelo s pogromi v Hoyerswerdi, ko so Zahodni Nemci, vsaj tisti svobodoumni, rekli: Kakšno sranje je to, kaj se gre ta folk tam prek. Pri tem igra nemajhno vlogo tradicionalno nemško samosovraštvo. Tudi v prihodnje si bomo klofali glave, ker smo prejako zadržti in resni. Trapili se bomo z vsakim mini drekom in zagrizeno iskali razloge, kajti vse mora imeti neki smisel, neki miselni red, absolutno. Nemci radi utemeljujejo največje bedastoče s "to je vendar smiselno." Vedno smo zaposleni z iskanjem notranjih sovražnikov. Nekoč so bili to Porenci proti Prusom, potem katoličani proti protestantom, danes so Vzhodnjaki proti Zahodnjakom. Spet imajo svojega sovražnika in si lahko družno razbijajo gobec. To je en vzrok, zgodovinski, drug pa je, da ljudje na Zahodu niso nikoli dojeli, kaj je to, solidarnost, na Vzhodu tudi ne, tam je bila le navidezna, ker so jih od zgoraj pridno bunkali, na tak način je vsak solidaren. Na Zahodu ni bil solidaren nihče, pa tudi demokratičen ne. Demokratično smo dobili oktroirano od Američanov, v pozitivnem smislu. Nemci se je še niso zares naučili, ker stvari lahko spoznaš le, če si jih sam priboriš. Konec koncev je šlo v Zahodni Nemčiji ves čas samo za prerazpodeljevanje blaginje, nič drugega. Našim ljudem lahko odvzameš svobodo mišljenja, veroizpovedi, zborovanja, kar hočeš, če jim pustiš njihove avtomobile, vrstne hišice in počitnice v tujini. Vsaka štiri leta korakajo na volitve, potem nergajo do naslednjih. Kaka razvitejša artikulacija ali celo soudeležba jih ne zanima. Topoumno delajo, temu se pri nas reče pridnost, in edina stvar, ki jih zanima, so žemljice v košku. In zdaj, s tem vzhodnim problemom, morajo nekaj malega oddati. Ne veliko, to je vse skupaj nič, drobtina, ampak tu jih postane strah in kaj naredijo, glasujejo za republikance. Ker v Baden-Württembergu

ne gre nikomur slabo, ljudem tam res ni treba voliti nacistov. Utemeljuje se, da jih je zavedla socialna ogroženost, blabla, kakšna laž. Ta dežela je eno najbogatejših območij v vsej Evropi, ljudje delajo pri Daimler-Benzu, bajno služijo in volijo naciste, ker jih je strah za njihovo posrano, zajebano, gnilo hiško z vrtom, vse lepo čisto in zdaj bi lahko bilo za prdec manj te lastnine. Tako solidarnost ne more delovati. Med ljudmi brez predsodkov, ki razumejo, da je za naše vzhodne sosede treba pač malček bolj kratko korakati, to sploh ne bi bil problem. Vendar ne gre, ker se vsak krčevito oprijema posestniške mentalitete in mu niti na pamet ne pride odriniti kaj sosedu. To sicer ni specifično nemški problem, vendar je pri nas res brizanten, ker... solidarnost imajo vedno le revni, to je že od nekdaj tako.

Kot čokolada na torto pride, da danes, enako kot takrat po vojni, ne obdelujemo lastne preteklosti. Leta in desetletja se nam v šolah pere možgane in vest z abstraktnimi ciframi. Vsaj zase vem, da me je ena tistih fotografij v Auschwitzu pretresla bolj kot petnajst let nakladanja o desetinah milijonov mrtvih, ne ljudi, abstraktnih števil. Nemcem se nonstop govori: Vi ste riti, zagrešili ste to in to, to je vaša krivda. Rekel bi, da je bolj naša odgovornost. Ne morem biti kriv za nekaj, kar se je zgodilo pred mojim rojstvom, lahko pa prevzamem nase odgovornost, da se kaj takega ne ponovi. Ampak, če se ljudem permanentno piha na dušo: Krivi ste, osebno ste krivi, vi ste ta zadnji drek, pobili ste Žide, bo to slej ali prej doseglo ravno nasprotni učinek in Nemci so vedno nevarni, ko so izolirani.

Franjo Frančič

Plačilo za naše stoletje

Drugi del

I.

Ne, ne moreš živeti v preteklosti, prav, zgodbe so potrkale same, na njihovih obrazih si iskal svoj čas, ni bil beg, prej nenavadno zamaknjeno stanje, ki ga ni moč opisati. In tudi zdaj, to poletno jutro, sam sediš na kamnitem zidku in se čudiš, koliko rodov je te kamne postavljalo drugega poleg drugega, kot simboli so, zapisi misli, ki naj ne utonejo v pozabo. Brez teh zidov bi zemljo odplavilo do morja, brez te zemlje ne bi bilo moč preživeti in ljubezen je ta moč, ki napaja, ljubezen do te zemlje, da rodovi lahko prežive.

In podvoji se, tuleča sirena odmeva med zarisi neba, pokrajine in pogledom, ki se trudi ujeti trdnih, fiksnih točk. Pogled išče jeklene ptice, ki bljuvajo ogenj in smrt, pogled tipa proti votlini, srca išče, čarobne besede, da bi se hrib odprl, da bi te skrtil v svoj varni trebuh. A ni mogoče, ni pravih urokov, niti toliko moči ni, da bi vse popisane liste zalučal v veter, da bi se predal otopelosti črede. Pred zrcalom se ne da pobegniti, naj bo brez števila življenj, tisto, ki ga živiš zdaj in tu, edino šteje.

A se vseeno sprašuješ po koreninah, vseeno ljubeče spravljaš te zapiske, vseeno si očaran in srečen, da so te zgodbe potrkale same, kljub vsemu je to tisto jedro, ki ti daje občutje, da se energija ne izgublja v nič.

Kot samica, ko rodi.

Kot drevo, ki čuti plodove v cvetu.

Kot morje, ki ve za vsak val.

Kot te besede, ki bi jih rad ujel v reko, ki naj teče, do drugih svetov, drugih kozmosov. Zakaj je tako čudežno, zakaj moraš storiti ravno to, igrati vlogo pisarja? Kdaj in kje je bilo odločeno? Ne veš, samo po slepi intuiciji tipaš v temo in moliš za prava pajkova znamenja, ki zapolnjujejo belino lista.

Kot samica bi bil rad.

Kot drevo.

Kot morje.

In hrib stoji za teboj, ozelenele terase, sadovnjaki in vinogradi, tako pomirjujoče trdno je, tako osvobajajoče. A iščeš naprej, v vseh teh starih legendah iščeš ljudi, ki si jih srečeval v tem življenju, težko priznaš, kot se je težko zazreti v ogledalo, ki leži v drobcih nekega zgrešenega jutra.

Odpraviš se do obale, brez kril in želje, da bi se ozrl nazaj. Nič ni težjega od iskanja lastne podobe, nič ni lažjega kot steči za bežečo senco, ki si ji sledil včeraj.

Odrineš misel na brezčasje, vidiš pristanišče onkraj obale, slišiš mogočno pesem morja, ki z neštetimi vali liže kamnite rane obale.

Grem, rečem na glas, grem, kričim, nazaj na začasno osvobojeno ozemlje, grem, tulim, prek zidov, do novih zgodb, ki jih ujamem v dlani in poskušam iztrgati izbrisu časa.

Sirena ne tuli več, znan zamolkel glas mi reče:

- Ne gre za več zgodb, ena in ista je, naslov ji je Plačilo za tvoje in naše stoletje.

II.

In potem tisti znani nemir, ko samodejno preklopiš, sedeš v avto, kot preganjana žival oddrviš v meglo noči.

In tok misli pridrvi sam, kot igra, da se nekoč spet odpelješ v noč, neka deklica bo sedela ob tvoji strani, brez oči, ust in obraza, umrla bo pred teboj, ti pa ne boš mogel ničesar storiti. Vidiš jo, na dosegu roke je ta privid, prihodnost in preteklost sta spet zabrisani, samo cesta je, kot velik oder, in ti igraš vlogo, ki so ti jo dodelili. Bežiš stran od začasno osvobojenega ozemlja, pred zgodbami, ki same trkajo na vrata noči, bežiš pred sabo.

Ceste so polne španskih jezdecev, le s težavo se po lokalnih makadamih prebiješ do predmestja. Zastave visijo na drogovich kot cunje, gnezda iz vreč, napolnjenih s peskom, uniformiranci z orožjem, ki kričijo in mahajo, tuleči zvok sirene.

Helikopter nizko preleti stavbe, mogočni snop reflektorja kot oko išče žrtev. Kačji blisk rafalov in pok ognja, ko železje v nizkem loku pade na asfalt in eksplodira. Goreče truplo se skuša premakniti, iztegne roko, plazi se, samo za trenutek, dva, v tistem zadnjem predsmrtnem krču.

In obmiruje. Pritečejo uniformiranci z orožjem, ukazi, klici, kretnje. V ozadju se zablešči fleš.

Tudi on je plačal temu stoletju.

In moraš ustaviti, avtobusi, ki so poprek postavljeni, zapirajo vhod v center mesta.

Z grozo se zazreš v dlani. Drobne kaplje krvi se lesketajo na koži.

Vztrajno vrtil telefonsko številčnico, z nekim zaporedjem šifre, ki kliče v eno od betonskih živali na drugi strani mesta.

- Pridi, čakam te na starem kraju, rečeš in odložiš.

- Si nor, si nor, ujameš odmev.

Čakaš na mostu in sem in tja pridrvi terensko vozilo policije, vojske. Tako neresnično je vse skupaj, sence, pošasti, groza, ki se naseli v prostoru, groza nasilja vojne.

- Kaj je s tabo, hočeš, da naju ubijejo! reče njen glas.

- Kdo naju bo ubil? vprašam.

- O ti otrok, reče in me pograbi za roko in odvede v svoj brlog.

Postelja je ozka, tema mehka kot žamet. Zastoka.

- Še vedno me boli, če prodreš vame, govori sama sebi. Ta vojna mi bo požrla vse živce. Ničesar več ne razumem.

In skušaš biti pozoren in nežen. A vseeno boli.

- Preozka sem, pustiva raje, prosi.

Igraš se z njeno bradavico, sesaš jo.

- Ne, prekleto, rekla sem ne!

In ko hočeš zjutraj odgrniti zavese, zakriči v obupu.

- Ne svetlobe, tako se bojim svetlobe!

Za trenutek ujameš plakate znane podobe, ki so razobešeni na zidovih stavbe, ki stoji nasproti bloka. Da, Župan za vse čase.

Zavese zagrneš nazaj, zadelaš okna.

- Pridi, skupaj bova počakala na novo noč.

III.

Zapustiš žensko, ki si jo poznal leta, a si v hipu pozabil njeno ime in se napotiš do meglenegega mesta. Še se spominjaš glasu samice, ki je govorila o grobu sredi megle z neko otroško zaverovanostjo, da je grob na tako lepem kraju, sonce, pa voda in smeti so zraven. Hvala za kri, si ji rekel, mesto je velika žival, ki prek dne hrope, ponoči pa obmiruje. Kolikokrat si samo stal v temi in opazoval luči v hišah, se spraševal: le kaj počnejo ljudje tam za stenami?

Zdaj veš; nič!

Kot je zapisal veliki Fjodor M. D.:

... kar od tod krenem na pot; saj vem, da pojdem samo na pokopališče, a to je zame najdražje pokopališče, vidiš! Tam leže dragi pokojniki, sleherni kamen nad njimi priča o tako vročem minulemu življenju, o tako strašni veri v svoje veliko dejanje, v svojo resnico, v svoj boj in svojo učenost, da bom - to vem naprej - padel na zemljo in poljubljal te kamne in jokal nad njimi, čeprav bom obenem iz vsega srca prepričan, da je to že davno samo pokopališče in prav nič drugega...

In tako moraš pritrditi velikemu mojstru, samo hlad marmorja, zapisi letnic, na zelenih vejah pa ptice, ki veselo žvrgole, te ptice.

In potem spet nazaj med uniforme, policaje, vojake. Paranoja resničnosti, tudi v oskrunjenem mestnem parku na konju jaha uniformiranec. Ob stari oštariji blindirani

vozili, na glavni cesti modri kombi, ki se počasi plazi ob robu cestišča.

Vrnil si se z obiska, niti ne veš več, kaj si iskal tam v ateljeju. Malar je ležal na prescanem divanu in ti podal vročično roko:

- Kaj je s to svetlobo, s to prekleto svetlobo, nič več ne ujamem prave svetlobe na platno, nič več, konec je z mano.

- Kaj pa govoriš, si poskušal, koliko imava še opraviti, rekel si, da se oglasiš pri meni na začasno osvobojenem ozemlju?

- Ne zaradi teme, nobene luči ni več v mojih barvah, nobenega odseva, sivo in prazno je, konec je z mano.

- Prekleto, se spomniš razstave velikega Leonarda v Benetkah, kaj nisi takrat govoril enako?

- Ne, zdaj mislim resno, ne dotaknem se več barv, mrtve so, brez svetlobe ni v njih nobenega življenja.

In greš. Dva koraka nazaj in enega naprej.

Dvojnost se plazi po ulicah.

Nisi poznal teh ljudi, jih nisi že srečeval?

In že stojiš pred novimi vrati.

IV.

In nato dan, zavit v nenavadno vijolično svetlobo. Pred mesnico stoji vrsta čakajočih ljudi z brezizraznimi maskami namesto obrazov. Na kavljih visijo krvavi kosi mesa. Lahko bi viseli strašljivo spačeni, do skrajnosti preseči izrazi živali, ki jih ubijajo. Krematorij časa, čas kremiranja misli.

Mesto živi svoj tempo enakomernega ritma naprej. Vseeno mu je. In ju vidiš objeta, enako kot pred desetimi leti. Pokličeš ju. O, ti si, zakličeta nazaj družno.

- Kakšen nor, kaotičen čas, reče on.

- Kot da so vsi poblazneli, reče ona.

- Vidva pa še vedno zaljubljena?

Spogledata se v smehu.

- Ja, zaljubljena, reče on.

- Bolj kot prej, reče ona.

In stojite sredi ceste.

- Veš, vsi smo se nekam porazgubili po svetu. Ti si na obali? vpraša on.

- Ja, na začasno osvobojenem ozemlju. Ne vem, kaj me je pripeljalo sem. Iščem ljudi iz votline, poskušam z odgovorom, ki to ni.

- Ja, spominjam se neke votline, ognja, nekoč davno prej, reče ona z mehkim, blagim glasom.

- Čeprav so nama poskušali preprečiti, živiva skupaj, reče on.

- Pridi kdaj k nama, pogledat malega, doda ona in na listek napiše naslov.

- Gotovo pridem, rečem v slovo.

- Pa pozdravi nama morje in sonce, kličeta nazaj.
 Ne upam se ozreti. Vrsta še vedno stoji pred mesnico. V bližini zacvilijo zavore.
 Tisti hip pred smrtjo.
 Kaj se zgodi? Kaj vidiš?
 Kako ju ne bi prepoznal, Gaja in Eneje, tam med množico, edini objeti par.
 Val vročine valovi po ulici. Golobi v mestnem parku so oskubljeni, prepirljivo se borijo za drobtine. Sem in tja kakšnemu manjka nožica.

V.

Vonj železniške postaje, glas, ki našteva kraje, odhode in prihode. Množica.
 Koraki. Igra senc in svetlobe. In čarovnija vlakov.

Kot nekoč, bi skoraj rekel. Kot da so večni na svojih potovanjih.
 Ne veš, če čakaš na vlak, ali nisi že vsega zamudil. Na peronih ni nič manj uniformirancev. Patulje s psi krožijo po čakalnicah. Psi imajo nagobčnike, napeti so v pričakovanju ukazov.

Vrne se občutje predora, votline, blodnikov, obrazov, mešanice slik, ki se drobijo v miksu nočnih vlakov.

Sunkovito se obrneš, nihče ti ne sledi, samo senca odseva v steklu. Par uniformirancev, ki se bliža, te vpraša za dokumente. Med obotavljanjem te odvedeta do bližnje policijske barake.

- Zunaj je vojna, ti pa se nažiraš s pivom, reče prvi.
 Drugi, utrujeni vojščak ga skuša miriti.
 - Vsi smo prenapeti od tega sranja!

Ko se stari umakne, mladi pristopi: Poln kurac imam takih frajerjev, zdaj bi moral biti pri teritorialcih! in igrano zamahne nad glavo.

Dokumente si pozabil v eni od sob, skupaj z dvema tipčkoma z juga te odpeljejo v mestni arest.

Stojiš pred vrati, obrneš se, ko prileti bomba. Ni bila namenjena tebi, a padla je v sredo bleščeče omotice.

- Veš, da smo sestrelili helikopter, reče nekdo iz kota.
 Odvlečeš se prek praga, sedeš na ozko leseno desko. Iz kible smrdi po dreku in scalini.

V nasprotnem kotu drema Nori knez. V rokah stiska plastično krono.
 Iz pipe curlja rjava voda. Nori knez se prebudi.

- Ne bom jim več pripovedoval o svojem kraljestvu niti o otroštvu, komu mar.
 Pankrt sem bil in pankrt bom ostal.

Naslednje jutro ti vrnejo pas in vezalke, drobiž. Sivolasi policaj zastoka: Kakšni časi, kako nori časi!

Ulica je znova predor. Velika železna vrata se avtomatsko zapro. Potepuški pes se režeče zapodi izza kupa smeti.

Za težkimi oblaki zagrmi, v trenutku se usuje slap dežnih kapelj. Napotiš se proti centru, ne moreš se odločiti, čeprav nimaš kaj več iskati med sivimi betonskimi zidovi.

In nato zatuli zavijajoči glas sirene.

- Votlina, zakričiš, kje je votlina?!

VI.

Sveže jutro po nevihti. V centru mesta sloniš na šanku beznice in buljiš prek steklenega očesa na križišču. Samo ena od zgodb iz mozaika je. Robovi sveta nosijo sovražnost. Kmalu se bo treba prebiti nazaj na začasno osvobojeno ozemlje. Drugo pivo in rosa na asfaltu.

Na prehodu za pešce množica človeških golobov. Udarec po struni, a nobene melodije. Dan je dolg, življenje pa, kaj je že s tem cirkusom, ki mu pravijo življenje? Bled mrtvaški sij na obrazu neznanca.

Zibajoč se približa Štrcelj, mestni klošar, ki s skorjami kruha briše ostanke hrane s krožnikov.

- Še veslaš? vprašaš.

Čudno te pogleda.

- Ajd, seri govna!

In gre svojo pot za novimi pomijami. Gledaš za račjo hojo in naročaš novo pivo.

Plava policijska gosjenica se plazi ob pločniku. Čas za male in velike heroje. Kar bratje in sestre, nastavite prsi v bran matere domovine, kar! Rumenoooko dekle se ustavi, popravi nogavico in odhiti naprej. Kdo so ti ljudje, kdo je koga izdal, preden ga je srečal? Kdo koga pozna, kdo sanja in kdo sloni tam z malim blokom v roki in beleži.

Sanje so kot galebi.

Imena, barve, čas.

Sedmo pivo. Štrcelj se vrača. Poprosi za cigareto.

Šteješ golobe, pešce. Sanjaš neko votlino. Prej si grad. Samo en zamah spomina je ubil metulja. Tistega, ki je bil mali froc. Tistega, ki je še imel hrepenenje.

V sto kož si se zavit, sto mask si potrošil. Tvoj obraz je leden. Zunaj udarja sonce, a v žilah se pretaka zima v krvi.

Nič ne pomaga. Treba bo iti.

Opetekaš se po ulicah, ljudje so se že vživeli v svoje vojne vloge. Tako malo je treba, da jih nategnejo pri polni zavesti, tako veliko, da bi bili vsaj malo človeški.

S težavo najdeš avto, ki stoji ob robu zelenice. Padeš vanj in ga poskušaš vžgati. Nebo zagrnejo novi črni oblaki. V hipu zrna toče udarijo ob šipe in pleh.

Kot črna krsta je ta škatla na kolesih, pomisliš in spelješ.

VII.

Preklete, kaj je s tem časom, kaj je z zarisi, ta slepeča svetloba, ne veš več, loviš, kot tisti krt, ki je prodril in zlomil skorjo zemlje, kaj je s to kuliso sveta, ki z grozljivo naglico hiti mimo. Kaj s hropečim strojem, kaj z zvoki in barvami, kaj z imeni, ki se jih ne moreš spomniti, vsa ta imena, ki so zabrisana zadaj, odpreš dlan in neki prosojen obraz, tako shujšan in rumen, neki vročičen pogled, ki te sprašuje: je vse to plačilo za naše stoletje? Ta nemoč, ta vrženost, ta razdrobljenost, ti mozaiki, ta razbita zrcala in ta vroča kri, ki se pretaka po žilah noči? Ne veš več, kam potuješ in zakaj, kako daleč so votline in zgodbe, kje so vsi ljudje, kje fraze in parole, šlo bo, zvozil bom, še zdaj, ostaja mi še dovolj časa, kaj preklete je s tem časom?!

In deklica, ki sedi ob cesti, ti pomaha. S težavo jo opaziš v soju avtomobilskih žarometov. Noč je svetla in teža na prsih neznosna. Vstopi in se vrže na sedež.

Brez oči je.

Brez ustnic.

Brez obraza.

Sama kri, ko reče: Neka kurba me je pustil tu sredi noči. Ti moški. Dala sem mu tisto, kar je plačal. Poglej, pokaže.

Na vratu so sledovi ugrizov in udarcev.

- Skoraj bi me ubil, reče. A jaz denar rabim. Razumeš, rabim!

- Prav, prav. Kam potuješ?

- Ne vem, vseeno je, čisto vseeno je. Jutri bo deževno jutro. Spet se metulji ne bodo imeli kam skriti.

In se voziva skoz noč. Ure v krogu. Pogledam deklico, ki spi. Potne kaplje ji drsijo niz lice. Drgeta.

Otrok je še. Svilen rokav tunike ji zdrсне v naročje. Kožo ima prešpikano kot zemljevid.

In potem avtomatika.

Ustavim visoko nad solinami.

- O bog, o bog, zakriči in steče v dolino.

Drobna lučka sveče zagori. Igla predre kožo.

Spet so oči.

Spet so ustnice.

Spet je obraz.

Samo življenja ni več.

Zlezem na zadnje sedeže in poskušam zaspati. Film, ki se izvrti z bliskovito naglico, nosi kaotičen zapis preteklosti. Spet ima težo in razpoznavnost. Bo jutro? udarja srce.

Sto let izpuhti za obzorjem. Ona leži tam odprtih oči. Presenečena. Sama. Niti vrvice si ni snela z nadlahti.

Četrtri del

I.

- Naj bo pokopano v zlato jamo pozabe, rečem speči ženski poleg sebe. Vrneš se, enkrat pač, komaj da spoznaš novo sceno, sam drek, politika in žlindra.

- Kod si hodil toliko časa? te vpraša.

- Še sam ne vem, draga moja.

- Od kod nežnost v tvojem glasu?

- Kaj naj ti odgovorim, ne vem.

- In od kod mir, ki seva iz tvoje notranjosti?

- Ne vem, morda je le varljivi videz.

In potem mi pokaže brazgotino na trebuhu.

- Je bolelo?

- Fizično ne, samo duša, veš, se ne zaceli.

- Moral bi ti stati ob strani.

- Ne, bolje je bilo tako. So zadeve v življenju, ki jih moraš izpeljati sam.

In ji vrnem vprašanje: Od kod ta gotovost v tvojem glasu?

- Še sama ne vem.

Zasmejiva se in objameva.

- Tako utrujena sem, kar zmanjkuje me, reče in se ovije okoli mene po mačje.

- Se ne bi več ljubila?

- O, bi se, samo jutri moram vstati.

- Prav, rečem, ti samo spi, dete moje.

V snu zacmoka. Roke se oklepajo bokov. Nerazumljivo zamrmra in se vrže na svojo stran postelje.

- Jaz pa sem ti hotel povedati toliko vsega, rečem v temo.

- Pripoveduj, odvrne znani glas iz kota.

- Ne zmorem več le monologov.

- Seveda jih, samo dolgo že nisi poskusil.

- Včeraj sem se sprehajal ob obali, nesnaga in plastika. Na skali je ležal albinasti mladenič s prerezanim vratom. Kri se je strdila, nato pa je iz skorje pričela mezeti proti meni. Zdrznil sem se, prebudil v sončni pripeki. Seveda na skali ni bilo nikogar. Mrtev kormoran je ležal na hrbtu in gruča otrok se je odpravljala na kosilo. Nisem vedel, kaj počnem tam, koga čakam... Ne morem več, res ne.

- Saj ti je dobro šlo.

- Samo rad bi, da me ona sliši.

- Zakaj ravno ona?

- Ker me je ves ta čas čakala.

- Misliš, da je v zvestobi ljubezen?

- Ne vem, tako prekleto je to, da ne vem. Samo tako čutim do nje.

Roka samodejno išče cigarete. Na bližnji strehi se plazi mačka. Ona se v zamolklem kriku zbudi, me predirno pogleda in otroško vpraša: A ti si, a ti?!

In enako znenada omahne nazaj v sen.

In spet ne vem, zakaj sem se vrnil.

II.

Ni kaj razlagat, dežela je postala ena sama policijska postaja, kasarne so oživele, nove meje so se razrasle. In v mestu ni bilo kaj iskat, ljudje iz votline so bili daleč, prihodnost je bila spet bitka v izgubljeni vojni. Vedel sem, da ne bi smel ponoviti istih vzorcev, moč iz samote se je razpuhtela, v preteklosti sem iskal svoje ljudi. Ker me je bilo strah resnice, da sem vedno živel drugače, ne da bi hotel, dogajalo se je. Od begov v času rose, do gradov in zgrešenih dvojcev brez krmarja. Nič ni bilo pod moral, samo še bolečina, ki se je stopnjevala.

Nikar ne prihajaj več, so rekli zidovi mesta, ne govori in zapisuj o tem, kar je bilo, tega davno ni več. V trebuhu pa tisti nori ritem outsiderja. A vseeno telefoniram.

- Lahko pridem? vprašam Črnolasko.

- Ah, ti si, bog, pridi, tiho brez iz daljave.

In potem vrste stavb, ogoleli golobi, psi, ki ne vedo kam. Iščem poglede v očeh, iskre ognja, ki se ugasnil.

Ona leži tam, srebro ima v laseh, zamujaš, ti reče glas, še prihodnost boš zamudil.

Ona leži tam, v svili in z brazgotino prek trebuha.

Ona leži tam in te prošni: Samo pozdravi in odidi.

- Hočeš, da te iskreno vprašam, čemu si prišel?

- Odkrito vprašanje, odkrit odgovor. Iz navade.

- Ne zdiš se mi tako zunaj kot včasih.

- Ne vem, zunanji videz.

- Daj no, tisto leto bi te skoraj odneslo.

- Najbolje bo, da grem.

- Ja, najbolje.

In potem sedim v mestnem parku. Zaman se trudim priklicati ljudi iz Gradca. Odpove na vsej črti. Poskusim potegniti črto.

Poet je umrl zaradi gladovne stavke, ker ni zdržal več v tem ritmu kaotičnega nasilja. Bil je edini človek, ki sem ga imel rad zadnja leta. Morda zato, ker sem mu verjel. Temu velikemu otroku in svetniku. Zlatolaska se je obesila pri svetilniku. Prijatelj iz gradu je bil zaprt v posebni ustanovi. Prej je v norišnici poskušal ubiti bolničarja, nato mu je uspelo zaklati bolnico, ki mu je pela ob večerih. Vem, da ni kaj razumeti, rdečih kraljev, nista zmogla drugače. Morda sta se bala svetlobe, tako kot prijatelj z mestnih beganj, ki je naredil samomor s plinom. Prijateljice iz dvojcev brez krmarjev so se odselile, postale popolne tujke. Čarovniške pokrajine me je postalo strah. Nisem več vedel, kako in kaj. Z njimi sem delil čas, kakor sem vedel in znal.

Spoznanje, ki ni vredno ničesar, je bilo: je to plačilo za naše stoletje?!

III.

In potem se peš napotiš mimo kupov smeti, ki zaudarjajo, do drugih kupov plastike in odsluženega železja, mimo kalne rečice, do krajev, ki so skrajno oskrunjeni z betonom in asfaltom, z neštetimi vikendi. Morje je od daleč kot velika smrdljiva mlaka, prekrita s strupenimi algami. Svetloba je čudno vijolična in vzduh težak, nasičen s smogom. Sonce seva s podvojeno močjo, čutiti je mrgolenje prahu.

Čakam na zlato kroglo, da zaorje po pokrajini, čakam na zvok sirene.

Hodili smo po vijugasti cesti in privid se je podvojil v resničnost.

- Veš, zakaj sem odšla prej? je rekla Svetlolaska.

- Ne vem.

- Zato, ker nisem zmogla najti tistih biserov, ki so vrženi v prah, tistih biserov, ki jim pravijo srce, toplina, ljubezen.

- Jaz jih nisem imel.

- Veš, zakaj nisva zmogla? je vprašala Črnolaska.

- Ne vem.

- Zato, ker sem stavila na vse ali nič in vedno dobila nič. To je bil edini čar, za katerega je bilo vredno živeti.

- Veš, zakaj nisem zmoget? je nadaljeval prijatelj z mestnih beganj.

- Ne vem.

- Zato, ker se je neko jutro mozaik žalosti sestavil in mogočen glas mi je dejal: Tvoja pot je končana! Sicer pa, bolje petindvajset let v šusu kot sedemdeset let onaniranja!

- Veš, zakaj sem ubijal? je rekel prijatelj iz gradu.

- Ne vem.

- Zato, ker mi je ta prekleta čarovnica ob rojstvu šepnila na uho, da sem odvečen drek, pankrt, ki me je posrala v ta svet, zato, ker mi je njen glas dramil neznosno bolečino, zato, ker sem bil kot rdeči kralj obsojen na večnost zidov okoli sebe.

Čakal sem, da vpraša še poet in mi odgovori.

A je samo mehko dejal: Še gnezdijo lastovke pod tvojo streho?

Klečal sem na obali morja zvezd, združilo se je, predaje in zgrešenost, valovi in nebo, zaklical sem za njimi, a oni so se že izgubljali v megli.

IV.

Kolikokrat sem si že rekel, da ne bom ustavljal štoparjem v temi. Samo mala je tako krilila in mahala v siju žarometov sredi drevoreda, da so zavore samodejno zacvilile. Deklica se je z vzdihom vrgla na sedež in rekla:

- Pizda, sem utrujena.

- Kam?
- Kamorkoli.
- Kako to misliš?
- Tako, pač.

Speljal sem proti betonskemu turističnemu gnezdu. Pegastega obraza se je resno obrnila k meni.

- Ti naredim pompin, ti ga pocuzam?
- Besede so trdo udarjale, skoraj bi znova ustavil.
- Pa saj si še otrok?!
- Nekaj cekina boš vrgel, nujno ga rabim.
- Raje povej, kje stanuješ, da te zapeljem domov.
- Še razjokaj se.

In potem nisem vedel, kaj in kako. Naj ji dam denar in jo vržem iz avta sredi noči? pritava misel.

- Lahko prosim prijateljico, da te vzame prek noči.
- Mar res nič ne štekaš? Potrebujem denar.
- Saj ti ga bom dal, kasneje.
- Prav.

Nihče ni navdušen, če ga vržeš pokonci proti jutru, a ona bo razumela, je prihitela druga misel. Mala pa se muza.

- A imaš težave z impotenco.
- Nehaj!

Zapeljem na dovoz in izstopim. Dolgo zvonim, preden se zaspana prikaže v nočni halji.

- Kaj za boga svetega...

Takrat zaslišim tek korakov na peščeni stezi. Stečem do avta. Seveda torbice z dokumenti in denarjem ni več.

- Prekleta prasička! zatulim in stečem za njo.

Hitra je, a v zasledovanje vložim vso rezervno moč. Po nekaj minutah jo ujamem na plaži in jo podrem na mivko.

Primem jo za rame in ji dolgo zrem v prazne oči. Zadihana reče: No, a zdaj boš? Ograde padejo, stečem vanjo.

- Boli me, vedela sem, da si potreben, boli me, naj ti hitro pride, stoka.

Niti ozrem se ne na ozko medenico, na drobne gležnje in pasje prsi.

- A neham?
- Ne, ne, samo naj ti hitro pride.

Ne vem več, iz katerega sveta prihaja njen preseči glas, kot avtomat sem v parjenju, kot prepad, ki ujame vračajoči odmev: Spet si zasral!

V.

Sanjal sem o meji in neskončnih kolonah tovornjakov, naloženih s kravami, svinjami in teleti. Strašljivo so tulili od obupa žeje, v slutnji, da jih peljejo pod nož. Ljudje v restavraciji so se režali izza miz in tlačili hrano v prežvekajoče gobce. Kri se jim je cedila niz lica in jaz sem stal tam in jim stregel. Pred trenutkom sem tepel človeka, ki naj bi ga klicali oče in je bil s tujo žensko, ki ni bila moja mati. V rokah je pestoval otroka, moram ji pomagati, tako sama je, nikogar nima, nič slabega ne mislim. Nisem se mogel premagati, da ga ne bi sesul na tla in ga brcal in brcal z vso silovitostjo v obraz, da je postal zdrizasta krvava kaša. In že smo bili vsi skupaj ob meji, velike steklene živalske oči so obtoževale.

In nato milijonti krik prebujanja, šok, drhtenje in pot.

To jutro sem pozorno opazoval angela vremenarja, ki je stražil na vrhu zvonika. Lov za metulji v podobi malih črnih znamenj na papirju je postal utrudljiv. Prej je bila igra, strast in vročičnost potrebe, ne da bi vedel čemu.

Zdaj pa - nežen burin in galeb, razpet prek vsega neba.

Bolečina v želodcu se je stopnjevala.

Poet je stal pred menoj, s svetniško izčrpanim obrazom puščavnika. Človek, ki sem mu verjel, človek, ki se je žrtvoval za ideale in nore sanje o neki nenasilni družbi, ki je nikoli ni bilo in je ne bo. Ali pa sem sodil črno, on pa verjel, v tej veri ga ni bilo prav nič strah, ko je umiral mesece, samo ob čaju in vodi.

Tako se je odločil, da plača, kot je nekoč zapisal, da se bo Bog učil ob njegovem primeru. Ni bil le pogum vidca, bila je vizija, za katero se mu je zdelo vredno umreti. In tega nisem in ne bom mogel nikoli razumeti, kot tistega poslovnega obreda v tihi snežni pokrajini grobišč ne. Ničkolikokrat sem ga in ga bom iskal, njegove oči, njegove besede, njegovo vizijo.

- A kar direktno iz nebes? sem vprašal.

- Nebes ni, je odgovoril.

- Potem pa iz pekla?

- Pekel je na zemlji.

- Morda pa vice? sem poskušal naprej.

- Ja, morda, je tiho odgovoril in postal še manjši in še bolj suh v prevelikem starem puloverju.

- Veš, vse večkrat razmišljam, da so ljudje kozmična napaka...

Nič ni rekel.

- Trudim se živeti s svetom in ljudmi, takšnimi, kot pač so, trudim se, da bi več dajal, kot jemal, da bi bil...

Bil je tiho.

- Teško je, a trudim se, v kaosu je bilo prej kdaj pa kdaj kristalno jasno, kdo sem, kam grem, zdaj pa?

- Jaz, jaz nimam pravice, je zajeceljal in skušal premagati solze.

Pokleknil sem in mu jih obrisal z ustnicami.

Aleš Kordiš

Pes

Kadarkoli se je Filip zjutraj še ves krmežljiv odpravil od doma, si je bežno popravil lase, potprepljal vso obleko od suknjiča do hlačnic, da ne bi kje ostal še kakšen las, ki bi lahko skazil njegovo celostno podobo v zunanjem svetu, ki je gledal bolj kone na to. Dan za dnem, vsa leta, vsako jutro ista, da, ne le enaka, ista pot; iste, ne samo enake, iste kretnje, ki so dajale misliti, da se pripravlja nov dan, a na las enak prejšnjemu in predvčerajšnjemu in tudi vsem prihodnjim. Kolikor jih kajpak še preostane. V predsobi obrat na eni peti, zapah, ključ, kljuka in tako naprej. Stopnišče. Časopisi. Mleko. Jutro. Zunaj. Ker je imel ves čas izmerjen do poslednje sekunde, je zavil okrog trga, z dvignjeno glavo in kot da se ne zmeni za vrvenje okoli njega, ki se je tedaj ravnokar porajalo, namesto da bi stopil naravnost pod cesto. Vse povsod, tudi tukaj, jutro. Otrok še nikjer zunaj, in tudi nobenih živali. Le delavci, najbolj marljivi ljudje, ki jim je bilo najvažnejše to, kdo bo zjutraj prvi na trgu. Toda zdaj jih je tam že vse polno mrgolelo. Vonj po vroči kavi iz enega od šotorov ob gradbišču, iz bifeja na drugi strani semaforov pa masten zadah po jutranjem žganju. Filip se je ob tem zdrznil, ob vonjanju žganja je zmerom takoj pomislil na bolezen. In na zdravnika. In vpitje, mešanica kletvic, jutranjega tarnanja, pozdravljanja znancev in molka med konkurenti za stojnice. In Filip.

In za stojnicami je vendarle že slutil nesramno mularijo, za katero je sicer vedel, da bo tjakaj pridrla šele popoldne, sploh še ne tako zgodaj, in se bo podila po trgu s svojimi cvilečimi in bolhatimi cučki. Vse življenje se je pozorno izogibal vsem pasjim štirinožcem, ni in ni mogel prenesti, da bi se srečal s katerim od njih, sovražil jih je v dno duše.

Tako jo maha naš Filip po zunanji strani trga, ker se v njegovo gnečo ni maral riniti. Tedaj je pred seboj, le nekaj korakov stran, zagledal psa, starega, velikega, grdega, v katerega očeh je bilo nekaj podobnega osamljenosti, otožnosti. Korak mu je hipoma zastal, nato pa se je le pregovoril in si dejal, da poskusi oditi mimo, tu je vendarle toliko ljudi, da se utegne pasja nadloga zмести in ga ne opaziti. Odšel je naprej. Tudi pes je, v trenutku, dvignil glavo, jo pošečno nagnil proti Filipu in se

zagledal vanj. Ko je prišel mimo njega, se je obrnil in začel počasi stopati za njim. On, čigar najhujši življenjski sovražniki so bili psi vseh možnih pasem, on, ki se je psov bal bolj kakor hudič križa, on se je tedaj tog obrnil in z grozo videl, kako stopa za njim pes s slinastim gobcem. Kri mu je zaledenela v srcu, bil je videti, kot da mu bo okamnel korak med hojo. V hipu se je domislil zvijače in se z na videz neprisljnim ovinkom zrinil v migetajočo gnečo na levi in na desni. Prerival se je med njimi. Ko je prišel na drugi strani ven, je videl, da se je medtem pes nekje zapletel in ga ni bilo za njim. Olajšano si je popravil suknjič in nameril korak naprej, kajti neljubi pripetljaj ga je zmotil in izgubil je nekaj sekund; torej se mu je začelo muditi. Vendarle se mu je pa zdelo, kot bi mu bil kdo sledil; vedel je, da se to dogaja samo v filmih. Vseeno se je obrnil, pogledal nazaj in videl, da mu je res sledil, isti pes kot prej, s slinastim gobcem. Mrzlično je stopil še malo hitreje, saj je vedel, da danes res ne sme zamuditi, nikakor ne. Končno, je pomislil, se bo tudi slinasta zver naveličala in sama odnehala. Kljub temu je zavil še enkrat okrog trga, tokrat naslednjega, saj si ni mogel predstavljati, da bi mu ta pes vendar kar naprej hodil za petami. Poškilil je na uro in videl, da pravkar zamuja vlak. Besno je stopal naprej, čeprav bi se najraje obrnil in nahlulil žival ali se je poskusil znebiti kako drugače. Bogve kako. Nič, šel bo do naslednje postaje in tam počakal drugega. Storil je tako. Tam je šel v podhod, in pes za njim.

Za naslednji vlak je bil rahlo prehitro na postaji; vedel je to in si šel kupit časopis. Predvsem zato, da bi se lahko zatopil v nekaj, ob čemer bi lahko pozabil na vsiljivega spremljevalca, ali pa bi se temu nemara celo zazdelo, kako se je nehal razburjati zaradi njega, in bi odšel naprej; to bi bilo sploh najbolje. Toda ne eno ne drugo se ni hotelo zgoditi. Sedel je in odprl časopis. Budno je pazil, kdaj pripelje naslednji vlak. Pes pa nasproti njega in tudi čakal. Slednjič je bil po zvočniku najavljen vlak in po napovedanem času se je v prdoru res začelo svetlikati od njegovih luči. Filip je počakal, kot da ne misli stopiti nanj, morda bi lahko tako preslepil psa, ki ne bi pričakoval, da bo vstopil, ko bo pa to videl, bo že prepozno. Zvočnik je kmalu nato že kar zaprosil, naj potniki vstopijo, saj bo vlak v hipu odpeljal. Ko so vstopili vsi drugi, je tudi Filip sunkovito planil, skočil v notranjost, ko so se že začela zapirati hidravlična vrata, toda to so počela tako počasi, da je z ležernim korakom uspelo vstopiti še zloveščemu psu. Pogledal je po vagonu, zagledal Filipa in prišel do njega. Ta je škripal z zobmi. Na vlaku je bilo veliko ljudi: vsi so hiteli v svet, jutranja špica je bila. Nekateri so sedeli, večina je stala, vsi so pa godrnjaje spremljali težke korake slinaste zveri med njihovimi nogami in potem z ogorčenimi pogledi prestreljevali Filipa, ko je pes sedel k njegovim nogam, gledal navzgor vanj in molil rdeč jezik iz gobca. Filip je škripal z zobmi. Prišlo je najhujše. Prvič v življenju je na tem vlaku opazil kontrolorja. Ta je nezno hitro prišel do Filipa, obstal, mrko pogledal po psu, ki se ni menil zanj, in vprašal: "Gospod, je to vaš pes?" Filip se je delal neumnega. "Gospod, vprašujem, čigav je tale pes!" Filip se ni ganil. "Pes? - Kakšen pes?" "Gospod, tale umazani pes s slinastim gobcem. Ali ne veste, da je v našem mestu prepovedano prevažati domače živali na podzemeljski

železnici?" Filip je škrtal z zobmi. "Tedaj moram od vas zahtevati plačilo globe, gospod!" Filip je bolščal v črno okno, ki so ga tu in tam prestrelili žarki signalne luči v predoru. Čutil je, kako so zdaj vsi očitajoči pogledi v vagonu pritrjeni nanj. "To vendar ni moj pes!" Kontrolor je bil neizpros. "Žal mi je, gospod, toda zakone je treba spoštovati. - Ali pa ste nemara samo vi njegovi?" Slišal je pritajeno muzanje potnikov. Filip ni zdržal več. Ko je vlak ustavil, je stisnil kontrolorju bankovec, planil ven in stekel prek črnih tirov. Pes za njim. Službo je zdaj že zamudil. Naenkrat je nerodno padel in se zvalil v prazen prostor med tirova, ki ga ni opazil. V istem trenutku je pripeljal vlak iz nasprotne smeri in z veliko hitrostjo prekril jarek. Pes je stisnil rep med noge in nihče ga ni več videl.

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Milan Dekleva

Načrt za prazno pesem

Otroka je strah in mama pozna besedno igro, s katero bojazni zmanjša moč. "Strah je v sredini votel, okrog ga pa nič ni!" Zakletev, ki bi je bil vesel vsak budistični vajenec, odvzame strahu ontološko veljavo. "Tistega, kar je prazno skozinsko, še bolj prazno kot odsev v ogledalu, tistega... pač ni," prišepetava razum.

Za hip smo odrešeni, čeprav seveda ne vemo, v katerem škripljaju podnic, udarcu vetra v veje, šelestu listja v senčni predmestni ulici... nas bo strah spet pričakal. Je pa hudomušna oznaka, s katero hočemo obiti svoje tesnobno čustvo, izvrstna definicija pesmi.

"Da je pesem v sredini votla, okrog je pa nič ni? Blodnja! Prazna marnja! Kakšen pasji figav ništre!" slišim godrnjati um, delujoč na temelju izključevanja. Ubogi um, zastareli analogni osebni računalnik, zaprasketa in se zaikri: noben stroj ni in ne more biti programiran s protislovji. "Pesem je vendar govorni koncentrat, stržen besedovanja, strdek jezika."

Točno. A kdo nam jamči, da koncentrat stvari, njihov stržen in strdek, ne vsebuje praznine? V ocenjevanju stvari smo žrtve naivne, newtonovske izkušnje: kocka granita je ne le obstojnejša, ampak tudi prisotnejša od udarca luči ob bežeči morski val. Pesem, praznični poklon jezika, je ne le obstojnejša, ampak tudi prisotnejša od brbljanja branjevke. Velja. Vendar ne zato, ker bi pesem, metodična pot k popolnosti, iz svojega telesa izžgala praznino. Nasprotno. Zato, ker je popolnost praznina polnosti. Popolnost je druga beseda za Absolutno. Poskusimo za hip Absolutno misliti in čutiti kot kocko granita! Ne gre. Absolutno je, v naši fenomenologiji izkušnje, neznosna abstrakcija.

Zapustimo za hip nevarno bližino Absolutnega in se vrnimo k pesmi. Poskusimo dojeti, s kakšno praznino je naseljeno - v verze strnjeno in z ritmom utrjeno - domovanje jezika. Poskusimo odškrniti dveri pesmi brez predsodkov, ne da bi poslušali svarilo ratia. Le na tak način, se mi zdi, lahko postanemo dojemljivi za spoznanje, da je pesem s praznino **OBDAROVANA**.

Natančneje: pesem je obdarovana z dvema prazninama: zunanjo in notranjo.

Zunanja praznina pesmi je njen lingvistični in literarni spomin: vsaka pesem je poslednja v dveh antologijah. V zbiru narodove književne preteklosti in v nepreglednem snopiču svetovnega leposlovja. Vsaka pesem je zadnja v omenjenih antologijah na poseben način: kot povzetek vseh prejšnjih pesmi in kot njihova negacija. Kot praznina prejšnjih pesmi. Če vsem že napisanim verzom ne bi "nekaj manjkalo," nove pesmi sploh ne bi bilo mogoče oblikovati. Noben pesnik ni naiven, ni brez preteklosti, tudi tisti, ki hlini naivnost: palimpsestnosti se niso izmislili postmoderni. Naj se sliši še tako protislovno: pesnikova individualnost korenini v njegovemu spominu. Podobno je z bralcem: ni naivnega bralca, ne glede na to, ali je po poklicu avtomehanic ali narodno-zabavni muzikant.

Notranja praznina pesmi je odlika njenega arhetipskega, torej nespremenljivega poraza: poraza v igri imenovanj, poimenovanj, preimenovanj stvari, ki jih srečujemo v stvarnosti, sanjah, fantaziji, blodnjah, molitvi, orgazmih. V mislih nimam logičnega poraza, ki nas opozarja, da beseda nikdar ne postane stvar, ki jo priklīče v našo zavest. Pesem je poraz Logosa, ki naj bi bil, v izpeljavi človekove utopične volje, univerzalni Urejevalnik. Mnogi pesniki so iskali najvišjo Besedo. Vemo, da so umolknili: je to njihov odgovor?

Pa vendar: vsak hip nastajajo nove pesmi. Čemu? Ker še vedno obstaja drobčno upanje, da v neki pesmi, v nekem genialnem skladju besed (in za nas ni pomembno, kdo si lasti avtorske pravice genialnosti, foton ali Bog) del lahko zaobjame celoto. Tudi v tej dimenziji pesnjenja se obnašamo naivno: tokrat smo ujeti v past evklidovske geometrije, izhajajoče iz središča lika, ploskve, prostora, vsemirja. "Je neki izraz, v katerega je užariščeno bistvo vseh pesnikov in vseh jezikov." Različne religiozne in kabalistične šole in legende o mističnih izkušnjah poznajo magično besedo, ki je Om, Aum, Alfa in Omega, začetek in konec. Vera v ključno besedo je vera v jezikovno urejenost: so pomembni glasovi, morfemi, pomeni, stiki besed, odlomki... in so oni nepomembni, obstranski. So lilije, ki rastejo sredi vrta, in je plevel, ki raste za plotom.

Upanje, da del lahko zaobjame celoto, je sicer človeško čustvo, a je človeškosti sovražno. V briljantnem predavanju o Času navaja Borges Platona, ki je dejal, da je "čas gibljiva slika večnosti" (le kaj bi k temu rekli teoretiki filma?), in Blakea, ki je menil, da je "čas dar večnosti". Čas, nadaljuje mojster iz Buenos Airesa, je transpozicija večnosti v naš doživljajski spekter. Za nas bi bilo namreč pogubno, če bi nam večnost... "ponudila celoto Biti... Bit je več kot univerzum, več kot svet. Če bi se nam pokazala enkrat samkrat, bi bili uničeni, izničeni, mrtvi."

Večnost nam je darovana s časom. Polnost časa je v neukinljivem minevanju, nizu trenutkov, a hkrati v čudnem protislovju, da je sedanost le pravkar udejanjena preteklost in zarodek prihodnosti. "Čista sedanost", kot brezrazsežnostni hipec, bi bila namreč povsem abstraktna konstrukcija uma.

Tudi pesem je, tako kot čas, poseben niz "trenutkov," sukcesija besed. Polnost pesmi je v neukinljivem minevanju pravkar zapisanih (ali prebranih) znamenj, a hkrati v čudnem protislovju, da je beseda, ki so jo ravnokar otipale moje oči, zveneči pomen

že znane prejšnje besede in (ne)pričakovane besede, ki ji bo sledila. Če paradoks zaostrim: beseda je toliko glasnejša, kolikor intenzivneje v njej trepetajo vse prejšnje in vse prihodnje besede. Beseda je trajna, če je "prosojna", neopazna. Beseda je polna, če je prazna. Notranja praznina pesmi ni le v elipsi, cezuri, zamolku, sinkopi itd. Notranja praznina je dar Logosa, ki ne nosi več maske kozmogoničnega vladarja in redarja. Je tisti dar, ki ga je Dao dal pesmi. V pesmi se, kot je govoril Heraklit Mračni, stikajo "celota in ne-celota, shajajoče in razhajajoče, skladno in neskladno, iz vsega eno in iz enega vse". Stikajo, torej objemajo v erotični igri: obilje praznine. Pesem je zmaga Skrivnosti.

Načrt za prazno pesem ni kakšna posebna strategija pesnjenja, ampak le potovanje na kraj njenega izvira. Za Grke se je pesem, božji glas, razodetje, oglašalo iz Delfov, iz popka Zemlje. Za nas sta božji glas in razodetje čista Odsotnost. O pesem, popek Zemlje, čista Odsotnost!

Joel Black

Estetika umora

"Saj veš, kako so ljudje obremenjeni z zunanostjo: to je privlačno, tisto ni. No, vse to me ne zanima več. Zdaj počnem tisto, o čemer drugi samo sanjajo. Ustvarjam pač, dokler koga ne pokončam, ne? Sem prvi delujoči morilski umetnik na svetu."

Jack Nicholson kot Joker v filmu Batman iz leta 1989

Poznamo dve poti, po katerih lahko neki predmet, zamisel, dogodek ali dejanje dosežejo status umetnine. Po prvi poti lahko predmet izdelata, zamisel spočne, dogodek ustvari in dejanje uprizori umetnik, z izrazitim namenom delovati umetniško, kakorkoli pač sam razume in pojmuje "umetnost". Po drugi poti lahko *katerikoli* predmet ali zamisel doživi in interpretira gledalec (oziroma priča, če gre za nekoga, ki je navzoč pri dogodku ali predstavi), spet kot umetnino in spet glede na svojo lastno opredelitev do "umetnosti". Prva pot je *umetniška* in je rezultat umetnikovega dela. Druga pot pa je *estetska* in se nanaša izključno na gledalčevo subjektivno doživetje, ne glede na to, ali je bil predmet tega doživetja namenoma ustvarjen kot umetniško delo oziroma namenjen gledalčevemu estetskemu užitku. Predmet estetskega preudarka ni nujno umetnina ali celo zgolj izdelek. Nasprotno, teoretike estetskega iz osemnajstega stoletja, kakršna sta bila Burke in Kant, ločuje od njihovih neoklasicističnih predhodnikov prav namensko zapostavljanje umetnosti, kakršno je ustvaril človek, in posvečanje pozornosti doživljanju naravnih pojavov.

Med umetniško in estetsko potjo ponavadi ni razlike, zato se izraza običajno uporabljata vzajemno. Slika, ki jo ustvari umetnik, bo, gledano na splošno, prepoznana in priznana (ali nepriznana) kot umetnina (dobra ali slaba). Slikarji in še bolj fotografi spretno spreminjajo svoje estetsko doživljanje narave v umetniške predmete, ki v nasprotni smeri izvajajo estetski odziv pri gledalcu. Kljub temu si ni težko predstavljati okoliščin, v katerih sta umetniška in estetska pot popolnoma nezdružljivi. Otroci in samozvani namišljeni umetniki nam vsiljujejo svoje izdelke in zahtevajo, da jih sprejmemo kot umetnost. Četudi se uklonimo tem zahtevam, naredimo to z določeno mero nepoštenosti in zavestno zapostavimo lastno estetsko presojo. Po drugi strani pa se nam zdi samoumevno, da estetsko doživimo predmete in okolja, za katere

bi težko rekli, da so "namenjeni" tovrstnemu doživetju. Celo še bolj verjetno je, da se nam bo določena stvar zdela lepa, če nas k temu, da jo tako doživimo, nič ne sili. S tem ko prizor v naravi doživimo estetsko, se odzovemo naravi kot umetniškemu delu. To se zgodi kljub našemu prepričanju (v resnici pa prav zaradi tega prepričanja), da narava po definiciji ni umetnost in da tudi njen smisel ni v tem, razen če seveda razširimo našo opredelitev in vzamemo Boga, kot stvarnika sveta narave, za Umetnika. Če je torej "naravne" pojave mogoče doživeti kot umetnost, potem obstaja možnost, da kot take sprejmemo tudi določene "nenaravne" pojave, saj je umetnost sama po definiciji nenaravna.

Možnost estetskega doživljanja pojavnosti sveta ima velik pomen celo (in še posebej) takrat, ko ta pojavnost ni osmišljena s tovrstnim sprejemanjem. Spokojne pejsaže - s soncem obsijana polja in žuboreče potočke - je nedvomno mogoče estetsko doživeti in umetniško predstaviti, ravno to pa velja tudi za neustavljive in grozeče naravne kataklizme - viharje, potrese, požare in poplave - ki nas osupljajo s svojo razsežnostjo in uničujočo močjo. Ko se je klasična teorija umetnosti začela ob koncu osemnajstega stoletja umikati novi filozofiji estetike, se je mislecem zdelo potrebno znova preučiti pojem vzvišenosti - retoričnega in stilističnega koncepta, ki sega nazaj vse do Longinosa v prvem stoletju po Kr. in jo je neoklasicistični teoretik Boileau opredelil kot domeno "umetniške oblike prej kot brezobličnosti in estetskega užitka prej kot estetske bolečine". Novi teoretiki estetike so vzeli pod drobnogled tako občutenje ugodja kot tudi občutenje bolečine. V delu *Scienza nuova* (1725, dop. 1730, 1744) je Vico predstavil doživetje vzvišenosti kot obliko kulturnega doživetja, ki je neločljivo povezano s prvinskim občutkom strahu: "...strah je ustvaril bogove; ne strah, ki bi ga ljudje vzbujali drug pri drugem, ampak strah, porojen v njih samih." Desetletja kasneje je Burke povezal "predstave o bolečini in grožnji" z vzvišenostjo, ki po svojem vplivu daleč presega lepoto, ker so "predstave o bolečini mnogo močnejše od tistih, ki sestavljajo ugodje." V času, ko so razsvetljski misleci, kakršni so bili ameriški avtorji "Deklaracije o neodvisnosti", razglašali "stremljenje k sreči" kot človekovo naravno pravico, je Burke zaznal tisto, kar je Ernst Cassirer opisal kot "vir čistega estetskega užitka, ki se strogo razlikuje od gole želje po sreči, prizadevanja za užitek in omejenega zadovoljstva: 'neke vrste slast, polno groze, spokojnost, prežeto s strahom'." Lepota kot vir estetskega užitka je po Burkeu socialna, civilizacijska kategorija enotnosti, povezanosti in morale, medtem ko korenini vzvišenost v primarnem impulzu samohranitve, ki je sam po sebi nemoralen in antisocialen.

V *Kritiki razsodnosti* je Kant povzdignil Burkeovo empirično in psihološko oceno vzvišenega in lepega na nivo spekulativne filozofije; odtlej je diskusijam o estetiki botrovalo strogo razločevanje vzvišenega in lepega. S tem pa, ko je fizično nasilje obveljalo kot možen vir estetskega doživetja, se je postavilo vprašanje, kaj naj človekovo nasilje, ki bržkone vodi v vse večjo grozo, odvrne od povezave z estetskim. Mar nas zlohota in nedoumljiv namen morilca - Kajnovega potomca, kršitelja šeste zapovedi - ne napolnita s strahospoštovanjem? Če katero od človeških dejanj vzbuja

estetsko doživetje vzvišenosti, potem je to zagotovo dejanje morilca. Če pa lahko umor doživimo kot nekaj estetskega, potem se nam tudi morilec lahko odkrije kot neke vrste umetnik - umetnik ali antiumentnik, izvajalec, čigar posebnost ni kreacija, temveč destrukcija.

Burke se je seveda zavedal te možnosti in jo je opisal s primerom vznemirjenja, ki ga povzročajo javne usmrtitve. Kant pa je nasprotno s transcendentalnim pristopom k estetiki kot kontrast postavil vir vzvišenosti v moralno-razumsko naravo človeštva. Nasilne prevrate v fizični naravi in še posebej človeško nasilje je resnično izločil iz diskusije. Tovrstna dejanja ne ponazarjajo vzvišenosti, temveč prej "pošastnost". "Pošasten je objekt, kadar s svojo razsežnostjo (ali 'nesorazmernostjo') uničuje namen, ki tvori njegov lastni koncept ('Ungeheuer ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der Begriff desselben ausmacht, vernichtet')." Vso vojno je treba očistiti nasilja - postati mora uglajena in "potekati po pravilih ter ob nedotaknjemem spoštovanju človekovih pravic" - če naj postane vzvišena. Zdi se, da je Kant lahko povzdignil estetsko misel iz Burkeove empirične psihologije na področje transcendentalne filozofije le tako, da je omejil povod za doživetje vzvišenosti na srečanja s "surovo naravo" ("an den rohen Natur") in tako, da se v svojem razmišljanju ni oziral na premišljeno nasilna človeška dejanja, kot so usmrtitve in umori ali socialni nemiri, kakršna je bila revolucionarna prevlada nasilja na pohodu v Franciji v času nastanka tretje kritike. Če, po Kantu, srečanja z močjo in veličino narave lahko vodijo posameznika k višji moralno-razumski zavesti, pa razkriva nasilje človeka do človeka ali do narave resnično pokvarjeno in sprijeno človeško naravo.

Med filozofsko navdahnjenimi pisci romantičnega obdobja (Schiller, Coleridge...), ki so se skušali soočiti s Kantovo moralno-razumsko estetiko, ni nihče tako očarljivo izpostavil svojevrstnih protislovij takšnega pristopa kot De Quincey. Prav on je pripeljal Kantov koncept naravne vzvišenosti k "logičnemu" sklepu v luči umora. V eseju *O umoru* je De Quincey leta 1827 šaljivo razpredal o tem, kako lahko najbrutalnejši umori postanejo umetniška dela, če jih le ocenjujemo neprizadeto, z estetskega, nemoralnega stališča. Nezaslišano De Quinceyjevo trditev, da lahko, pod določenimi pogoji, hladnokrven umor doseže umetniško vrednost, je večina bralcev sprejela kot nenavaden, a nepomemben primer retorične in umetniške spretnosti. Iz širše, kulturne perspektive ima esej, skupaj z nadaljevanjem, naslovljenim "Postscript", iz leta 1854, bistveno večji pomen. Uvaja nepopustljivo satirično kritiko filozofske tradicije, kakršno je povzema Kant, in dosledno dopušča jasen, nezapleten odnos med etiko in estetiko ter v okviru le-te med empiričnimi oblikami lepote in vzvišenostjo. Z obravnavo umora kot oblike umetnosti je De Quincey pokazal na estetski razkol med lepoto in vzvišenostjo, v širšem smislu pa na filozofski razkol med etiko in estetiko. Če je De Quincey v "morilskih" esejih navedene razlike še ironiziral, pa pri piscih, ki so mu sledili, ni več opaziti nikakršnega dvoumja. Vztrajno in popolnoma resnobno so zavračali medsebojno merljivost etike in estetike. S tem ko je smešil Kantovo moralno filozofijo in tako dvignil roj estetskih problemov, je De Quincey nevede (in verjeti

moramo, nehote) utrl pot kasnejšemu razcvetu Nietzschejeve estetske kritike splošne morale.

Štirinajst let po De Quinceyjevem prvem "morilskem" eseju je Poe v zgodbi *Umor v ulici Morgue* razvil tisto, kar Dennis Porter imenuje "prefinjena umetnost umora", v "prefinjeno umetnost detekcije" in s tem položil temelj sodobnemu žanru detektivke. Junak umetnik Poejevih "zgodb logičnega sklepanja" je vsekakor detektiv in ne morilec. Izredna priljubljenost tega žanra je na žalost zasenčila predhodni De Quinceyjev poskus kriminalne literature, v katerem je morilec prikazan kot umetnik in umor kot umetniška oblika. Takšen prikaz umora bi takrat, razumljivo, naletel na prezir, če pomislimo, da so literarna dela s tovrstno estetiko morala izzveneti kot nerazumljiv tujek v nasprotju z racionalno, buržoazno ideologijo detektivske zgodbe. In vendar, naj se zdi nauk estetike umora v De Quinceyjevih zapisih še tako nesmiseln (ali drzen), ga znova in znova raziskuje in izkorišča vrsta sodobnih pisateljev in filmarjev po vsem svetu. V njihovih delih je klasičen koncept mimeze - prepričanja, da je umetnost v določenem smislu posnetek narave oziroma podoba resničnosti - omajan do stopnje, ko bivanja in videza, etike in estetike ni več mogoče razlikovati in ko ena drugi postaneta odsev. Že v tridesetih letih tega stoletja je kritik Walter Benjamin obsodil razmah "mimetične spretnosti", ki presega okvir umetniškega stremljenja k obdelavi vseh aspektov človeškega vedenja, razglabljal o nasilnem izvoru prava, zavrnil fašistični program estetiziranja politike in opozoril na preskok od estetike opisovanja k estetiki prikazovanja v novem, "realističnem" filmskem mediju. Film kot medij, ki ga sestavlja serija "posnetkov" in katerega tehnologija je v neposredni povezavi z razvojem avtomatskega orožja, v resnici vodi mimetično dvoumnost in estetizirano nasilje literature v logično skrajnost.

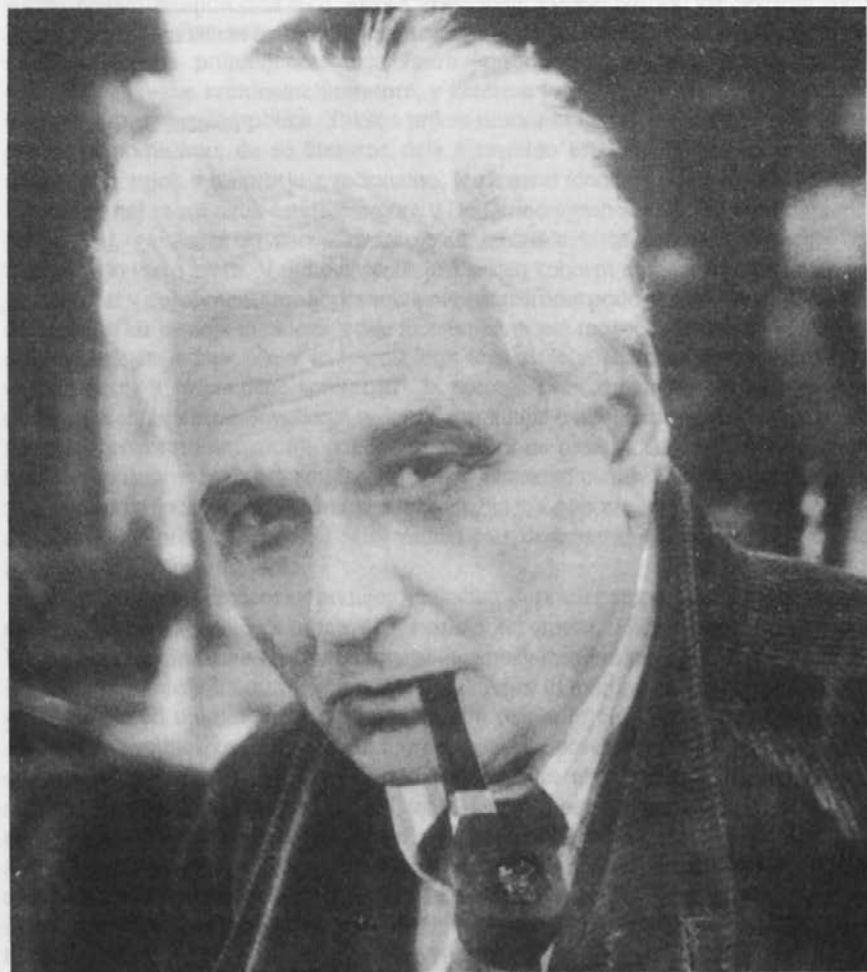
Filmi Alfreda Hitchcocka ponujajo najočitnejši primer stopnje, do katere filmski medij izkorišča specifično umetniško razsežnost umora. Hitchcockova naslednika Martin Scorsese in Brian De Palma uporabljata običajne filmske zvijače za ponazoritev in razkritje patoloških fantazij voajerjev, ugrabiteljev in morilcev. S tem opozarjata na podobnost med njunim "umetniškim" filmskim delom in fantazijskim svetom njunih sociopatskih subjektov. Filmarji in morilci pogosto prav obsedeno manipulirajo z domišljijo v množičnih medijih. "Psihopatski" morilec ali terorist, ki nima na videz nikakršne kontrole nad svojimi dejanji, lahko v resnici popolnoma obvlada položaj, ki ga je ustvaril. Podobno lahko filmski režiser s popolno umetniško disciplino organizira kaos lastnih življenjskih fantazij in "skupinskih fantazij" družbe (ki so navsezadnje medsebojno neločljive). (Glede na seksualne fantazije in obsesije, ki jemljejo samokontrolo njegovim likom, je De Palma pravzaprav opredelil umetniški cilj filmskega režiserja kot "prevzem nadzora" nad igro domišljije.) Oba, morilski terorist in filmski režiser, vesta, kako ravnati z medijem, in znata izkoriščati domišljijo in strahove množičnega občinstva. Globoko se zavedata, kako njuna dejanja učinkujejo na očarane gledalce. Vsi dobro poznamo proces, s katerim morilci, atentatorji in še posebej teroristi namenoma napihujejo svoja dejanja za objavo v množičnih občilih in

pogosto vlečejo za nos zgroženo javnost s špekuliranjem na temo motiva, namenov in kraja, kjer bodo udarili naslednjič; se morda s takšnim ravnanjem kaj razlikujejo od filmskih režiserjev, ki ravno tako vnaprej predvidevajo reakcije svojih kritikov? V času, ko se z "resničnostjo" v vizualnih medijih manipulira do neslutnih razsežnosti, imata tako morilec kot filmski režiser neomejen nadzor nad samovoljnim mehanizmom domišljije, principom razločevanja, ki vlada temeljni kulturni razliki med resničnim in neresničnim.

Prevedel Boštjan Leiler

Joel Black je profesor primerjalne književnosti na University of Georgia v Združenih državah Amerike. Objavljeno besedilo je odlomek iz njegove knjige *The Aesthetics of Murder (A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture)*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1991.

DERRIDA IN DEKONSTRUKCIJA



Jacques Derrida

Jacques Derrida

Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti

Morda se je v zgodovini pojma strukture prigodilo nekaj, kar bi lahko imenovali "dogodek", če ta obremenjena beseda ne bi pobujala pomena, ki bi ga morala reducirati ali postaviti pod vprašaj prav strukturalna - ali strukturalistična - misel. A naj kljub temu uporabljam izraz "dogodek", s tem da ga bom jemal previdno in kakor v narekovajih. V tem smislu bo imel ta dogodek zunanjo formo *preloma* in *ponovne podvojitve*.

Dovolj lahko bi bilo pokazati, da sta pojem strukture in celo beseda "struktura" sama stara toliko kot *epistémè* - se pravi, toliko kot zahodna znanost in zahodna filozofija - in da so njune korenine vraščene globoko v tla navadnega jezika, v katerega najgloblje koticke se ta *epistémè* poganja, da bi jih spet zbrala in z metaforično premestitvijo vključila vase. Kljub temu je vse do tega dogodka, na katerega želim pokazati in ga definirati, struktura - ali bolje, strukturalnost strukture - zmeraj bila nevtalizirana in reducirana, čeprav vseskoz vpletena zraven, in sicer z vezavo na središče ali napotitvijo na točko prisotnosti, fiksiran izvor. Funkcija tega središča ni bila le, da usmerja, uravnotežuje in organizira strukturo - neorganizirane strukture si pravzaprav ni mogoče zamisliti - ampak predvsem zagotoviti, da organizirajoče načelo strukture omeji to, kar bi lahko imenovali *igro* te strukture. Ni dvoma, da z usmerjanjem in organiziranjem skladnosti sistema središče strukture dovoljuje igro njenih elementov znotraj vseobsegajoče forme. Predstava o strukturi, ki nima središča, je še danes tisto nemisljivo samo.

Kljub temu središče tudi omejuje igro, ki jo odpira in omogoča. *Qua* središče je tista točka, na kateri zamenjava vsebine, elementov ali izrazov ni več mogoča. Premena ali preobrazba elementov (ki so seveda lahko strukture, zaprte znotraj kake strukture) v središču ni dovoljena. Vsaj ta premena je vselej ostala prepovedana (to besedo uporabljam namenoma). Zato se je vselej mislilo, da središče, ki je po definiciji enkratno, vzpostavlja prav tisto stvar znotraj strukture, ki tej strukturi vlada, medtem ko sama uhaja strukturalnosti. Zato je klasična misel v zvezi s strukturo tudi lahko govorila o tem, da je središče paradokсно znotraj strukture in zunaj nje. Središče je v središču totalitete, a kljub temu *ima* totaliteta, ker središče ne pripada totaliteti (ni del totalitete), *svoje središče drugje*. Središče ni središče. Pojem strukture s središčem - čeprav predstavlja skladnost samo, pogoj *epistémè* kot filozofije ali znanosti - je skladen na protisloven način. Skladnost v protislovnosti pa, kot to zmeraj velja, izraža silo poželenja. Pojem strukture s središčem je pravzaprav pojem igre, oprte na

utemeljitveni temelj, igre, ki se vzpostavlja na utemeljitveni negibnosti in pozavarovani gotovosti, ki je sama zunaj dosega igre. S to gotovostjo je mogoče obvladati tesnobo, kajti tesnoba je vselej rezultat določenega načina biti, impliciranega v igri, biti, ujete v igro, biti kot biti od začetka igre v igri. Na podlagi tega, kar zato imenujemo središče (in kar se zato, ker je lahko bodisi znotraj ali zunaj, imenuje tako izvor kot kraj, tako *arhè* kot *telos*), se vselej *jemljejo* ponavljanja, zamenjave, preobrazbe in premene iz zgodovine smisla - se pravi iz zgodovine, razdobja - katerega izvor se vselej lahko razodene ali katerega konec je vselej lahko anticipiran v formi prisotnosti. Zato je najbrž mogoče reči, da je gibanje vsake arheologije, tako kot gibanje vsake eshatologije, vpleteno v to redukcijo strukturalnosti strukture in da vselej poskuša zasnavljanje strukturo na podlagi polne prisotnosti, ki je zunaj igre.

Če je tako, moramo o celotni zgodovini pojma strukture pred prelomom, o katerem sem govoril, razmišljati kot o nizu zamenjav središča za središče, kot o povezani verigi določitev središča. Zaporedoma in na reguliran način dobiva središče različne forme in imena. Zgodovina metafizike, tako kot zgodovina Zahoda, je zgodovina teh metafor in metonimij. Njena matrica - oprostite mi, ker tako malo prikažem in ker sem tako eliptičen, da bi hitreje prešel na svojo osrednjo temo - je *določitev biti kot prisotnosti* v vseh smislih te besede. Mogoče bi bilo pokazati, da so vsa imena, povezana s fundamentalijami, načeli ali središčem, vselej označevala stalnico prisotnosti - *idos*, *arhè*, *telos*, *energeia*, *ousia* (esenca, eksistenca, substanca, subjekt), *aletheia*, transcendentalnost, zavest ali vest, Bog, človek in tako naprej.

Dogodek, ki sem ga imenoval prelom, prekinitev, na katero sem namigoval na začetku tega referata, se je najbrž prigodil tedaj, ko je bilo treba začeti misliti strukturalnost strukture, se pravi, ko se je začela ponavljati, zato sem rekel, da je bila ta prekinitev ponovitev v vseh smislih te besede. Od tedaj je bilo nujno misliti zakon, kakršen je vladal poželenju po središču pri vzpostavljanju strukture in v procesu pomenjanja, ki predpisuje njegove premestitve in zamenjave zaradi tega zakona središčne prisotnosti - vendar središčne prisotnosti, ki nikdar ni bila ona sama, ki je vselej že bila prenesena iz sebe v svoj nadomestek. Nadomestek se ne zamenja za nekaj, kar naj bi kakorkoli že obstajalo pred njim. Tedaj je bilo najbrž nujno začeti misliti, da ni bilo nikakršnega središča, da središča ni mogoče misliti v formi prisotnosti, da središče nima naravnega mesta, da to ni fiksirano mesto, ampak funkcija, nekakšno ne-mesto, na katerem je stopilo v igro neskončno število znakovnih zamenjav. To je bil tisti trenutek, v katerem je jezik vdrl v univerzalno problematiko; trenutek, ko je ob odsotnosti središča ali izvora vse postalo *diskurz* - če lahko pristanemo na to besedo - se pravi, ko je vse postalo sistem, kjer središčni označenec, izvorni ali transcendentalni označenec, ni nikdar popolnoma prisoten zunaj sistema razlik. Odsotnost transcendentalnega označevalca širi domeno in igro pomenjanja *ad infinitum*.

Kje in kdaj se prigodi to decentriranje, ta predstava o strukturalnosti strukture? Nekoliko naivno bi se bilo sklicevati na dogodek, doktrino ali avtorja, da bi označili to prigoditev. Brez dvoma je to del totalitete kake dobe, naše lastne dobe, a se je že

začelo naznanjati in *delovati*. A če bi želel dati kak namig s tem, da bi izbral enega ali dve "imeni" in vam priklical v spomin tiste avtorje, v katerih diskurzu je ta prigoditev skoraj docela vzdržala svojo najradikalnejšo formulacijo, bi najbrž omenil nietzschejevsko kritiko metafizike, kritiko pojmov biti in resnice, za katere so bili zamenjani pojmi igre, interpretacije in znaka (znaka brez prezentne resnice); freudovsko kritiko avtoprezepe, se pravi kritiko zavesti, subjekta, identitete s samim sabo, bližnjosti samemu sebi in posedovanja samega sebe; in, še radikalneje, heideggrovsko destrukcijo metafizike, onto-teologije, določitve biti kot prisotnosti. A vsi ti destrukcionistični diskurzi in vse njihove prispodobe so ujeti v nekakšen krog. Ta krog je enkratni. Opisuje formo razmerja med zgodovino metafizike in destrukcijo zgodovine metafizike. Ogibanje pojmom metafizike, da bi napadli metafiziko, nima smisla. Nimamo jezika - sintakse in leksike - ki bi bil ločen od te zgodovine; ne moremo izreči niti enega samega destruktivnega predloga, ki že ne bi zdrsnil v formo, logiko in implicitne postulate prav tiste stvari, ki si jo prizadeva spodbiti. Če izberemo enega izmed številnih primerov: metafizika prisotnosti se napada s pomočjo pojma znaka. A kot sem rekel malo prej: v trenutku, ko bi želeli pokazati, da ni transcendentnega ali privilegiranege označevalca in da domena ali igra pomenjanja zato nima meje, bi morali razširiti to zavračanje na pojem in besedo znak samo - prav tega pa ni mogoče narediti. Kajti oznaka "znak" je bila glede na svoj smisel vselej razumljena in določana kot znak-za, kot označevalec, ki napotuje na označenec, kot označevalec, ki je drugačen od svojega označenca. Če izbrisemo radikalno razliko med označevalcem in označencem, je kot metafizičen pojem treba opustiti besedo označevalec samo. Ko Lévi-Strauss v uvodu k *Le crut et le cuit* pravi, da je "želel preseči opozicijo med zaznavnim in inteligibilnim tako, da <se> je na samem začetku postavil na raven znakov," kljub nujnosti, prepričljivosti in upravičenosti njegovega dejanja ne moremo pozabiti, da pojem znaka sam na sebi ne more preseči ali obiti te opozicije med zaznavnim in inteligibilnim. Pojem znaka je določen z njo: po totaliteti njene zgodovine in njenega sistema in prek nje. A brez pojma znaka ne moremo, ne moremo se odreči vpletenosti v metafiziko, ne da bi se obenem odrekli kritiki, ki jo naslavljamo na to vpletenost, ne da bi tvegali, da razliko <docela> zabrišemo v identiteto označenca, s tem da reduciramo nanj njegov označevalec ali pa ga, in to je isto, preprosto izženemo iz njega samega. Kajti obstajata dva različna načina zabrisovanja razlike med označevalcem in označencem: prvi, klasični način je v reduciranju ali izpeljevanju označevalca, se pravi, navsezadnje v *podvrženju* znaka misli; drugi, ta, ki ga tu uporabljamo proti prvemu, pa je v *preizpraševanju* sistema, v katerem je funkcionirala prejšnja redukcija: najprej in predvsem opozicija med zaznavnim in inteligibilnim. *Paradoks* je v tem, da je metafizična redukcija znaka potrebovala opozicijo, ki jo je reducirala. Opozicija je del sistema skupaj z redukcijo. In kar tu pravim o znaku, je mogoče razširiti na vse pojme in stavke metafizike, predvsem na diskurz o "strukturi". Vendar je več načinov, da se ujamemo v ta krog. Vsi so bolj ali manj naivni, bolj ali manj empirični, bolj ali manj sistematični, bolj ali manj blizu formulaciji ali celo formalizaciji tega kroga. Te razlike pojasnjujejo

mnogoterost destrukcionističnih diskurzov in nestrinjanja teh, ki jih ustvarjajo. Nietzsche, Freud in Heidegger so, na primer, delali s pojmi, podedovanimi od metafizike. Ker ti pojmi niso elementi ali atomi in ker so vzeti iz sintakse in sistema, vsaka omejena izposoja potegne za sabo celoto metafizike. To tem razdejalcem dopušča, da drug drugega razdenejo - Heidegger, na primer, ima Nietzscheja z enako mero bistroidnosti in strogosti kot neverodostojnosti in napačnega konstruiranja za zadnjega metafizika, zadnjega "platonista". Isto bi lahko naredili s Heideggrom samim, s Freudom in s številnimi drugimi. Danes ni bolj razširjene vaje od te.

Zakaj je pomembna ta formalna shema, če pridemo na to, kar imenujemo "humanistične znanosti"? Ena od njih najbrž zavzema privilegirano mesto - etnologija. Pravzaprav lahko domnevamo, da se je etnologija lahko rodila kot znanost edinole v trenutku, ko je prišlo do decentriranja: v trenutku, ko je bila evropska kultura - in zato tudi zgodovina metafizike in njenih pojmov - *dislocirana*, pregnana s svojega mesta in primorana, da preneha gledati nase kot na kulturo reference. Ta trenutek ni najprej in predvsem trenutek filozofskega ali znanstvenega diskurza, ampak je tudi trenutek, ki je političen, ekonomski, tehničen in tako naprej. S popolno gotovostjo lahko rečemo, da ni nič naključnega na dejstvu, da je bila kritika etnocentrizma - ki je prvi pogoj etnologije - sistematično in zgodovinsko sočasna z destrukcijo zgodovine metafizike. Oboje pripada eni in isti dobi.

Do etnologije - tako kot do vsake znanosti - pride znotraj elementa diskurza. Prvotno je evropska znanost, ki uporablja tradicionalne pojme, najsi se sicer še tako bojuje proti njim. Zato etnolog ne glede na to, ali to želi ali ne - to ni odvisno od njegove odločitve - pripusti v svoj diskurz premise etnocentrizma prav v trenutku, ko se jih trudi zavrnil. Ta nujnost je ireducibilna; ni zgodovinsko naključje. Vse njene implikacije moramo zelo previdno pregledati. A če nihče ne more ubežati tej nujnosti in če zaradi tega nihče ni odgovoren za to, da se je, čeprav samo za trenutek, vdal vanjo, to ne pomeni, da so vsi načini vdaje enako ustrezni. Kakovost in plodnost diskurza najbrž meri kritiška strogost, ki preišča to razmerje do zgodovine metafizike in podedovanih pojmov. Tu gre za vprašanje kritičnega razmerja do jezika humanističnih znanosti in vprašanje kritiške odgovornosti diskurza. To je vprašanje izrecnega in sistematičnega zastavljanja problema v zvezi s statusom diskurza, ki si iz dediščine sposoja vire, potrebne za dekonstrukcijo te dediščine same. Problem *ekonomije in strategije*.

Če bom zdaj za primer vzel in preiskal Lévi-Straussove tekste, tega ne bom naredil samo zaradi privilegija, ki ga ima etnologija med humanističnimi znanostmi, niti ne zato, ker Lévi-Straussova misel močno pritiska na sodobno teoretsko situacijo. To bom naredil zato, ker je v Lévi-Straussovem delu očitna določena izbira in ker je tu *bolj ali manj* izrecno razvita določena doktrina v zvezi s kritiko jezika in kritičnim jezikom v humanističnih znanostih.

Da bi lahko sledil temu gibanju v Lévi-Straussovih tekstih, sem kot eno od vodilnih niti izbral opozicijo med naravo in kulturo. Kljub vsem pomladitvam in preoblekam je ta opozicija filozofiji prirojena. Starejša je celo od Platona. Stara je vsaj

toliko kot sofisti. Odkar je bila ta opozicija - *physis/nomos*, *physis/tehné* - vzpostavljena, se je prenašala s celotno zgodovinsko verigo, ki "naravo" postavlja nasproti zakonu, vzgoji, umetnosti, tehniki - in tudi nasproti svobodi, samovolji, zgodovini, družbi, umu in tako naprej. Od začetka svojega iskanja in od svoje prve knjige *Les structures élémentaires de la parenté* je Lévi-Strauss obenem čutil nujnost, da izkoristi to opozicijo, in nemožnost, da bi jo naredil sprejemljivo. V *Les structures élémentaires* izhaja iz tegale aksioma ali definicije: da naravi pripada to, kar je splošno in spontano, ne da bi bilo odvisno od katerekoli kulture ali določene norme. Kulturi po drugi strani pripada to, kar je odvisno od sistema norm, ki regulira družbo in se zato lahko spreminja od ene družbene strukture do druge. To sta definiciji tradicionalnega tipa. Vendar se Lévi-Strauss, ki je ta pojma začel postavljati na sprejemljiv način, že na prvih straneh *Les structures élémentaires* sreča s tem, kar sam imenuje škandal, se pravi z nečim, kar ne trpi več opozicije narava/kultura, ki jo je sam sprejel, in za kar se zdi, da sočasno zahteva predikate narave in predikate kulture. Ta škandal je prepoved incesta. Prepoved incesta je splošna; v tem smislu bi jo lahko imenovali naravno. Vendar je to tudi prepoved, sistem norm in omejitev; v tem smislu bi jo lahko imenovali kulturno prepoved.

"Domnevamo torej, da vse splošno v človeku izhaja iz reda narave in da je zanj značilna spontanost, vendar pa vse, kar je podvrženo normi, pripada kulturi in predstavlja atributa relativnega in partikularnega. Tedaj se soočamo z dejstvom ali, še raje, z zbirom dejstev, ki v luči prejšnjih definicij delujejo skoraj kot škandal: prepoved incesta predstavlja brez najmanjše dvosmiselnosti in nerazvezljivo povezani med seboj dve značilnosti, v katerih smo prepoznali nasprotujoča si atributa iz dveh izključujočih se redov. Prepoved incesta ustanavlja pravilo, vendar pravilo, ki je obenem edino izmed vseh družbenih pravil splošnega značaja" (str. 9).

Očitno tu ni ničesar škandaloznega, razen znotraj sistema pojmov, ki uzakonjajo razliko med naravo in kulturo. Ko Lévi-Strauss začne svoje delo s *factumom* prepovedi incesta, se torej postavi v položaj, ki pobudi izbris ali ovrženje razlike, za katero se je vselej domnevalo, da je razvidna sama po sebi. Kajti od tistega trenutka, ko prepovedi incesta ni več mogoče pojmovati znotraj opozicije narava/kultura, tudi ni več mogoče reči, da je škandalozno dejstvo, motno jedro znotraj mreže prosojnih pomenov. Prepoved incesta ni več škandal, s katerim se srečamo ali na katerega naletimo v domeni tradicionalnih pojmov; je nekaj, kar se tem pojmom izmika in kar je vsekakor pred njimi - verjetno kot pogoj njihove možnosti. Morda bi lahko rekli, da je celota filozofske pojmovnosti, ki se sistematično povezuje z opozicijo narava/kultura, oblikovana tako, da v domeni nemisljivega pušča stvar samo, ki omogoča to pojmovnost: izvor prepovedi incesta.

Ta primer, enega izmed številnih drugih, sem obravnaval preveč bežno, vendar kljub temu razodeva, da nosi jezik v sebi nujnost svoje lastne kritike. Te kritike se je mogoče lotiti po dveh tirnicah, na dva "načina". Ko meja opozicije med naravo in kulturo postane zaznavna, bi si lahko zaželeli sistematično in dosledno preizprašati zgodovino teh pojmov. To bi bilo prvo dejanje. Takšno sistematično in zgodovinsko

preizpraševanje ne bi bilo niti filološko niti filozofsko dejanje v klasičnem smislu teh besed. Če se ubadamo z utemeljujočimi pojmi celotne zgodovine filozofije in jih raz-postavljamo, to ne pomeni, da se lotevamo naloge filologa ali klasičnega zgodovinarja filozofije. Kljub videzu je to najbrž najdrznejši način, da naredimo korak iz filozofije. Korak "iz filozofije" pa si je veliko težje zamisliti, kot si to navadno predstavljajo tisti, ki mislijo, da so ga že zdavnaj naredili z gosposko lahkoto, in ki jih metafizika na splošno potegne vase z vsem telesom diskurza, za katerega trdijo, da so ga odvezali od nje.

Da bi se ognili verjetno sterilizirajočemu učinku prvega načina, je druga možnost - ki po mojem mnenju bolj ustreza načinu, kakršnega je izbral Lévi-Strauss - v tem, da na polju empiričnega razlikovanja ohranimo vse te stare pojme, obenem pa tu in tam pokažemo na njihove meje; pri tem jih jemljemo v poštev kot orodje, ki ga je še vedno mogoče uporabljati. Ne pridajamo jim več vrednosti resnice; tu je pripravljenost, da jih opustimo, če bi bilo treba, ko bi se drugi pripomočki izkazali za bolj koristne. Medtem izkoriščamo njihovo relativno učinkovitost, zato jih uporabljamo za razdiranje starega stroja, ki mu pripadajo in katerega del so. Tako jezik humanističnih znanosti kritizira samega sebe. Lévi-Strauss misli, da na ta način lahko loči metodo od resnice, metodološke pripomočke od objektivnih pomenov, na katere ti pripomočki merijo. Skoraj bi lahko rekli, da je to prvotna Lévi-Straussova trditev; vsekakor se prve besede *Les structures élémentaires* glasijo: "Začenjamo razumeti, da razloček med naravnim in družbenim stanjem (danes bi bilo primerneje reči: naravnim in kulturnim stanjem), ker mu manjka kakršenkoli sprejemljiv zgodovinski pomen, predstavlja vrednost, ki docela upravičuje njegovo rabo v moderni sociologiji: vrednost v smislu metodološkega pripomočka."

Lévi-Strauss bo zmeraj ostal zvest temu dvojnemu namenu: da kot pripomoček ohrani to, česar resničnostno vrednost kritizira.

Po eni strani bo pravzaprav še naprej oporekal vrednost opozicije narava/kultura. Več kot trinajst let po *Les structures élémentaires* naletimo v *La pensée sauvage* na zvest odmev teksta, ki sem ga ravnokar citiral: "Zdi se, da ima opozicija med naravo in kulturo, pri kateri sem prej vztrajal, danes predvsem metodološko vrednost." Te metodološke vrednosti pa ne prizadeva njena "ontološka" nevrednost (kot bi lahko rekli, če ta predstava ne bi bila tu postavljena pod vprašaj): "Ne bi bilo dovolj, če bi posebne humanistične znanosti povzeli v splošno humanistično znanost; to prvo podjetje pripravlja pot drugim... ki pripadajo naravoslovnim in eksaktnim znanostim: reintegrirati kulturo v naravo in, končno, reintegrirati življenje v totaliteto njegovih fiziokemijskih pogojev" (str. 327).

Po drugi strani pa Lévi-Strauss, ravno tako v *La pensée sauvage*, predstavi to, kar imenuje *bricolage*, kot to, kar bi lahko imenovali diskurz te metode. *Bricoleur*, pravi, je nekdo, ki uporablja "priročna sredstva", tj. pripomočke, ki so mu na razpolago v okolici, ki so torej že tu in niso bili posebej načrtovani za delo, za katero bodo uporabljeni, ter jih uporabnik, ko jih preskuša in se moti, poskuša prilagoditi, ne da bi si jih pomišljal spremeniti, kadar se to pokaže kot potrebno, ali jih preskusiti več

naenkrat, čeprav so po obliki in izvoru raznorodni - in tako naprej. Tu je torej kritika jezika v formi *bricolagea* in mogoče je bilo celo reči, da je *bricolage* kritični jezik sam. Mislim posebej na razpravo Gérarda Genetta *Structuralisme et critique littéraire*, ki je bila objavljena v čast Lévi-Straussu v posebni izdaji *L'Arc* (št. 26, 1965), kjer je rečeno, da je analizo *bricolagea* mogoče "skoraj besedo za besedo prenesti" na kritiko, posebno na "literarno kritiko".

Če *bricolage* imenujemo nujnost izposojanja pojmov iz teksta dediščine, ki je bolj ali manj skladna ali načeta, moramo obenem tudi reči, da je vsak diskurz *bricoleur*. Inženir, ki ga Lévi-Strauss postavlja nasproti *bricoleurju*, bi moral biti nekdo, ki konstruira totaliteto svojega jezika, sintakse in leksike. V tem smislu je inženir mit. Subjekt, ki naj bi bil absolutni izvor svojega lastnega diskurza in ki naj bi ga skonstruiral "iz nič", "iz beline papirja", bi bil tedaj stvarnik besede, *besede same*. Predstava o inženirju, ki naj bi prelomil z vsemi formami *bricolagea*, je zato teološka ideja; in ker Lévi-Strauss neke druge pravi, da je *bricolage* mitopoetičen, je inženir najbrž mit, ki ga je izdelal *bricoleur*. Od trenutka, ko prenehamo verjeti v takšnega inženirja in v diskurz, ki prelamlja s sprejetim zgodovinskim diskurzom, brž ko priznamo, da je vsak končni diskurz omejen z določenim *bricolageom* in da sta tudi inženir in znanstvenik vrsti *bricoleurja*, je ogrožena prav ideja *bricolagea* in razlika, v kateri je privzemala svoj pomen, se razkroji.

To spravlja na plan drugo nit, ki nas utegne voditi v to, kar se tu razpleta.

Lévi-Strauss ne opisuje *bricolagea* le kot intelektualno, ampak tudi kot mitopoetično dejavnost. V *La pensée sauvage* beremo: "Kakor *bricolage* na tehnični ravni, tako lahko mitska refleksija doseže sijajne in nepredvidene rezultate na intelektualni ravni. V zameno pa je bil pogosto opažen mitopoetični značaj *bricolagea*."

Vendar Lévi-Straussovo prizadevanje ni izjemno preprosto v tem, da je posebno v najnovejših izmed svojih raziskav postavil v ospredje strukturalno znanost ali vednost o mitih in mitološki dejavnosti. Njegovo prizadevanje se - rekel bi, da skoraj od začetka - kaže tudi v statusu, ki ga daje svojemu diskurzu o mitih, temu, kar sam imenuje svoje "mitologike". Njegov diskurz o mitu tu reflektira in kritizira samega sebe. In ta trenutek, to kritično razdobje, očitno zadeva vse jezike, ki drug z drugim delijo polje humanističnih znanosti. Kaj pravi Lévi-Strauss o svojih "mitologikah"? Tu znova odkrijemo mitopoetično vrlino (moč) *bricolagea*. To, kar se zdi najbolj očarljivo v tem kritičnem iskanju novega statusa diskurza, je pravzaprav izrecna opustitev vsakega napotila na središče, na *subjekt*, na privilegirano *referenco*, na izvor ali na absolutno *arhè*. Temi tega decentriranja lahko sledimo skoz *Ouverture* k njegovi zadnji knjigi *Le crut et le cuit*. Opozoril bom preprosto na nekaj ključnih točk.

1. Lévy-Strauss od vsega začetka ugotavlja, da bororovski mit, ki ga v tej knjigi uporablja kot "referenčni mit", ne zasluži tega imena in te obravnave. Ime je varljivo in uporaba mita neustrezna. Ta mit ne zasluži svojega referencialnega privilegija nič bolj kot katerikoli drug mit:

"Kot bom poskušal pokazati, bororovski mit, ki ga bomo odslej označevali z imenom referenčni mit, pravzaprav ni nič drugega kot bolj ali manj izsiljena pretvorba

drugih mitov, ki izvirajo bodisi iz iste družbe bodisi iz bolj ali manj oddaljenih družb. Upravičeno bi torej bilo, da bi za svoje izhodišče izbral kateregakoli predstavnika skupine. S tega gledišča pomen referenčnega mita ni odvisen od njegovega tipičnega karakterja, ampak prej od nepravilnega položaja sredi skupine" (str. 10).

2. Ne obstaja nikakršna enotnost ali absolutni izvir mita. Žarišče ali izvir mita so vselej sence ali možnosti, ki so izmuzljive, neuresničljive in ki predvsem ne obstajajo. Vse se začne s strukturo, konfiguracijo, razmerjem. Se pravi, da diskurz o tej brezsrediščni strukturi, mitu, tudi sam ne more imeti absolutnega subjekta ali absolutnega središča. Da forme in gibanja mita ne bi prikrajšali za spreminjanje, se je treba ogibati nasilju, kakršno je v centriranju jezika, ki opisuje brezsrediščno strukturo. V tem kontekstu je zato nujno treba prehiteti znanstveni ali filozofski diskurz, zavreči *epistémè*, ki absolutno zahteva, ki je absolutna zahteva, da gremo nazaj k izviru, središču, utemeljujočemu temelju, počelu in tako naprej. V nasprotju z *epistemskim* diskurzom mora biti strukturalni diskurz o mitih - mitološki diskurz - tudi sam *mitomorfičen*. Imeti mora formo tega, o čemer govori. To je tisto, kar pravi Lévi-Strauss v *Le crut et le cuit*, od koder bi zdaj rad citiral dolg in pozornosti vreden odlomek:

"Preučevanje mitov pravzaprav zastavlja metodološki problem ob dejstvu, da se ne more podrediti kartezijanskemu načelu o deljenju težavnosti na toliko delov, kot je potrebno, da bi jo rešili. Mitska analiza ne pozna pravega konca ali dovršitve, skrite enotnosti, ki bi jo lahko zapopadli, ko se konča delo razstavljanja. Teme se podvojujejo v neskončnost. Ko mislimo, da smo jih razpletli drugo od druge in da jih lahko držimo ločene, lahko le ugotovimo, da se spet združujejo, odzivajoč se na privlačnost, ki je nismo predvideli. Zato je enotnost mita le težnja in projekcija; nikdar ne reflektira stanja ali trenutka mita. Vloga te enotnosti kot imaginarnega fenomena, vsebovanega v naporu interpretacije, je v tem, da mitu da sintetično formo in prepreči, da bi se razpustil v zmedo nasprotij. Zato lahko rečemo, da je znanost ali vednost o mitih *anaklastična*, če vzamemo ta stari izraz v najširšem smislu, ki ga dovoljuje njegova etimologija - znanost, ki pripušča v svojo definicijo preučevanje tako odbitih kot prelomljenih žarkov. Vendar je za razloček od filozofske refleksije, ki si prizadeva prodreti nazaj do svojega izvira, tu govor o refleksijah, ki izhajajo iz žarkov brez kakršnegakoli - razen možnostnega - žarišča... V želji, da posname spontano gibanje mitske misli, se je moje podjetje, ki je prekratko in obenem predolgo, moralo podvreči njenim zahtevam in spoštovati njen ritem. Tako je ta knjiga o mitih tudi sama na svoj način mit."

Ta stavek se ponovi nekoliko pozneje (str. 20): "Ker miti sami počivajo na kodih drugega reda (kodi prvega reda so tisti, iz katerih je sestavljen jezik), ta knjiga ponuja grobe obrise kodov tretjega reda, ki bi morali jamčiti vzajemno možnost prevajanja več mitov. Zato ne bi bilo napačno, če bi jo imeli za mit: na neki način za mit o mitologiji." Prav ta odsotnost kakršnegakoli resničnega in fiksiranega središča mitskega ali mitološkega diskurza očitno upravičuje to, da je Lévi-Strauss za kompozicijo svoje knjige izbral glasbeni model. Odsotnost središča je tu odsotnost subjekta in odsotnost

avtorja: "Mit in glasbeno delo se tako kažeta kot vodji orkestra, katerega poslušalci so tihi izvajalci. Če se vprašamo, kje je resnično žarišče dela, moramo odgovoriti, da je določitev tega žarišča nemogoča. Glasba in mitologija soočata človeka z možnostnimi predmeti, katerih senca je edina udejanjena... Miti nimajo avtorjev" (str. 25).

Etnografski *bricolage* torej prav na tej točki namenoma privzame mitopoetično funkcijo. Vendar prav zato ta funkcija naredi, da se filozofska ali epistemološka zahteva po središču kaže kot mitološka, se pravi kot zgodovinska iluzija.

A tudi če sprejmemo nujnost tega, kar je naredil Lévi-Strauss, ne moremo spregledovati tveganosti njegovega podjetja. Če je mitološko mitomorfično, mar so tedaj vsi diskurzi o mitih enakovredni? Naj opustimo vsako epistemološko zahtevo, ki nam dovoljuje, da razločujemo med številnimi kakovostmi diskurza o mitu? Vprašanje je klasično, a neogibno. Na to vprašanje ne moremo odgovoriti - in ne verjamem, da Lévi-Strauss lahko odgovori nanj - vse dokler se izrecno ne zastavi problem razmerja med filozofemom ali teoremom na eni strani in mitema ali mitopoema na drugi. To ni majhen problem. A ker ni izrecno postavljen, same sebe obsojamo na to, da preobražamo zahtevano preseženje filozofije v nezaznano napako v notranjosti filozofskega polja. Empirizem po tisti rod, katerega vrste bodo vselej te napake. Transfilozofski pojmi bodo preobraženi v filozofske naivnosti. Lahko bi navedli številne primere, da bi pokazali na to tveganje: pojme znaka, zgodovine, resnice in tako naprej. Kar želim poudariti, je preprosto to, da prehod onstran filozofije ni v tem, da obrnemo stran filozofije (to se navadno spelje na slabo filozofiranje), ampak v tem, da nadaljujemo z branjem filozofov *na določen način*. Lévi-Strauss vselej predpostavlja tveganje, o katerem govorim, in to je cena njegovega prizadevanja. Rekel sem, da je empirizem matrica vseh napak, kakršne pretijo diskurzu, ki si vsevdilj, tako kot še posebno Lévi-Straussov, izbira znanstvenost. Če bi želeli globinsko zastaviti problem empirizma in *bricolagea*, bi najbrž kaj hitro končali pri številnih predlogih, ki bi bili v popolnem protislovju s statusom diskurza v strukturalni etnografiji. Po eni strani strukturalizem upravičeno zatrjuje, da je kritika empirizma. A obenem ne obstaja niti ena sama Lévi-Straussova knjiga ali razprava, ki ne bi bila empirični esej, kakršnega je vselej mogoče dopolniti ali razveljaviti z novimi podatki. Strukturalne sheme se vselej ponujajo kot hipoteze, ki izhajajo iz končnega števila podatkov in so podvržene izkustvenemu dokazu. Številne tekste bi bilo mogoče uporabiti za to, da bi prikazali to dvojno postuliranje. Vrnimo se še enkrat k *Ouverture k Le crut et le cuit*, kjer se zdi jasno, da če je to postuliranje dvojno, je zato, ker gre tu za vprašanje jezika o jeziku:

"Kritiki, ki bi mi utegnili zameriti, ker nisem naredil izčrpnega popisa južnoameriških mitov, preden sem jih začel analizirati, bi zagrešili resno napako v zvezi z naravo in vlogo teh dokumentov. Totaliteta mitov nekega ljudstva je diskurzivnega reda. Če vzamemo, da to ljudstvo fizično ali moralno ne izumre, se ta totaliteta nikdar ne sklene. Takšna kritika bi bila zato enaka tisti, ki bi lingvistu očitala, da je napisal gramatiko nekega jezika, ne da bi popisal totaliteto besed, ki so bile govorjene, odkar ta jezik obstaja, in ne da bi se seznanil z besedno menjavo, ki bo tekla, dokler bo

obstajal jezik. Izkušnja kaže, da absurdno majhno število stavkov... lingvistu dopušča, da izdelata gramatiko jezika, ki ga preučuje. A celo delna gramatika ali oris gramatike je dragocen dosežek, ko gre za neznane jezike. Sintaksa postane vidna, še preden je mogoče popisati teoretično neomejen niz dogodkov, saj je ta vsebovan v telesu pravil, ki odločajo o spočetju teh dogodkov. Sam pa sem želel očrtati prav sintakso južnoameriške mitologije. Če se bodo pojavili novi teksti, ki bodo obogatili mitski diskurz, bo to priložnost, da preverimo ali prirojimo način, na katerega so bili formulirani gramatični zakoni, da se nekaterim od njih odrečemo in da odkrijemo nove. A v nobenem primeru ni mogoče postaviti zahteve po totalnem mitskem diskurzu na način ugovora. Kajti ravnokar smo videli, da takšna zahteva nima smisla" (str. 15-16).

Totalizacija je zato enkrat definirana kot *nekoristna*, drugič kot *nemogoča*. Nobenega dvoma ni, da je to rezultat dejstva, da obstajata dva načina, kako pojmovati mejo totalizacije. In sam znova trdim, da tedve določitvi implicitno soobstajata v Lévi-Straussovem diskurzu. Totalizacijo imamo lahko za nemogočo v klasičnem stilu: tedaj se sklicujemo na empirično prizadevanje subjekta ali končnega diskurza, ki zaman in brez sape išče neskončno bogastvo, kakršnega nikdar ne more obvladati. Tega je več, kot je mogoče izreči. Vendar je ne-totalizacijo mogoče določiti tudi drugače: ne s stališča pojma končnosti, ki nas obsoja na empirično gledanje, ampak s stališča pojma *igre*. Če totalizacija nima več pomena, to ni zato, ker končni pogled ali končni diskurz ne bi mogel zajeti neskončnosti polja, ampak zato, ker narava polja - to je jezik in končni jezik - izključuje totalizacijo. To polje je pravzaprav polje *igre*, se pravi polje neskončnih zamenjav v okviru končnega zbira. To polje dovoljuje te neskončne zamenjave le, ker je končno, se pravi zato, ker namesto da bi bilo neizčrpno, tako kot v klasični hipotezi, in namesto da bi bilo preširoko, v njem nekaj manjka: središče, ki priteguje in utemeljuje *igro* zamenjav. Če bi strogo uporabljali to besedo, katere škandalozni pomen se v francoščini vselej zabriše, bi lahko rekli, da je to gibanje *igre*, ki ga dovoljuje manko, odsotnost središča ali izvora, gibanje *suplementarnosti*. Ne moremo določiti središča, znaka, ki ga *suplementira*, ki zavzame njegovo mesto v njegovi odsotnosti - ker se ta znak prida, pride za povrh, v *suplementu*. Gibanje pomenjanja nekaj prida, posledica je, da je tu vselej nekaj več, vendar je to pridajanje *lebdeče*, ker pride opravljat namestniško funkcijo, *suplementirat* manko na strani označenca. Čeprav Lévi-Strauss, ko uporablja besedo *suplementarno*, nikdar ne poudari - kot to tu počnem sam - dveh smeri pomena, ki sta tako čudno zvezani v njej, nikakor ni naključje, da to besedo dvakrat uporabi v svojem *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, in sicer tam, kjer govori o "preobilju označevalca glede na označence, na katere lahko to preobilje napotuje":

"V svojem prizadevanju, da bi razumel svet, ima zato človek vselej na razpolago presežek pomenjanja (ki ga razdeljuje med stvari v skladu z zakoni simbolične misli - etnologova in lingvistova naloga pa je, da to preučujeta). To razdeljevanje *suplementarnega* obroka - če lahko tako rečemo - je absolutno potrebno za to, da bi v celoti razpoložljivi označevalec in označenec, na katerega se označevalec nanaša,

lahko ostala v razmerju komplementarnosti, in to je sam pogoj rabe simbolične misli" (str. xlix).

(Brez dvoma je mogoče pokazati, da je ta *raison supplémentaire* pomenjanja izvor *ratia* samega.) Beseda se znova pojavi nekoliko pozneje, potem ko Lévi-Strauss omeni "ta lebdeči označevalec, ki je suženjstvo celotne končne misli":

"Z drugimi besedami - če sledimo Maussovemu navodilu, da je vse družbene fenomene mogoče zajeti v jezik - v *mani*, *Wakauu*, *orendi* in drugih predstavah istega tipa ugledamo zavestni izraz semantične funkcije, katere vloga je dovoljevati simbolični misli, da deluje kljub protislovnosti, ki ji je lastna. Tako se pojasnjuje na videz nerešljive antinomije, povezane s to predstavo... *Mana* je hkrati sila in dejanje, kakovost in stanje, samostalnik in glagol; abstraktna in konkretna, vsepričujoča in lokalizirana je pravzaprav vse to. A mar ni prav zato, ker ni nič od tega, preprosta forma, ali natančneje, simbol v čistem stanju, ki ga je zato mogoče izpolniti s katerokoli vrsto simbolične vsebine? V sistemu simbolov, ki so jih vzpostavile vse kozmologije, bi bila *mana* preprosto *valeur symbolique zéro*, se pravi znak, ki označuje nujnost simbolične vsebine, ki je *suplementarna* (podčrtal J. D.) tisti, s katero je označenec že napolnjen, vendar znak, ki lahko privzame katerokoli zahtevano vrednost, to pa zgolj pod pogojem, da ta vrednost še naprej ostane del razpoložljive zaloge in ni, kot pravijo fonologi, skupinski izraz."

Lévi-Strauss pripominja:

"Lingvisti so že bili napeljeni na to, da formulirajo hipotezo tega tipa. Na primer: 'Ničelni fonem je postavljen nasproti vsem drugim fonemom v francoščini, kolikor je brez diferencialnih obeležij in stalne fonetične vrednosti. Nasprotno je ničelnemu fonemu lastna funkcija, da je postavljen nasproti odsotnemu fonemu.' (R. Jakobson in J. Lutz, *Notes on the French Phonemic Pattern*, *Word*, 5. zv., št. 2 <avgust 1949>, str. 155.) Tudi če shematiziramo pojmovanje, ki ga tu predlagam, bi skoraj lahko rekli, da je funkcija pojmov, kot je *mana*, to, da so postavljeni nasproti odsotnosti pomena, ne da bi sami pobujali kakršenkoli poseben pomen" (str. 1 in opomba).

Preobilje označevalca, njegov *suplementarni* značaj, je tako rezultat končnosti, se pravi rezultat manka, ki ga je treba *suplementirati*.

Zdaj je mogoče razumeti, zakaj je pojem igre pomemben pri Lévi-Straussu. Sklicevanja na igre vseh vrst, posebno na ruleto, je zelo veliko še zlasti v njegovih *Entretiens*, *Race and History* in *La pensée sauvage*. To sklicevanje na igro pa je vselej ujeto v neko napetost.

Gre predvsem za napetost, zvezano z zgodovino. To je klasičen problem, proti kateremu so ugovori zdaj že močno oguljeni oziroma izrabljeni. Preprosto bom pokazal na to, kar se mi kaže za formalno plat problema: reducirajoč zgodovino, je Lévi-Strauss ustrezno obravnaval pojem, ki je vselej bil v navezi s teleološko in eshatološko metafiziko, z drugimi besedami, v navezi s - paradokсно - tisto filozofijo prisotnosti, za katero se je verjelo, da ji je nasproti mogoče postaviti zgodovino. Čeprav se zdi, da je tematika zgodovinskosti dokaj pozno prišla v filozofijo, jo je določitev biti kot prisotnosti vselej zahtevala. Z etimologijo ali brez nje in kljub

klasičnemu antagonizmu, ki te pomene v celotni klasični misli postavlja drugega drugemu nasproti, bi lahko pokazali, da je pojem *epistèmè* vselej prikliceval pojem *historie*, če je zgodovina vselej enotnost postajanja, ki je kot tradicija resnice v prisotnosti in avtoprezenci usmerjeno k vednosti v zavesti o sebi. Zgodovina je bila vselej pojmovana kot gibanje povzemanja zgodovine, kot odklon med dvema prisotnostma. A če je upravičeno postavljati ta pojem zgodovine pod vprašaj, se - brž ko ga reduciramo, ne da bi si izrecno zastavili problem, na katerega opozarjam - pojavi tveganje, da pademo nazaj v ahistoricizem klasičnega tipa, se pravi v določen trenutek zgodovine metafizike. Tako sam vidim algebraično formalnost tega problema. Še konkretnije, v Lévi-Straussovem delu ne smemo spregledovati tega, da upoštevanje strukturalnosti, notranje izvirnosti strukture, sili k nevtralizaciji časa in zgodovine. Na primer: pojavitev nove strukture, izvirnega sistema, vselej omogoči - in to je sam pogoj njegove strukturalne specifičnosti - prelom z njegovo preteklostjo, izvorom in vzrokom. Zato lahko to, kar je posebnega pri strukturalni organizaciji, opišemo samo tako, da v trenutku tega opisovanja ne upošteevamo njenih prejšnjih stanj: da si ne zastavimo problema prehoda od ene strukture k drugi in da zgodovino postavimo v oklepaj. V tem "strukturalističnem" trenutku sta pojma naključja in diskontinuitete nepogrešljiva. In Lévi-Strauss se res pogosto sklicuje nanju, tako kot se, recimo, sklicuje na strukturo struktur, jezik, o katerem v *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss* pravi, da je "lahko bil rojen samo naenkrat":

"Kakršnikoli že so bili trenutek in okoliščine njegove pojavitve v okviru živalskega življenja, je jezik lahko bil rojen samo naenkrat. Stvari niso mogle postopno dobivati pomena. Če sledimo preobražanju, ki ni predmet preučevanja družbenih znanosti, ampak prej biologije in psihologije, naletimo na prehod iz stanja, kjer nič ni imelo pomena, v stanje, v katerem je vse imelo pomen" (str. xlvii).

To stališče Lévi-Straussa ne odvrta od zavesti o počasnosti, procesu dozorevanja, nepretrganem naporu resničnih preobrazb, zgodovini (na primer v *Race and History*). Vendar mora v skladu z dejanjem, kakršno je bilo Rousseaujevo ali Husserlovo, "odrinuti v stran vsa dejstva" v trenutku, ko želi zajeti specifičnost kake strukture. Tako kot Rousseau mora izvor nove strukture vselej pojmovati po modelu katastrofe - sprevrženja narave v naravi, naravne prekinitve naravnega niza, odrinjenja narave v stran.

Razen napetosti igre z zgodovino obstaja tudi napetost igre s prisotnostjo. Igra je prelom prisotnosti. Prisotnost elementa je vselej označevalno in zamenjalno napotilo, vpisano v sistem razlik in gibanje verige. Igra je vselej igra odsotnosti in prisotnosti, a če naj jo pojmuje radikalno, jo moramo pojmovati kot to, kar je pred alternativo prisotnosti in odsotnosti; bit moramo pojmovati kot prisotnost ali odsotnost, začeniši z možnostjo igre in ne hasprotno. Če je Lévi-Strauss bolje kot kdorkoli drug pokazal na igro ponavljanja in ponavljanje igre, pa v njegovem delu zato ni nič manj opazna nekakšna etika prisotnosti, etika nostalgije po izvorih, etika arhaične in naravne nedolžnosti, čistosti prisotnosti in avtoprezenca v govoru - etika, nostalgija in celo kesanje, ki ga pogosto prikaže kot motivacijo etnološkega projekta, kadar se loti

arhaičnih družb - eksemplaričnih družb po njegovi presoji. Ti teksti so dobro znani.

Ta strukturalistična tematika prelomljene neposrednosti je kot obrat k izgubljeni ali nemogoči prisotnosti odsotnega izvora, torej žalostna, *negativna*, nostalgična, kriva, rousseaujevska faseta mišljenja igre, katerega druga stran bi bilo nietzschejevsko *pritrjevanje*, veselo pritrjevanje igri sveta in nedolžnosti postajanja, pritrjevanje svetu znakov brez zmote, brez resnice, brez izvora, ki se ponuja dejavni interpretaciji. *To pritrjevanje zato določa ne-središče drugače*, ne kot izgubo središča. In igra brez varnosti. Kajti gotova je igra: to, kar je omejeno na *zamenjavo danih in obstoječih, prisotnih delov*. Ob popolnem naključju se pritrjevanje tudi izroča genetični nedoločljivosti, *seminalni* pustolovščini sledi.

Obstajata torej dve interpretaciji interpretacije, strukture, znaka, igre. Prva si prizadeva razvozlati - sanja o razvozlanju - resnice ali izvora, ki je prost pred igro in pred redom znaka in ki nujnost interpretacije doživlja kot izgnanstvo. Druga, ki ni več obrnjena k izviru, pa pritrjuje igri ter poskuša preseči človeka in humanizem, če je človek ime tistega bitja, ki je v zgodovini metafizike ali ontoteologije - z drugimi besedami, v zgodovini svoje celotne zgodovine - sanjalo o polni prisotnosti, pozavarovajoči utemeljitvi, izviru in koncu igre. Druga interpretacija interpretacije, h kateri nas je napotil Nietzsche, obenem ne išče "navdiha novega humanizma" v etnografiji, kot je želel Lévi-Strauss (navedek je spet iz *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*).

Danes je več kot dovolj znamenj, ki nas napeljujejo k temu, da zaznamo, kako si tedve interpretaciji interpretacije - ki sta popolnoma nezdružljivi med seboj, tudi če ju sočasno živimo in združujemo v neki mračni ekonomiji - delita polje, ki ga na takšen problematičen način imenujemo humanistične znanosti.

A kar zadeva mene: čeprav tedve interpretaciji morata priznati in poudarjati svojo različnost ter definirati svojo ireducibilnost, ne verjamem, da gre danes za kakršnokoli vprašanje *izbiranja* - predvsem zato ne, ker smo tu na nekem področju (recimo, za silo, na področju zgodovinskosti), kjer se kategorija izbire zdi še posebno trivialna; in - drugič - zato ne, ker moramo najprej poskusiti pojmovati skupni temelj in *différance* te ireducibilne razlike. Tu se pojavlja neka vrsta vprašanja - imenujmo ga zgodovinsko vprašanje - od katerega danes uziramo samo *spočenjanje, oblikovanje, nošnje, rojevanje*. Priznam, da uporabljam te besede, misleč na materinstvo - a tudi misleč na tiste, ki v družbi, iz katere se sam ne izvzemam, odvrnejo svoj pogled, ko se soočijo z doslej še neimljivim, ki se napoveduje in ki to lahko dela - kot je potrebno, kadar je rojstvo blizu - samo kot vrsta ne-vrst, v brezoblični, nemi, otroški in grozljivi formi pošastnosti.

RAZPRAVA

JEAN HYPPOLITE: Derridaja, čigar predavanje in razpravljanje mi vzbujata občudovanje, bi preprosto rad poprosil za pojasnilo o tem, kar je brez dvoma tehnično

izhodišče tega predavanja. Se pravi: o pojmu središča strukture oziroma o tem, kar bi središče utegnilo pomeniti. Če vzamem, na primer, strukturo določenih algebraičnih konstrukcij <ensembles>, kje je tedaj središče? Je središče vednost o splošnih pravilih, ki nam kolikor toliko dopuščajo razumeti igro elementov? Ali pa so središče določeni elementi, ki uživajo poseben privilegij znotraj zbira?

Mislím, da je moje vprašanje pomembno, saj si ne moremo zamisliti strukture brez središča, središče samo pa je "destruktuirano", nar ne? - središče ni strukturirano. Mislím, da se moramo veliko naučiti, ko preučujemo znanosti o človeku; veliko se moramo naučiti od naravoslovnih znanosti. Te so kot podoba problemov, ki si jih mi s svoje strani zastavljamo samim sebi. Vidimo, na primer, da je z Einsteinom izgubil veljavo nekakšen privilegij empirične razvidnosti. In v tej zvezi vidimo, da se pojavlja neka stalnica, ki je spoj prostorčasa, s katero ne razpolaga noben eksperimentator v svojem življenjskem izkustvu, ki pa nekako obvladuje celoten konstrukt; in ta predstava o stalnici - je to središče? Vendar je naravoslovje šlo veliko dlje. Ne išče več stalnice. Mnenja je, da obstajajo nekako neverjetni dogodki, ki lahko za kratek čas privedejo do strukture in nespremenljivosti. Ali velja, da se vse dogodi zato, ker določene mutacije, ki ne prihajajo niti od kakega avtorja niti od kake roke in ki se kot slabo branje kakega rokopisa uresničujejo <samo> kot okvara strukture, preprosto obstajajo kot mutacije? Je s tem tako? Je to vprašanje strukture, ki je v naravi genotipa, proizvedenega po naključju iz neverjetnega dogajanja, iz srečanja, ki je vključevalo vrsto kemičnih molekul in jih organiziralo na določen način, tako da je ustvarilo genotip, ki se bo uresničil in katerega izvor se je izgubil v mutiranju? Ste to imeli v mislih? Kajti kar mene zadeva, čutím, da grem v to smer in da bom tu našel primer - tudi če govorimo o nekakšnem koncu zgodovine - integracije zgodovinskega; gre za formo *dogodka*, vse dokler je neverjeten, prav v središču uresničenja strukture, vendar je to zgodovina, ki nima ničesar več opraviti z eshatološko zgodovino, zgodovina, ki se izgublja v svojem lastnem iskanju, ker se izvor nenehno premešča. *A propos* jeziku, vi veste, da se v jeziku, ki ga danes govorimo, govori o genotipih in informacijski teoriji. Je ta znak brez smisla, to nenehno vračanje, mogoče razumeti v luči nekakšne filozofije narave, po kateri narava ne bo uresničila samo mutacijo, ampak tudi nenehnega mutanta: človeka? Se pravi, da bi nekakšna zmeta pri prenašanju ali zmaličenju utegnilo ustvariti bitje, ki je vselej zmaličeno in katerega prilagajanje je nenehna blodnja ter da bi problem človeka postal del veliko večjega polja, kjer bi na to, kar želiš narediti, kar ravnokar delaš, to je na izgubo središča - na dejstvo, da ni privilegirane ali izvorne strukture - lahko gledali v okviru prav tiste forme, v katero bi se vrnil človek. Ste to hoteli reči ali pa ste govorili o nečem drugem? To je moje zadnje vprašanje in opravičujem se, da sem tako dolgo govoril.

JACQUES DERRIDA: Lahko rečem, da se z zadnjim delom vaših pripomb docela strinjam - a zastavili ste vprašanje. Vpraševal sem se, ali vem, kam grem. Zato vam bom odgovoril, prvič, da se ravno poskušam postaviti v takšen položaj, da ne bi več vedel, kam grem. In kar zadeva to izgubo središča, *zavračam* sprejetje ideje

"ne-središča", ki ne bi bila več tragedija izgube središča - ta žalost je klasična. A s tem nočem reči, da sem razmišljal o sprejetju ideje, s katero bi ta izguba središča postala pritrjevanje.

V zvezi s tem, kar ste rekli o naravi in položaju človeka med stvaritvami narave - mislim, da smo o tem že govorili. Z vami delim pristranost, ki ste jo izrazili - z izjemo <izbire> vaših besed, tu pa so besede, tako kot vedno, več kot zgolj besede. Se pravi, da ne morem sprejeti vaše natančne formulacije, čeprav nisem pripravljen ponuditi natančne alternative. Če torej vzamete v poštev, da ne vem, kam grem, da me besede, ki jih uporabljamo, ne zadovoljujejo, se s temi zadržki pred očmi popolnoma strinjam z vami.

Kar pa zadeva prvi del vašega vprašanja, einsteinovska stalnica ni stalnica, ni središče. Je ravno pojem spremenljivosti - navsezadnje pojem igre. Z drugimi besedami, to, kar sem poskušal izdelati, končno ni pojem *nečesa* - središča, s katerega bi opazovalec lahko obvladoval polje - ampak ravno pojem igre.

HYPOLITE: Ali je to stalnica v igri?

DERRIDA: To je stalnica igre...

HYPOLITE: To je pravilo igre.

DERRIDA: To je pravilo igre, ki igre ne vodi; to je pravilo igre, ki igre ne obvladuje. Če torej igra sama premešča pravilo igre, moramo namesto *pravila* najti neko drugo besedo. Kar zadeva algebro, torej mislim, da je primer, kjer gre za skupino pomenljivih števil ali, če hočete, znakov, ki jim je središče odtegnjeno. Vendar lahko na algebro gledamo iz dveh zornih kotov. Lahko jo vidimo kot primer ali prisodobno te popolnoma decentrirane igre, o kateri sem govoril; lahko pa jo poskušamo imeti za omejeno polje idealnih predmetov, izdelkov v husserlovskem smislu, ki je - izhajajoč iz zgodovine, *Lebenswelta*, subjekta itd. - vzpostavilo, ustvarilo svoje idealne predmete, zato bi morali biti vselej zmožni delati zamenjave in pri tem bi v njem reaktivirali izvor - izvor, katerega nasledki so na videz izgubljeni označevalci. Mislim, da je to klasičen način mišljenja o algebri. Morda bi si jo lahko zamišljali drugače kot podobo igre. Ali pa si jo zamišljamo kot polje idealnih predmetov, ki ga proizvede dejavnost nečesa, kar imenujemo subjekt, ali človek, ali zgodovina, in tako vrnemo možnost algebre v polje klasične misli; ali jo imamo celo za nemirno zrcalo sveta, ki je skozinskoz algebraičen.

HYPOLITE: Kaj je tedaj struktura? Če ne morem več jemati algebre za primer, kako mi boste tedaj definirali strukturo - da bi videl, kje je središče.

DERRIDA: Sam pojem strukture - to pravim mimogrede - ne zadošča več, da bi opisali to igro. Kako definirati strukturo? Struktura mora imeti središče. Vendar si to središče kakor v klasični tradiciji lahko zamišljamo kot stvarnika, ali bit, ali fiksiran in

naraven kraj; ali tudi, recimo, kot manko; ali pa kot nekaj, kar omogoča "igro" v tistem smislu, v katerem govorimo o "jeu dans le machine", o "jeu des pièces", in kar prejme - to imenujemo zgodovina - vrsto določitev, označevalcev, ki so navsezadnje brez označencev <signifiés>, ki ne morejo postati označevalci drugače kot tako, da izidejo iz tega manka. Zato mislim, da je to, kar sem rekel, gotovo mogoče razumeti kot kritiko strukturalizma.

RICHARD MACKSEY: Morda sem zunaj igre <hors jeu>, ko poskušam prezgodaj prepoznati tiste igralce, ki se lahko pridružijo vašemu moštvu pri kritiki metafizike, kakršna je vaša teorija igre. Vendar mi je na pamet prišla naklonjenost, s katero bi dve sodobni figuri utegnili gledati na sijajen obet, ki nas k premišljanju o njem vabita vidva z Nietzschejem. Mislim, prvič, na poznega Eugena Finka, "reformiranega" fenomenologa z nenavadno paradoksnim razmerjem do Heideggra. Že na kolokvijih v Krefeldu in Royaumontu je bil pripravljen zagovarjati drugoten status pojmovnega sveta, videti *Sein, Wahrheit in Welt* kot ireducibilen del enega samega, prvotnega vprašanja. V svojih *Vor-Fragen* in v zadnjem poglavju knjige o Nietzscheju vsekakor razvije zaratustovski pojem igre kot koraka iz filozofije (ali za njo). Zanimivo je njegovega Nietzscheja primerjati s Heideggrovim; zdi se mi, da se boste strinjali z njim, ko zaobrne heideggrovsko prednost *Sein* pred *Seindes* in s tem sproži nekaj zanimivih posledic za posthumanistično kritiko naše najavljene teme, "les sciences humaines". Vladajoča igra sveta v *Spiel als Weltsymbol* je zagotovo prvotna in globoko anonimna, saj je pred Platonovo ločitvijo biti in videza ter je ne obvladuje nikakršno človeško, osebno središče.

Druga figura je pisec, ki je pripovedno igro v "enodušni noči" naredil za premično središče svoje fiktionalne poetike, arhitekt in ujetnik blodnjakov, tvorec Pierra Menarda.

DERRIDA: Brez dvoma mislite na Jorgeja Luisa Borgesa.

CHARLES MORAZÉ: Samo pripomba. Kar zadeva dialog minulih dvajsetih let z Lévi-Straussom o možnosti gramatike, ki ne bi bila gramatika jezika - zelo občudujem to, kar je Lévi-Strauss naredil za gramatiko mitologij. Želel bi poudariti, da obstaja tudi gramatika dogodka - da je mogoče narediti takšno gramatiko. Teže jo je uveljaviti. Mislim, da se bomo v prihajajočih mesecih, v prihajajočih letih začeli učiti, kako je mogoče vzpostaviti to gramatiko ali, še raje, ta niz gramatik dogodkov. In lahko rečem, vsekakor glede na svojo osebno izkušnjo, da <ta gramatika> vodi k rezultatom, ki so nekoliko manj pesmistični od tistih, na katere ste opozorili vi.

LUCIEN GOLDMANN: Želel bi reči, da ugotavljam, kako ima Derrida, s čigar sklepi se ne strinjam, katalitično funkcijo v francoskem kulturnem življenju, in zato mu izrekam spoštovanje. Nekoč sem rekel, da me napeljuje k spominu na čas, ko sem leta 1934 prišel v Francijo. Tedaj je bilo rojalistično gibanje med študenti zelo močno

in nenadoma se je pojavila skupina, ki je ravno tako zagovarjala rojalizem, a je za kralja zahtevala pravega Merovinga!

V tem gibanju negacije subjekta ali, če hočete, središča, ki ga Derrida izredno dobro definira, obenem vsem tistim, ki zastopajo to stališče, tudi dopoveduje: "Vendar ste v protislovju s samimi sabo; nikoli ne pridete do konca. Če v kritizirajočih mitologijah zanikate stališče, obstoj kritike in nujnost, da se reče karkoli že, ste navsezadnje v protislovju s samimi sabo, ker ste še naprej g. Lévi-Strauss, ki nekaj govori, in če ustvarjate novo mitologijo..." Torej, kritika je bila izvrstna in ni se je vredno lotiti znova. A o nekaterih besedah, ki so bile dodane tekstu in obenem destruktivnega značaja, bi lahko razpravljali na ravni semiologije. Derridaju pa bi rad postavil tole vprašanje: "Zamislimo si, da imate namesto razpravljanja na osnovi vrste postulatov, h katerim so usmerjeni vsi sodobni, tako iracionalistični kot formalistični tokovi, pred sabo zelo drugačno, recimo dialektično stališče. Čisto preprosto: mislite si, da je znanost nekaj, kar ustvarjajo ljudje, da zgodovina ni zmota, da je to, kar imenujete teologija, nekaj sprejemljivega, da ni poskus govoriti o svetu, kako je urejen, kako je teološki, ampak da je človeško bitje tisto, ki stavi na možnost, da se da pomen besedi, ki se bo na neki točki temu pomenu morebiti uprla. Tudi izvor ali temelj tega, kar je pred tipičnim stanjem dihotomije, o kateri govorite (oziroma - v gramatologiji - dejanje, ki vpisuje, preden se pojavi pomen), je nekaj, kar danes preučujemo, a v to ne moremo niti ne želimo prodreti od znotraj, ker je to mogoče le v tišini, medtem ko mi to želimo razumeti v skladu z logiko, ki smo jo izdelali, s katero poskušamo nekako priti naprej, ne zato, da bi odkrili smisel, ki ga je skrtil neki bog, ampak zato, da bi svetu dali smisel, in v tem je funkcija človeka (ne da bi pri tem vedeli, od kod prihaja človek - ne moremo biti docela dosledni, ker če je vprašanje jasno, vemo, da bo, če rečemo, da človek prihaja od Boga, nekdo vprašal "Od kod prihaja Bog?" in da bo, če rečemo, da človek prihaja iz narave, ravno tako vprašal "Od kod prihaja narava?" in tako naprej). A mi smo znotraj in v tem položaju. Je to stališče pred vami še vedno protislovno?"

JAN KOTT: Nekaj časa se je zdelo, da je zelo pomenljivo tole Mallarméjevo reklo: "Met kocke ne bo nikoli odpravil naključja" <"Un coup de dés n'abolira jamais le hasard">. Mar po tem predavanju, ki smo ga slišali, ni mogoče reči: "In naključje ne bo nikoli odpravilo meta kocke!" <"Et le hasard n'abolira jamais le coup de dés!">.

DERRIDA: G. Kottu bom brž pritrdil. V zvezi s tem, kar mi je rekel g. Goldmann, pa čutim, da je iz tega, kar sem govoril, osamil vidik, ki ga imenuje destruktivnega. Vendar sem prepričan, da sem bil dovolj jasen v zvezi z dejstvom, kako nič od tega, kar sem govoril, nima destruktivnega smisla. Tu ali tam sem uporabil besedo *déconstruction*, ki nima ničesar opraviti z destrukcijo. Se pravi, da je (in to je nujnost kritike v klasičnem smislu te besede) preprosto treba biti pozoren na implikacije, na zgodovinsko sedimentacijo jezika, ki ga uporabljamo - to pa ni destrukcija. Verjamem v nujnost znanstvenega dela v klasičnem smislu, verjamem v nujnost vsega, kar se

počne, in celo tega, kar vi počnete, a ne razumem, zakaj naj bi se jaz ali kdorkoli drug odrekel radikalnosti kritičnega dela z izgovorom, da tvega sterilizacijo znanosti, človeštva, napredka, izvora, smisla itd. Prepričan sem, da je bila nevarnost sterilnosti in sterilizacije vselej cena jasnovidnosti. Kar zadeva anekdoto, ki ste jo povedali na začetku, pa je zame dokaj žaljiva, ker me opredeljuje za ultraroyalista ali "ultrovca", kot so ne tako daleč nazaj govorili v moji rojstni deželi, medtem ko sam veliko bolj skromno, zmerno in klasično pojmem to, kar počnem.

Kar zadeva namig g. Morazéja na gramatiko dogodka, mu moram vrniti vprašanje, ker ne vem, kaj bi lahko bilo takšna gramatika.

SERGE DOBROVSKY: Vseskoz govorite o *ne-središču*. Kako lahko v okviru svoje lastne perspektive razložite ali vsaj razumete, kaj je *zaznava*? Kajti *zaznava* je sam način, na katerega se mi beseda pokaže kot *centrirana*. Tudi jezik prikazuje ploščat ali raven. A jezik je spet nekaj drugega. Kot je rekel Merleau-Ponty, je telesna intencionalnost. In izhajajoč iz te rabe jezika, kolikor v jeziku obstaja intenca, spet neogibno odkrivam središče. Kajti ne govori "nekdo", ampak "jaz". A tudi če reducirate jaz, ste znova primorani poseči po pojmu intencionalnosti, ki je po mojem mnenju v temelju celotne misli, tega niti vi ne zanikate. Zato vas vprašujem, kako to usklajujete z vašimi sedanjimi težnjami?

DERRIDA: Predvsem nisem rekel, da ni središča, da bi lahko shajali brez njega. Prepričan sem, da je središče funkcija, ne pa bitje - *resničnost*, vendar funkcija. In ta funkcija je popolnoma nepogrešljiva. Subjekt je popolnoma nepogrešljiv. Ne destruiram subjekta, postavljam ga na njegovo mesto. Se pravi, prepričan sem, da na določeni ravni izkušnje ter filozofskega in znanstvenega diskurza ne moremo shajati brez predstave o subjektu. Zato ohranjam pojem središča, o katerem sem pojasnil, da je nepogrešljiv, tako kot pojem subjekta in celoten sistem pojmov, na katerega ste se sklicevali.

Omenili ste intencionalnost. Preprosto se trudim razumeti tiste, ki utemeljujejo gibanje intencionalnosti - te ni mogoče zasnovati z izrazom intencionalnost. Kar zadeva *zaznavo*, bi rekel, da sem jo nekoč imel za nujno konzervacijo. Bil sem skrajno konzervativen. Vendar zdaj ne vem, kaj je *zaznava*, in nisem prepričan, ali kaj takšnega sploh obstaja. *Zaznava* je prav tisti pojem, pojem intuicije ali danosti, ki izvira iz stvari same in ki je sami sebi prezentna v svojem pomenu, neodvisno od jezika, od referenčnega sistema. Prepričan sem tudi, da je *zaznava* sovisna s pojmom izvora in središča in da zato vse, kar zadeva metafiziko, o kateri sem govoril, zadeva tudi sam pojem *zaznave*. Ne verjamem, da obstaja kakršnakoli *zaznava*.

(Besedilo je nastalo kot predavanje, ki ga je Derrida imel leta 1966 na simpoziju *Govorice kritike humanističnih ved* na univerzi John Hopkins v Baltimoru.)

Po avtorizirani angleški različici prevedel Vid Snoj

"Norost" mora bedeti nad mislijo

Pogovor François Ewalda z Derridajem

François Ewald: Zamislimo si vašega bodočega biografa. Najbrž bo začel s preprostim naštevanjem osebnih podatkov: Jacques Derrida se je rodil 15. julija leta 1930 v El-Biaru, kraju blizu Alžira. Vam je že prišlo na misel, da bi morda nasproti temu biološkemu rojstvu postavili vaše resnično rojstvo, ki označuje tisti javni ali zasebni dogodek, ko ste postali vi sami?

Jacques Derrida: Nekam težko ste začeli. Upate si reči: "Vam je že prišlo na misel, da bi povedali, kdaj ste se rodili?" Ne, če kaj ne more preprosto kar priti, je prav to, čemur vi pravite "biološko rojstvo", prenešeno na objektivnost osebnih podatkov, ali čemur bi lahko rekli tudi "resnično rojstvo". "Jaz sem rojen," je eden najzanimivejših stavkov, kar jih poznam, še posebej v francoski slovnici. Če bi bila narava najinega pogovora drugačna, bi vam raje namesto neposredno odgovoril tako, da bi začel z neskončno analizo tega stavka: "Jaz, jaz sem, jaz sem rojen," katerega čas ni določen. Negotovost tega ne bo nikoli razrešena. Kajti tako označen dogodek se v meni lahko napove le v prihodnjiku. "Jaz (ni)sem (še) rojen," vendar ima ta prihodnjik slovnično obliko preteklosti, ki ji nikoli ne bi mogel biti priča in ki zato ostane za vedno obljubljena - in zato tudi mnogotera. Kdo je rekel, da se rodiš enkrat? Toda ali bi lahko zanikali, da vsa ta obljubljena rojstva obnavljajo edino in enkratno rojstvo, ki vztraja in se ponavlja v neskončnost? O tem sem pisal v *Circonfession*. "Nisem še rojen," ker mi je bil trenutek, ko se je odločalo o moji imenski identiteti, odvzet. Vse je *disponirano*, da poteka na ta način, to imenujemo kultura. S številnimi mrežami lahko le skušamo zajeti to institucijo, ki se je lahko in ki se je *morala* zgoditi več kot samo enkrat. Toda čeprav je ponovljiv in ločljiv, ta "samo enkrat" ostaja.

Ewald: Hočete reči, da nočete imeti identitete?

Derrida: Seveda jo hočem imeti, tako kot vsi. Toda s tem da se vrti okoli nečesa nemogočega, in temu se nedvomno tudi jaz upiram; "jaz" vzpostavlja obliko upora. Vsakič, ko se identiteta najavi, vsakič, ko me kaka pripadnost začne omejevati, če se lahko tako izrazim, nekdo ali nekaj zakriči: Pazi, past, ujel si se vanjo. Otrisi se, otrisi se je. Tvoj zastavek je druge. Ne zveni preveč izvirno, se vam ne zdi?

Ewald: Hočete s svojim delom znova najti to identiteto?

Derrida: Prav gotovo, vendar se ta gesta ponovnega najdevanja oddaljuje od sebe. Treba je formalizirati zakon tega nepremostljivega odmika. S tem se bolj ali manj ukvarjam v vseh svojih delih. Identifikacija je razlika sama po sebi, razlika v sebi in od sebe. Torej *s, brez in razen* sebe samega. Krog vračanja k rojstvu je lahko le odprt, vendar hkrati kot priložnost, znak življenja in rana. Če bi se z rojstvom sklenil, v polnosti izjave ali vedenja, ki pravi "jaz sem rojen," bi to pomenilo smrt.

Ewald: V *Circonfession* posvečate temeljno pozornost temu, da so vas obrezali. Je to vaša današnja skrivnost?

Derrida: Pogosto se sprašujem (*Circonfession* je tudi ena od poti tega vprašanja), ali obstaja za besedo obrežanje kakšen "resničen" dogodek, ki bi ga skušal obnoviti - seveda ne ponovno priklicati v spomin, ampak ga znova aktivirati v nekakšnem spominu brez predstavljanja - ali pa gre morda za prevaro, simulakr (zakaj ima potem privilegirani položaj?), okvir za figurirano projekcijo številnih drugih dogodkov iste vrste, ki me zbegajo in me vodijo. Obrežanje pomeni med drugim tudi znak, ki so ga dali drugi in ki ga pasivno prenašamo, zato ostaja v telesu, viden in neločljiv od lastnega imena, ki smo ga prav tako dobili od drugega. Je tudi trenutek podpisa (drugega in samega sebe), s katerim dopustimo, da nas vpišejo v neko skupnost ali neizbrisljivo zvezo: kot ste sami omenili, gre bolj za rojstvo subjekta kot pa za "biološko" rojstvo, vendar je za to potrebno telo in nezamenljivo znamenje. Vsakič, ko se pojavi ta znak in to ime (to ni omejeno na kulture, kjer opravljajo tako imenovano "resnično" obrezovanje), pomislim na *figuro* vsaj enega obrezovanja. Kaj pomeni "figura", je vprašanje, ki ga obravnavam v *Circonfession*...

Ewald: *Kakšno je razmerje med vašim prvim rojstvom in tistim drugim rojstvom, ki ga predstavlja prihod v Francijo, šolanje na gimnaziji Louis-le-Grand, "khagne" (pripravljalni razred za vpis na École normale supérieure, op. prev.), vstop v popolnoma drugačen svet?*

Derrida: Recimo, da sem v Alžiru začenjal "vstopati" v svet literature in filozofije. Sanjal sem o tem, da bi pisal - in že so modeli usmerjali sanje, vodili so jih določen jezik, figure in imena. Veste, to je kot obrezovanje, začenja se pred vami. Že zelo zgodaj, v tretjem in četrtem letniku, sem začel brati Gidea, Nietzscheja, Valéryja. Gidea pa nedvomno še prej: šlo je za občudovanje, očaranje, kult, fetišizem. Ne vem, kaj je ostalo od tega. Spominjam se nekega mladega profesorja; imel je rdeče lase, ime mu je bilo Lefevre, prihajal je iz prestolnice, zato je v očeh majhnih barab, kakršni smo bili, veljal za smešnega in naivnega. Skoval je pravo hvalnico zaljubljenosti in *Zemeljski hrani*. To knjigo bi se bil lahko naučil tudi na pamet. Kot vsak pubertetni sem imel Gidea rad, ker je bil ognjevit, liričen, vseč so mi bile njegove vojne napovedi veri in družini (njegov stavek "Sovražil sem domače ognjišče, družine, vsak kraj, za katerega človek misli, da bo v njem našel počitek," sem vedno prevajal v preprosti stavek "nisem del družine"). Ta knjiga je bila zame manifest ali biblija: bila je hkrati religiozna in neoničejanska, čutna, nenravna in predvsem zelo alžirska, kot si lahko mislite, spominja me na himno Sahelu, na Blido in na sadeže iz vrta Essai. Prebral sem vsega Gidea, njegov roman *Imoralist* me je prav gotovo pripeljal do Nietzscheja, ki sem ga bolj slabo razumel, Nietzsche pa me je po nenavadnih poteh pripeljal do Rousseauja, Rousseauja iz *Sanjarij*. Spominjam se, da sem spor med Nietzschejem in Rousseaujem spremenil v predstavo, v kateri sem bil pripravljen sprejeti vse vloge. Všeč mi je bilo, kar je Gide napisal o Prometeju; z njim sem se naivno identificiral, on pa se je identificiral, če je le mogoče, s Prometejem. Takrat je bilo konec vojne (navsezadnje je bil "moj" Alžir skoraj nenehno v vojni, saj so ob koncu druge svetovne vojne zatrli prve nemire, ki so že najavljali alžirsko vojno). V letih 1943-44, med okupacijo Pariza, je osvobojeni Alžir postal nekakšna literarna prestolnica, Gide je

pogosto prihajal v severno Afriko, precej se je govorilo o Camusu, literarne revije in novi založniki so se množili. Vse to me je očaralo, začel sem pisati slabe pesmi in jih objavljaj v severnoafriških revijah ter pisal dnevnik. Toda čeprav sem bral in počel razne stvari, ki so zahtevale samoto, pa sem bil pravi mali lopov in član neke "klape", ki sta jo bolj zanimala nogomet ali pa tek na dolge proge kot študij. V prvem letniku sem začel brati Bergsona in Sartra, ki sta pomembno vplivala na to, kar bi lahko imenovali filozofska formacija, vsekakor pa na začetku.

Ewald: *Ste se vi hoteli vpisati na École normale supérieure ali so to hoteli vaši starši?*

Derrida: Moji starši niso vedeli zanjo. Jaz tudi ne, vendar sem se kljub temu vpisal v zadnji pripravljalni razred. Naslednje leto, ko sem se vpisal v pripravljalni razred na gimnaziji Louis-le-Grand, sem pri devetnajstih letih šel na svoje prvo potovanje. Prej še nikoli nisem zapustil El Biara v predmestju Alžira. Pariški internat je bil zame težka preizkušnja. Nenehno sem bil bolan, bolehen in na robu živčnega zloma.

Ewald: *Vse do École normale?*

Derrida: Ja. To so bila zame najhujša, najbolj grozljiva leta. Tega je bilo po eni strani delno krivo nekakšno izgnanstvo, po drugi strani pa strašna napetost državnih natečajev v francoskem šolskem sistemu. Zaradi natečajev, ko sta obvezna sprejemni izpit na École normale ali pa državni izpit srednješolskih profesorjev, so imeli tudi drugi, ki so se znašli v enakem položaju, občutek, da v tem groznem stroju tvegajo vse ali pa da čakajo na smrtno obsodbo. Če ne bi uspel, bi se moral vrniti v Alžir v negotovem položaju - dokončno pa se nisem hotel vrniti v Alžir (tudi zato, ker se mi je zdelo, da ne bom nikoli mogel "pisati", dokler bom živ, "doma", pa tudi že iz političnih razlogov. Od začetka petdesetih let nisem več prenašal kolonialne politike in predvsem družbe). Leta priprave na École normale in samo šolanje v École normale so bila zato leta preizkušnje (potrtost, obup - neuspehi na natečajih: nič mi ni uspelo prvič).

Ewald: *Kljub temu ste na École normale ostali kar dolgo?*

Derrida: Ni vam ušel ta paradoks, o njem bi lahko precej povedali. Vedno sem trpel za "šolsko boleznijo", kot bi ji rekel po analogiji z morsko boleznijo. Ob začetku šolskega leta sem jokal še v starosti, ko se to ni spodobilo. Še danes ne morem prestopiti praga kake šolske ustanove (na primer ENS, kjer sem poučeval dvajset let, ali pa EHESS, kjer poučujem šest let) brez vidnih znakov (govorim o bolečinah v trebuhu in prsih) neugodja in tesnobe. In vendar je res, da nikoli nisem zapustil šole, na École normale sem bil vsega skupaj trideset let. Najbrž še vedno trpim za šolsko boleznijo, čeprav bolj v smislu domotožja.

Ewald: *Ime vam je Jackie. Ste sami zamenjali ime?*

Derrida: Postavljate mi vprašanje, ki je v resnici hudo resno. Ja, spremenil sem ime, ko sem začel objavljati, ko sem skratka vstopil v prostor literarne ali filozofske legitimacije, katere "pravila obnašanja" sem na svoj način spoštoval. Ker se mi je zdelo, da ime Jackie ni primerno za avtorja, sem izbral nekakšen napol psevdonim, ki je blizu pravemu imenu, vendar zveni zelo francosko, krščansko in preprosto. S tem pa sem

moral izbrisal več reči, ki jih ne bi znal na kratko obnoviti (moral bi analizirati, ponovno v neskončnost, vzroke, zakaj so se pripadniki alžirske judovske skupnosti v tridesetih letih odločali za ameriška imena, kot so imena zvezdnikov ali filmskih junakov, William, Jackie...). Vendar nikoli ne bi spremenil svojega priimka Derrida, ki se mi je vedno zdel zelo lep, se vam ne zdi? Zveni mi lepo, vendar kot priimek nekoga drugega in nekaj redkega. Dopušča mi, da govorim, kot govorim, in da o tem govorim odkrito. Rad bi ga bil iznašel in najbrž sanjam, da mu služim. S skromnostjo in odrekanjem, razumete, kaj hočem reči; in po svoji dolžnosti, a raje ne bi govoril o tem tukaj. Čas je odmerjen.

Ewald: V Circonfession omenjate, da imate še drugo ime, Elie.

Derrida: Ki ni zapisano v rojstnem listu, in ne vem, zakaj ne. Ustvaril sem si nekaj hipotez. Gre za čisto neko drugo zgodbo, tisto, o kateri pišem v *Circonfession*, tu o tem ne bi mogel govoriti na tak način...

Ewald: Zdi se, da je za vas pomembno.

Derrida: Morda, ne vem, ne vem, ali je resnično, ali je nastalo samo od sebe, ali pa sem si ga postopoma izmislil sam, ali si zgodbe nisem le izmislil, navsezadnje precej pozno, najpozneje pred desetimi ali petnajstimi leti.

Ewald: V vaših prvih knjigah, Problem geneze v Husserlovi filozofiji (1954) in Izvor geometrije (1962), se ukvarjate s Husserlom. Ste takrat že oblikovali svoj filozofski projekt?

Derrida: Obstajala je obsesivna tematika, ki je organizirala že celo polje vprašanj in interpretacij: o pisavi v prostoru med literaturo, filozofijo in znanostjo. To je temeljni problem *Uvoda k Izvoru geometrije*, besedila, ki sem si ga izbral za prevod prav zato, ker v njem Husserl trči ob pisavo. Takrat sem poudarjal položaj zapisane stvari v zgodovini znanosti. Zakaj zahteva, kakor pravi Husserl, ne da bi razvil vse posledice, sama konstitucija idealnih predmetov, predvsem matematičnih predmetov, utelešenje v tem, kar imenuje "duhovno telo" zapisa? Prehod čez Husserla ni bil samo ovinek. Res pa je, da sem se - vse bolj se mi zdi, da po krivici - od njega tudi odvrnil. Spisi, ki so sledili *Uvodu k Izvoru geometrije* ali *Glasi in fenomenu*, ostajajo kljub vsemu usmerjeni k problematiki pisanja, kakršno sem do določene točke sistematiziral in oblikoval v delu *O gramatologiji*.

Ewald: Ukvarjali ste se torej z vprašanjem, kaj je literatura?

Derrida: Recimo, vendar je to vprašanje presehalo pomen, kakršnega je imelo pri Sartru. Veliko sem se naučil od njegovih spisov *Kaj je literatura?* in *Položaji*; ta sta mi odprla pot do del avtorjev, ki sem jih vedno občudoval (Ponge, Blanchot, Bataille), vendar me to na začetku šestdesetih let ni več zadovoljevalo.

Ewald: Kako bi vi oblikovali vprašanje?

Derrida: Sartrovo vprašanje se mi zdi nujno, vendar nezadostno, ker je hkrati preveč družbenozgodovinsko in metafizično, zunanje glede na specifičnosti literarne strukture, o kateri se Sartre sprašuje oziroma jo preinterpretira po natančno določenih literarnih modelih (pri tem ne pozna literarnih pisav ali pa jih skoraj nikoli ne omenja - Joycea, Artauda - ali pa nekatere omenja, če se ne motim, zgolj bežno - Mallarméja,

Geneta, da sploh ne govorimo o prej omenjenih treh pisateljih). Da bi družbenopolitična ali družbenozgodovinska vprašanja o literaturi imela svoj smisel (Kakšna je funkcija literature? Kakšna je vloga literature v družbi? itd.), bi bilo treba literaturo brati drugače in sestaviti drugačno aksiomatiko. Ne sprašujte me, kakšno, ker v teh okoliščinah tega ne bi znal narediti, vendar vse to poskušam početi drugje, v skoraj vseh svojih besedilih.

Ewald: Zakaj je bila literatura za vas tako pomemben predmet obravnave?

Derrida: Kar me je zanimalo (ampak zakaj hočete, da bi vam odgovarjal v preteklem času), je dejanje pisanja, ali bolje - ker morda ne gre za pravo dejanje - izkušnja pisanja: pustiti za seboj sled, ki se godi, ki ji je usojeno, da bo obstajala brez prisotnosti svojega izvirnega zapisa, svojega "avtorja", kot so ga nezadovoljivo imenovali. To nam bolj kot kdajkoli daje misliti o sedanosti in izvoru, smrti, življenju ali preživetju. Ker ni sled nikoli prisotna, ne da bi se delila in s tem napotovala na neko drugo prisotnost, se moramo vprašati, kaj torej pomeni biti prisoten, prisotnost prisotnega? Možnost te sledi vodi onkraj tega, kar imenujemo umetnost in literatura, v vsakem primeru onkraj institucij, ki bi jih lahko razpoznali s tem imenom. Prav tako kot filozofija ali znanost tudi literatura ni institucija kot vse druge; je hkrati institucija in protiinstitucija, ki je potisnjena *na mejo* institucije, v tisti kot, ki ga institucija sestavlja sama s seboj, da bi *razmejila samo sebe*. In če zame literatura tu ohranja privilegirani položaj, je to na eni strani deloma posledica tega, da tematizira sam dogodek pisanja, in na drugi strani tega, kar jo v njeni politični zgodovini pooblašča, da načelno "vse pove", in jo na edinstven način navezuje na to, kar imenujemo resnica, fikcija, simulaker, znanost, filozofija, zakon, pravo, demokracija.

Ewald: Kateri je bil zalog teh opisov?

Derrida: Morda je bil ekonomski zalog v strategiji formalizacije - in nemogoče formalizacije. Morda celo zalog same ekonomije in meja vsake formalizacije. Šlo je za poskus misliti veliko dominantno strukturo v celoti, ki jo imenujemo filozofija. Zakaj "je" sled, ki ni prisotnost niti odsotnost onkraj bivajočega, torej onkraj biti - zanimala me je vrsta negativnih teologij, predvsem v knjigi *Kako ne govoriti (Comment ne pas parler (Psyché))*, tista, ki požene filozofijo v gibanje in se ji s tem hkrati odreka, zakaj se upira čistemu ontološkemu, transcendentalnemu ali filozofskemu razumevanju nasploh? Ta poskus, ki sicer ni bil tuj filozofiji in ni ne filozofski in ne samo teoretski ali kritični, *obljubljal* je (bil je ta sama obljuba), zastavil je nove korpuse pisave, zastavke drugih podpisov, nove korpuse, v katerih niti filozofija niti literatura in morda niti vednost nasploh ne bi združevale svoje podobe ali svoje zgodovine. "Avtobiografija" je le staro ime, s katerim bi označili enega od tako zastavljanih korpusov.

Ewald: Toda zakaj je tako pomembno pisati? Kateri del sebe zastavimo, ko pišemo?

Derrida: Da, res sem govoril o "zastavku" ali "zastavitvi" *sebe* v nenavadni avtobiografiji, vendar ta jaz ne obstaja, ni prezenten samemu sebi, pred tem, kar ga zastavlja kot takega in kar ni on. Ni konstituiranega subjekta, ki bi se zastavil v danem trenutku, ki je iz tega ali onega razloga dan v pisavi. On je po njej, po tej *danosti*

drugega; rojen, kot sva pravkar čudno govorila, rojen s tem, da je dan, predan, ponujen in prevaran hkrati. In ta *resnica* je zadeva ljubezni in nadzora, užitka in zakona - hkrati. Dogodek je hkrati resen in nepomemben. To je vsa skrivnost resnice v *nastajanju*. Sveti Avguštin pogosto govori o tem, da pri spovedi "nastaja resnica." V *Circonfession* poskušam razmišljati o tem, pri tem ga pogosto navajam, da je ta resnica uporniška v primerjavi s filozofsko resnico - resnico ustrežanja ali razodevanja.

Ewald: Delo Glas, ki je izšlo leta 1974, je bilo vsaj s svojo ureditvijo nekaj zelo novega in osupljivega. Kaj ste hoteli doseči z delom, kakršen je bil Glas?

Derrida: Ne da bi se odrekel klasičnim normam in zahtevam filozofskega branja, ki sem ga vedno spoštoval, sem v *Glasu* hotel resno obravnati nekatere teme (družina, lastno ime, religija, dialektika, absolutno znanje, žalovanje - in še nekaj drugih), vendar sem to oblikoval tako, da sem - stolpce proti stolpcu - postavljaj ob interpretacije Heglovega kanoničnega filozofskega korpusa pisanje težko sprejemljivega pesnika in pisatelja na robu zakona, Geneta. Hegel in Genet hkrati, eden nasproti drugega, eden v drugem in eden za drugim hkrati, če je geometrija in gibljivost tega položaja sploh mogoča. Pozneje je bilo v delu *Carte postale* vprašanje spodobnosti predstavljeno s sedečimi položaji Sokrata, ki piše, ter Platona, ki stoji in kaže s prstom. Ta kontaminacija velikega filozofskega diskurza z literarnim besedilom, ki velja za škandalozno in obsceno, ter različnih norm in vrst pisanja se je morda zdela nasilna - že v načinu, kako so bile postavljene strani. A sega v preteklost in oživlja staro tradicijo: tradicijo strani, na kateri je bilo besedilo drugače urejeno, prav tako interpretacije in opombe. S tem pa tudi tradicijo drugačnega prostora, drugačnega branja, pisave, eksegeze. S tem poskusom sem udejanil nekatere nastavke iz *Gramatologije*, ki zadevajo knjigo in linearnost pisave. Poskušal sem tudi narediti nekaj več kot samo združiti literaturo in fikcijo. In nikakor nisem zgolj združil literature in filozofije, kot očitajo tisti, ki me sploh niso brali.

Ewald: Ko pišete knjigo, kot je ta, ali jo pišete le sami zase ali za določen krog bralcev?

Derrida: Prav gotovo se obračam na bralce, za katere mislim, da mi bodo lahko pomagali, me spremljali, me spoznali, mi odgovorili. Tipičen lik morebitnega bralca se najavlja med že obstoječimi bralci (včasih je dovolj en sam). Morda na dvoumen način upaš, da boš pritegnil še druge; ali bolje: jih odkril ali pa si izmislil tiste, ki še ne obstajajo. Najdemo se v najbolj temačni in begajoči topologiji, zbegani in z zbeganim ciljem: zdelo se mi je primerno, da jo poimenujem *destinerrance* ali *clandestination*¹.

Ewald: Knjiga torej uvaja določene načine branja?

Derrida: Morda tudi, vendar jih pri tem ne oblikuje in zapira v program branja, da bi napolnila sistem pravil, ki jih lahko formaliziramo. Vedno gre za *odprtost*, tako v smislu nezaprtega sistema, torej odprtosti, ki je *prepuščena* svobodi drugega, kot v

¹ Beseda "destinerrance" je francoska zloženka iz besed *destination* (smer) in *errance* (beganje); podobno "clandestination", ki je zložena iz besed *clandestin* (skriti) in *destination* (smer). (op. prev)

smislu odprtosti, ki je ponujena ali *storjena* drugemu. Poseg drugega, ki ga ne smemo imenovati le "bralca", je protipisava, ki je nepogrešljiva, vendar vedno *neverjetna*. Ostati mora nepredvidljiva. Vedno ji pripada možnost brez temeljnega temelja, pobuda, kamor se mora vedno vračati.

Ewald: *Ali vodi to do ustanovitve skupine?*

Derrida: Raje bi rekel *odprte* "kvaziskupnosti" ljudi, ki "imajo to radi," ki bi bili z obsojanjem sprejemanja vedno radi drugje, ki berejo in pišejo vsak drugače. To je velikodušen odgovor, ki je vedno preveč zvest in hkrati preveč nevhvaležen.

Ewald: *Ste vi našli to skupnost?*

Derrida: Nikoli je ne najdeš, nikoli ne veš, ali obstaja, in če upoštevamo odprtost, o kateri sem pravkar govoril, bi bila gesta, s katero bi mislili, da smo jo našli, ne le zavajajoča, ampak bi jo pogubilo, takoj uničilo. Taka skupnost je vedno v prihajanju, je v osnovnem razmerju z enkratnostjo dogodka, s tem, kar se godi, vendar (torej) "se ni zgodilo."

Ewald: *Kljub temu se zdi, da se je v Združenih državah zbralo okoli vas določeno število bralcev, ki jim je uspelo formalizirati to prakso branja in pisanja.*

Derrida: V zvezi s tem se je v Združenih državah zgodilo precej zanimivih stvari. To bi zahtevalo dolge analize - ki sem jih načenjal tu in tam. Vendar ostajam zadržan glede pogostega in preračunljivega očitka, češ da naj odidem v Združene države in tam ostanem. Kaj hočejo doseči oziroma kaj branijo? Sami si lahko mislite. Ne, v Združenih državah preživim le nekaj dni, nekaj tednov na leto. Ne glede na intenzivnost in širino te izkušnje pa tudi agresivnost (ne morete si je zamišljati), na katero naletim, se pomembne stvari za moje delo dogajajo tudi drugje, zunaj Evrope, v Evropi, celo v Franciji, na primer.

Ewald: *Vaš opus je obsežen. V kakšnem razmerju so si dela? Ali želite z vsakim delom odkriti nekaj novega, opustiti prejšnjo sled, da bi ustvarili novo? Obstaja kontinuiteta?*

Derrida: Moral vam bom odgovoriti protislovno, vendar tipično in prav nič izvirno: "Nekaj" vztraja, prav gotovo, in je razpoznavno od knjige do knjige, tega ne morem zanikati, sicer pa si to najbrž želim. Kljub temu pripada vsaka knjiga drugi zgodbi: diskontinuiteta tona, besednjaka, celo stavka in navsezadnje namena. V resnici je, kot da ne bi še nikoli pisal niti znal pisati (na najbolj osnoven in skoraj slovnični način): vsakič, ko začenjam novo besedilo, pa čeprav je še tako kratko, se sproži paničen beg pred neznanim ali nedosegljivim, uničujoč občutek nerodnosti, neizkušenosti, nesposobnosti. To, kar sem že napisal, je v trenutku izničeno ali pa vrženo čez rob.

Ewald: *Kako dobite ideje za knjigo ali članek?*

Derrida: Nekakšno animalično gibanje si skuša prisvojiti to, kar prihaja od zunaj, vedno gre za *zunani* izziv. Ko odgovarjam na kakšno vprašanje, povabilo ali naročilo, moram iznajti nekaj novega, kar hkrati izziva dani program, sistem pričakovanj in končno preseneti *mene samega* - preseneti me to, da sem nenadoma postal do sebe tako vzvišen, oblasten, celo neomajen, kot neizprosni zakon. Bolj ko je oblika nenavadna, približujoč se temu, kar povsem neprimerno imenujejo "fikcija" in

"avtobiografija", na primer v *Glasu*, *Carte postale* in *Circonfession*, bolj me presenetli ta prisila. Vendar vse te knjige tudi nekaj pripovedujejo in vsakič je opisan nov prizor, zgodba, porojena iz njihovega nastajanja. V trenutku, ko me ta "notranja" prisila zvije, ko se pod njo zvijem, pozabim na vse.

Ewald: Ali notranja prisila pomeni, da prisila ni kulturne ali zunanje narave?

Derrida: Vedno operiraš s tem, kar sprejemaš s kulturnega področja. Čeprav je dejanje preračunljivo, pa je vedno podrejeno želji, ki je bolj divja, bolj razorožena, bolj naivna, v vsakem primeru podrejena neki drugi kulturi, ki ne preračunava več, še najmanj pa po normah "veljavne" kulture ali politike. Razlagaš nekomu, nekomu drugemu, mrtvemu ali živemu, nekim, ki nimajo identite na tem kulturnem prizorišču.

Ewald: Hkrati z zunanjo spodbudo, ki sproži v vas ustvarjanje, je še neko drugo občudovanja vredno dejstvo: vsa vaša besedila uvrščajo ob bok pomembnih referenc: Husserla, Platona, Heideggra, Rousseauja, Jabesa, Celana. Seznam je kar dolg.

Derrida: Vedno je nekdo drug, veste. Še tako zasebno avtobiografijo lahko razložimo z velikimi transreferencialnimi figurami, ki so *one same* in *one same plus* kdo drug (na primer Platon, Sokrat in še nekateri v *Carte postale*, Genet, Hegel, sveti Avguštin in številni drugi v *Glasu* in *Circonfession* itd.). Četudi bi govorili o zelo zasebni zadevi, na primer o lastnem obrezanju, je bolje, če veste, da je eksegeza že v teku, da nosite njen pečat, obrise in spomin, ki so zapisani v kulturi vašega telesa; naj vam razložim s primerom, o katerem nisem nikoli govoril, z eksplikacijo mojstra Eckarta o tem, kar je Maimonides povedal znanstveno in hkrati naivno, in sicer, da je "prepucij, ki so ga odrezali, služil bolj pohoti in mesenim užitek kot razmnoževanju. Zato so, kot pravi ta avtor, le s težavo ločili žensko od neobrezanega moškega. To je vzrok božje zapovedi, po kateri je obrezati moškega pomenilo preprečiti to, kar je v ženski odvečno, se pravi pretirano meseno poželjenje." Ne sprašujte me, po vseh teh ovinkih, zakaj ni Heidegger, ki je vse življenje bral Hegla kot svojega mojstra, nikoli govoril o obrezovanju ali Maimonidesu, to je drugo poglavje. Hotel sem samo namigniti, da te mreže branja, te gube, vibe, te reference in transreference, že imamo - tako kot spol - v trenutku, ko hočemo obravnavati "lastno obrezanje". Skratka, ker ni niti divje narave niti nasprotja med naravo in kulturo, ampak le *razloka* med obema, je besedilo, v katerem bi bilo ime drugega odsotno, vedno podobno pretvarjanju, izbrisu, celo cenzuri. Nasilno, naivno ali oboje hkrati. Čeprav se ime drugega ne pojavi, je tam, mrgoli in ovinkari, včasih vpije in hoče biti še bolj oblastno. Bolje je, da zanj vemo in ga izrečemo. Tudi sicer so drugi mnogo bolj zanimivi. Povejte mi, kdo bi vas sicer zanimal? Mi sami?

Ewald: Kakšno je razmerje med vsemi temi besedili? Sestavljajo delo?

Derrida: Kaj je delo?

Ewald: Celota besedil, knjig, ki jih povezuje neka identiteta.

Derrida: Z družbenopravnega stališča bi se temu dalo oporekati. Obstajajo obvezna oddaja izvodov knjige in osebni podatki, besedila z istim imenom avtorja, neka pravica, odgovornost, lastnina, jamstva. To me zelo zanima. Vendar je to le ena plast zadeve ali enkratne dogodivščine, imenovane delo, ki ga čutim, da lahko v

vsakem trenutku razpade, se razlasi, razdrobi v koščke, ne da bi si bilo kdajkoli podobno v pisavi. Od starega koncepta o delu bi obdržal le vrednost enkratnosti, ne pa vrednosti edinstvene identitete ali podobnosti. Če je v meni kaj, kar se obsesivno ponavlja, potem je to paradoks: enkratnost je, vendar si ni podobna, "obstaja" v tem, da si ni podobna. Morda boste dejali, da si je podoben način ne-podobnosti, včasih so temu rekli "slog".

Ewald: Bi lahko povedali, v čem si je podoben?

Derrida: To lahko opazi le drugi. Idioma, po kateremu spoznamo neko pisavo, si ne moreš znova prisvojiti, pa naj zveni še tako paradoksalno. To lahko zazna le drugi, ki je prepuščen drugemu. Seveda, lahko verjamem, da sem se prepoznal, lahko identificiram svojo pisavo ali stavek, vendar le po izkušnjah in z vajami, potem ko sem se izvežbal kot drugi, saj je možnost ponavljanja, torej posnemanja, simulakra, vpisana v izvor te enkratnosti.

Ewald: Predlagate torej dvoje: premestitevbralne prakse in ustvarjanje nekakšne skupnosti vaših bralcev.

Derrida: Ni mi preveč všeč beseda skupnost, nisem niti prepričan, da mi je všeč stvar sama.

Ewald: Vi ste jo uporabili.

Derrida: Če z besedo skupnost razumemo, kot ponavadi, harmonično celoto, konsenz in osnovno strinjanje, ki zakrivajo pojave sporov ali vojne, potem ne verjamem preveč in pričakujem prav toliko groženj kolikor obljub.

Ewald: Razmišljam o delu Rogera Chartiera o branju, v katerem razlaga, da je smisel knjige vezan na bralno prakso, ki jo vzdržujemo skupaj s knjigo. Sprašujem se, ali bi lahko trdili, da ste hoteli vpeljati take prakse branja, ki bodo same producirale pomen?

Derrida: Prav gotovo obstaja ta neustavljiva želja, da bi se oblikovala "skupnost", vendar s tem, da bi poznala svoje meje - in da je njena meja njena *odprtost*: ko verjame, da je razumela, zbrala, interpretirala, *ohranila* besedilo, potem ji nekaj od tega, nekaj v besedilu povsem *drugega* uhaja ali pa se ji upira, nekaj, kar kliče po drugi skupnosti, kar se ne pusti nikoli popolnoma vključiti v spomin obstoječe skupnosti. Izkušnja žalovanja in obljube, ki vzpostavlja skupnost, ji tudi preprečuje, da bi si bila podobna, ohranja v njej zarodek neke druge skupnosti, ki bo drugače podpisala, povsem druge pogodbe.

Ewald: Najin pogovor bo morda koga presenetil: nisva govorila o "dekonstrukciji".

Derrida: Sploh ni nujno, mi ni do tega.

Ewald: Ali termin dekonstrukcije označuje vaš osnovni projekt?

Derrida: Nikoli nisem imel "osnovnega projekta". In "dekonstrukcije", o kateri raje govorim v množini, nisem nikoli imenoval projekt, metoda ali sistem. Predvsem ne kot filozofski sistem. V še vedno trdno določenih kontekstih je eno od možnih imen za označevanje, po metonimiji, skratka, tega, kar prihaja ali kar se ne more zgoditi, se pravi nekakšna dislokacija, ki se v resnici redno ponavlja - povsod, kjer je raje nekaj in ne nič: v besedilih tako imenovane klasične filozofije seveda, vendar tudi v vsakem

"besedilu" v splošnem pomenu, ki ga želim dati tej besedi, se pravi z vsako izkušnjo v družbeni, zgodovinski, ekonomski, tehnični, vojaški in drugi "resničnosti". Dogodek tako imenovane zalivske vojne je, na primer, močna, spektakularna in tragična kondenzacija teh dekonstrukcij. V istem splošnem pretresu, v istem potresu se trese razcepljena genealogija vseh struktur in vseh temeljev, o katerih sem govoril: Zahod in zgodovina filozofije, to, kar jo na eni strani veže na več velikih nezdružljivih monoteizmov (karkoli že govorijo) in na drugi strani na naravne jezike in nacionalne afekte, na idejo o demokraciji in na teološko-politično idejo, ter navsezadnje na neskončni razvoj ideje o mednarodnem pravu, katerega meje so razvidne bolj kot kdajkoli prej; ne samo zato, ker si ga tisti, ki ga predstavljajo ali se nanj sklicujejo, vedno prisvajajo v korist določenih hegemonij in se mu nikoli ne morejo približati na primeren način, ampak tudi zato, ker temelji (in se s tem omejuje) na konceptih evropske filozofske modernosti (narod, država, demokracija, razmerja parlamentarne demokracije med državami, ki so ali pa niso demokratične itd.) - da ne govorimo o tem, kar povezuje znanost, tehniko in vojsko s temi grozljivimi problemi. Te nasilne dekonstrukcije so v teku, to *se dogaja*, ne čakajo, da bi bila končana filozofsko-teoretična analiza vsega, kar sem omenil z eno besedo: analiza je potreba, vendar je neskončna in branje, ki ga te razpoke omogočajo, ne bo nikoli prehitelo dogodka; branje samo posreduje vmes, je že vpisano v dogodek.

Ewald: Kakšno je razmerje med dekonstrukcijo in kritiko?

Derrida: Kritična ideja, za katero mislim, da se ji ne smemo nikoli odreči, ima svojo zgodovino in predpostavke, ki prav tako potrebujejo dekonstrukcijsko analizo. V razsvetljenem slogu, v slogu Kanta ali Marxa, vendar tudi v smislu ovrednotenja (esteskega ali literarnega) predpostavlja *kritika* presojo, hoteno odločitev ali izbiro med dvema pojmom, in ideji *krinein*, *krisis* prisojata določeno negativiteto. Trditi, da je vse to dekonstruktibilno, še ne pomeni diskvalificirati, zanikati ali preseči, ustvarjati *kritiko kritike* (kot so pisali kritike kantovske kritike, od trenutka, ko se je ta pojavila), temveč razmišljati o drugačni možnosti, s stališča genealogije presoje, volje, zavesti ali dejavnosti, binarne strukture itd... Taka misel morda spremeni prostor in dopusti, da se z aporijami prikaže afirmacija (ne pozitivna), ki jo predpostavlja vsaka kritika in vsaka negativiteta. Tako aporetično nujnost sem poskušal obravnavati v delih *O duhu* (*De l'esprit*), v delu *Drugi rt* (*Autre cap*) pa sem s tega vidika obravnaval Evropo.

Ewald: Ali bi lahko trdili, da so tehnike, ki jih uporabljate za branje in pisanje, dekonstrukcija?

Derrida: Raje bi rekel, da so ena od njenih pojavnih oblik. Ta oblika ostaja nujno omejena, saj jo določa skupek lastnosti odprtega konteksta (jezik, zgodovina, evropska scena, na kateri pišem oziroma v katero sem vpisan z najrazličnejšimi dejavniki, ki so bolj ali manj naključni in se tičejo moje male zgodovine itd...). Ampak saj sem že rekel, da je dekonstrukcija, da so dekonstrukcije povsod. To, kar je v filozofskih, pravno-političnih in estetskih raziskavah v Franciji ali na Zahodu dobilo obliko tehnik, pravil in postopkov, predstavlja zelo omejeno konfiguracijo; ta je podrejena mnogo bolj obsežnim, temačnim in vplivnim procesom, ki so razpeti med zemljo in svetom.

Ewald: Dekonstrukcija torej ni samo kritiška dejavnost nekega univerzitetnega profesorja književnosti ali filozofije. Je zgodovinsko gibanje. Kant je svoje obdobje označil kot obdobje kritike. Bi lahko dejali, da smo v dobi dekonstrukcije?

Derrida: Bolj v dobi nekakšne tematike dekonstrukcije, ki je v resnici dobila svoje ime, tako da lahko do določene točke formaliziramo njene metode in načine reprodukcije. Vendar se dekonstrukcije ne začenjajo niti ne končujejo tu. Prav gotovo je na začetku formalizacije nujno, čeprav težko, pojasniti to intenzifikacijo in prehod k temi in imenu.

Ewald: Katera bi bila primerna zgodovinska oznaka?

Derrida: Ne vem. Prav gotovo moramo priznati pomen nekaterih zgodovinskih referenc, vendar se sprašujem, ali lahko kaj dobi obliko ene same "zgodovinske oznake", ali lahko postavimo na ta način to vprašanje, ne da bi implicirali historiografsko aksiomatiko, s katero bi morali morda prekiniti, saj je pretirano navezana na dekonstruktibilne filozofeme. Stvari, o katerih govoriva ("dekonstrukcije", če hočete), se ne dogajajo znotraj tega, kar bi bilo prepoznavno pod imenom "zgodovina", torej zgodovina, ki bi jo določali po obdobjih, epohah ali revolucijah, mutacijah, pojavljanjih, prelomih, prerzih, *epistemah*, paradigmah, *themata* (če odgovorimo v skladu z najrazličnejšimi in najbolj znanimi historiografskimi kodami). Vsako "dekonstrukcijsko" branje predlaga eno od številnih zgoraj omenjenih "oznak", vendar ne vem, okoli katere velike osi bi jih lahko razvrstil. Če je kdo tako kot jaz zadržan do zgodovine ali epohalnosti biti v Heideggrovem smislu, kaj nam potem ostane? To pomeni, da sta s fenomenološkega in celo vsakdanjega vidika intenzifikacija in tematizacija, o katerih sva govorila, "sodobnici" dvojnega povojnega obdobja, dogajanja, ki Evropo razbija in jo nasilno potiska k drugemu, ki ni več niti njen drugi. Dovolil bi si vas opozoriti na moje razmišljanje v *O duhu in Drugem rtu...*

Ewald: Bi radi govorili o posledicah antropologije?

Derrida: Antropologija kot znanstveni projekt prav gotovo ni vzrok, nič bolj kot vsako drugo vedenje v samem sebi. Etnološko vedenje je prej eden od pomembnejših dometov tega splošnega pretresa. V polnem pomenu besede odseva zgodovino (evropske) kulture kot kolonizacijo in dekolonizacijo, poslanstvo v širokem pomenu besede, uvoz in izvoz nacionalnih ali državnih modelov, nekdanjih prisvojitvev, krizo identifikacije itd.

Ewald: Kam pelje vse to? živimo v času, ko nihče več ne ve, kaj mora hoteti, v času skrajno dovršenega in zelo izrabljenega nihilizma. Vsi pričakujemo, da bomo zvedeli, kam gremo, kam smo namenjeni, kam moramo biti namenjeni, kako naj se obnašamo. Kam je usmerjeno vaše delo?

Derrida: Ne vem. Ali bolje: mislim, da to ne spada v red vedenja, to še ne pomeni, da se ji moramo odreči in se vdati neznanemu. Obstajajo odgovornosti, ki ne smejo slediti vedenju ali biti posledica in učinek vedenja, če hočemo, da pride do odločitev ali dogodkov. Sicer bi vodili neki program in se obnašali kot "inteligentne" rakete. Te odgovornosti, ki bodo določile "kam gremo," kakor pravite, so heterogene glede na znanje, ki ga lahko formaliziramo, in prav gotovo tudi glede na vse koncepte, na

katerih je bila zgrajena, rekel bi celo *ustavljena* ideja o odgovornosti ali odločitvi (zavestni jaz, volja, intencionalnost, avtonomija itd): Vsakič, ko je treba prevzeti neko odgovornost (etično ali politično), je treba iti skoz antinomične zapovedi aporetične oblike, skoz nekakšno izkušnjo nemogočega, saj bi sicer zavestni subjekt, ki je sebi identičen in ki posamezen primer pri uporabi nekega pravila objektivno podreja splošno veljavnemu zakonu, postal *neodgovoren*, ali bi vsaj zgrešil vedno neznano enkratnost odločitve, ki jo mora sprejeti.

Ker je dogodek glede na drugačnost drugega vsakič enkratni, ga je treba vsakič iznajdevati ne brez koncepta, ampak tako, da ga vsakič presežemo, brez vnaprejšnjih zagotovil in gotovosti. Brž ko prisila zahteva odgovornost, ne zahteva pa moralne ali politične tehnike, je lahko le dvojna, protislovna ali nasprotujoča si. Na primer, kako po *eni strani* utrditi enkratnost idioma (nacionalnega ali ne), pravice manjšin, jezikovno in kulturno različnost itd.? Kako se upreti uniformiranosti, homogenizaciji, kulturni in jezikovno-medijski nivelizaciji, njenemu načinu predstavljanja in spektakularne rentabilnosti? In po *drugi strani*, kako se boriti proti temu, ne da bi žrtvovali čimbolj enopomensko komunikacijo, prevajanje, informacijo, demokratično razpravo in zakon večine? Vsakič je treba *iznajdevati*, da bi kar najmanj izdali prvo in drugo - *brez vsakršnega zagotovila* vnaprejšnjega uspeha. Še en primer: ne odreči se ideji mednarodnega prava, njegovega nespornega napredka, potem ko je postalo del različnih ustanov, znova potrditi to veličastno idejo na učinkovit in dosleden način, a kljub temu nadaljevati z analizo in kritiko (ne samo teoretično, temveč tudi učinkovito) vseh premis, ki so motivirale tako ali drugačno uresničitev mednarodnega prava, zakrivanje referenc, njegovo izrabo v korist določenih interesov; torej, kot sem že predlagal, *dekonstruirati* konceptualne in zgodovinske meje te ustanove mednarodnega prava, govorim seveda o OZN in Varnostnem svetu.

Toda ko prepoznamo ta dvojni imperativ (poln protislovij), je sprožena neusmiljena kritika politik, *vseh* politik, ki so v daljni ali bližnji preteklosti ustvarile premise te vojne, ostane kot edina možna odločitev strašna strateška stava o možnosti, da bo potem, ko se bo tragedija poglobila (nič ne bo nikoli povrnilo mrtvih, ki so bili njena cena, v življenje), možno ohraniti spomin, se iz tega česa naučiti in znati bolje odgovoriti na ta dvojni imperativ. Odloča se vedno (na primer v politiki) v trenutku, ko najbolj kritična teoretična analiza ne zmore več spremeniti ireverzibilnih premis. Zaman lahko še tako strogo sodimo zahodni, izraelski in islamski arabski politiki (vsaka od teh ima še podkategorije), zaman se v tem procesu vračamo v preteklost, kolikor hočemo in *moramo* (vrniti pa se moramo zelo, zelo daleč v preteklost, po posameznih etapah); odločitev (embargo - da ali ne, vojna ali ne, tak ali drugačen "vojni cilj") mora biti sprejeta "danes", v enkratnem trenutku, ko nobena pretekla napaka ne more biti izbrisana ali vsaj popravljena. Izida grozljive strateške stave ne more nič vnaprej zagotoviti, niti računica (ki je vedno nujno spekulativno), da bi nasprotna stava pripeljala do še hujšega. Mislim, da lahko danes zlahka prevedemo to abstraktno shemo, se vam ne zdi? (Moralni bi označiti, kdaj sva se pogovarjala: na predvečer tako imenovane "zemeljske" faze te vojne.) Hotel sem samo opozoriti, da je vsako

domišljanje o zagotovilih in ne-protislovljih v tako nevarni situaciji (to velja za vsako situacijo) optimistično besedičenje, olajšanje vesti in neodgovornost: skratka, neodločenost, globoka pasivnost pod krinko aktivizma ali trdne odločenosti.

Ewald: Lahko vprašamo tudi drugače: ali obstaja filozofija Jacquesa Derridaja?

Derrida: Ne.

Ewald: Torej ni sporočila?

Derrida: Ne.

Ewald: Obstajajo pravila?

*Derrida: Seveda, saj ne obstaja drugega. Vendar če me posredno sprašujete, ali je to, kar sem povedal, normativno v vsakdanjem pomenu besede, bi vam težje odgovoril. Zakaj nimam rad besede "normativno" v tem kontekstu? To, kar sem povedal o odgovornosti, se bolj nagiba k zakonu, k imperativnemu ukazu, na katerega je treba odgovoriti končno brez veljavne norme, brez normativnosti ali brez aktualno predstavljive normalnosti, brez vsega, kar bi bilo objekt vedenja, kar bi pripadalo redu biti ali vrednosti. Nisem niti prepričan, ali se lahko koncept *dolžnosti* (v vsakem primeru *morati-biti*) primerja v tem kontekstu. Prav gotovo bi radi pripomnili: iz vseh teh na videz negativnih in abstraktnih predlogov težko izvedemo neko politiko, moralo ali pravo. Mislim, da je nasprotno. Če ti predlogi sestavljajo ekonomijo teh dvomov, vprašanj, zadržkov, določil o ne-vedenju itd., potem se politika, morala in pravo (s tem ne mislim pravice) zavarujejo in potrjujejo v prevari in dobri vesti - in niso nikoli daleč od tega, da bi bile ali delale *nekaj drugega*, kot so morala, politika ali pravo.*

Ewald: Vse to izhaja iz vaše filozofije?

*Derrida: Kaj mislite s tem "izhaja"? Izvleči? Najti? Deducirati? Inducirati? Najti posledice? Sklepati? Glede nekakšne filozofije, ki naj bi bila "moja", sem vam že povedal, da je ni. Raje bi govoril o "izkušnji"; ta beseda pomeni hkrati prečenje, potovanje, preizkušnjo, ki je hkrati *posredovana* (kultura, branje, interpretacija, delo, generalije, pravila in koncepti) in *enkratna* - ne pravim takojšnja ("afekt", jezik, neprevedljivo lastno ime itd.). To, kar sem pravkar predlagal, "izhaja" (nikoli se ne izzide!) iz te izkušnje, natančneje od tam, *kjer se križa*, kjer se križajo delo in enkratnost, univerzalnost in preferenca enkratnosti, ki se ji v nobenem primeru ne morem odreči, saj bi se ji bilo nenravno odreči. Ne gre za preferenco, ki bi jo imel raje, ampak sem *vanjo* vpisan, ona uteleša odločitev ali enkratno odgovornost, brez katerih ne bi bilo ne morale ne prava ne politike. Po naključju sem (s precejšnjimi zapleti, vendar nista ne čas ne prostor primerna za to, da bi jih razlagal, sicer pa sem o njih pred kratkim pisal v *Od pravice do filozofije* [*Du droit à la philosophie*], v *Circonfession* in v *Drugem rtu*), *po naključju*, torej, sem *rojen*, kot smo rekli, v evropski *preferenci*, v preferenci nekega jezika, naroda ali francoskega državljanstva, če vzamem samo ta primer, in nato v preferenci tega časa, ljudi, ki jih ljubim, družine, prijateljev - seveda tudi sovražnikov itd. Te preference lahko v vsakem trenutku, to se dogaja vsak dan, nasprotujejo in ogrožajo imperativne univerzalnega spoštovanja drugega, vendar bi bila njihova nevtralizacija ali zatajitev prav tako nasprotna vsakemu etično-političnemu motivu. Zame vse "izhaja" iz izkušnje (žive, vsakdanje, naivne ali*

premišljene, vedno vržene v nemogoče), iz te "preference", *ki si jo moram hkrati potrjevati in žrtvovati*. Zame vedno obstaja in verjamem, da *mora obstajati več kot samo en jezik* (zelo posplošujem), in poskušati moram pisati tako, da jezik drugega ne trpi zaradi mojega, da me trpi, ne da bi trpel, da sprejema gostoljubje mojega, ne da bi se v njem izgubil ali se integriral. In narobe, vendar recipročnost ni simetrija - najprej zato, ker nimamo nobenega nevtralnega merila, nobenega *skupnega merila*, ki bi ga določil tretji. To moramo vsakič znova iznajti, z vsakim stavkom, brez zagotovil, brez absolutnega opozorila. Tako lahko rečemo, da norost, da mora neka "norost" oprezati na vsakem koraku in v bistvu bedeti nad mislijo, kot to počne razum.

Ewald: Ali bi lahko tudi trdili, da naj bi med filozofskim delom, pisanjem, kakršno je vaše, in politiko ne iskali povezav?

Derrida: Povezav ne moremo takoj razpoznati po veljavnih kodih. Obstajajo seveda povezave, o tem ni dvoma, vendar lahko tu in tam uporabijo poti, ki še niso na političnem zemljevidu. Politizirajo lahko diskurzivna območja, korpuse, izkustvena področja, ki jih ponavadi obravnavamo kot apolitična ali politično nevtralna. Obstajajo diskurzi in dejanja, katerih kod in retorika sta na videz visoko politična, vendar se mi zdi njihova predvidljiva podrejenost izrabljenim programom hudo apolitična ali depolitizirajoča. In nasprotno, če hočete.

Ewald: Nekateri bodo nad vašo filozofsko prakso, gledano v razmerju do določene tradicije filozofije, ki je vedno zavzela moralno stališče, malce razočarani.

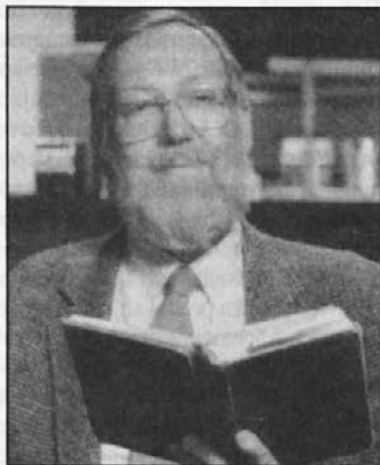
*Derrida: No, če je tako, potem mi pustite upati v to "razočaranje". Kaj je razočaranje? Prisljen si se vprašati, zakaj si pričakoval, zakaj si pričakoval to ali ono, od tega ali od onega, od tega tu in tiste tam. To je vedno najboljša spodbuda za vprašanja ali razmišljanja. Zakaj pričakovati filozofijo tam, kjer razlagamo, da gre tudi za nekaj drugega? Zakaj so verjeli, da je morala del filozofije? Ali je bilo upravičeno, moralno upravičeno, na primer, da so verjeli v filozofijo, ki mora zavzeti neko stališče, moralno posledico ali posledico filozofskega vedenja? Kot sem pravkar povedal, v resnici ni filozofije niti filozofije filozofije, ki bi se imenovala dekonstrukcija in ki bi sama po sebi vodila k "moralnemu stališču". Ampak to še ne pomeni, da dekonstrukcijska izkušnja ne izvaja ali ne razvija sama v sebi nobene odgovornosti niti etično-politične odgovornosti. Če bi se spraševal o obravnavanju etike, politike, pojmu odgovornosti v filozofiji, ne bi mogel trditi, da se dekonstrukcija ravna po konceptu, ki je *višji* od odgovornosti, zato ker sem nezaupljiv, vsi smo se naučili biti nezaupljivi do visokih ali globokih vrednot (višina *altusa*); ravna se po zahtevi, za katero mislim, da je še bolj *nepopustljiva* od odgovora ali odgovornosti. Zdi se mi, da brez te danes ne moremo načenjati ali sprožiti nobenega etično-političnega vprašanja. Ne bom tvegal in trdil, da gre za hiperetično ali hiperpolitično "radikalizacijo", niti če bi bili besedi "etično" in "politično" še vedno najprimernejši za poimenovanje te druge zahteve, nežne in nepopustljive, zahteve, ki jo drugi postavlja kot nepopustljivo...*

Iz revije *Magazine littéraire* (marec 1991) prevedla Irena Ostrouška

Ameriška posvetitev

Pogovor Jean-Françoisa Fogela z Jayem Hillisom Millerjem

Pred četrto stoletje je Jay Hillis Miller, profesor na oddelku za angleščino in primerjalno književnost na univerzi v Irvinu, v Kaliforniji, spoznal Jacquesa Derridaja. Slušatelj, nato lektor, kolega in končno prijatelj filozofa je tako bil in ostaja privilegirana priča univerzitetne kariere najvplivnejšega francoskega intelektualca na drugi strani Atlantika. Z njim in še z nekaterimi drugimi je ob koncu sedemdesetih let ustanovil tako imenovano "yalesko mafijo", ki so jo kmalu preimenovali v "yalesko šolo": gre za majhno skupino kritikov, ki so vpeljali dekonstrukcijo v ameriške akademske kroge. Ta revolucija, ki so jo spremljali spori in javne diskusije, je zdaj sprejeta in institucionalizirana. Dekonstrukcija je celo nepogrešljivo poglavje v predavanjih, ki jih poslušajo ameriški študentje. Profesor Jacques Derrida pa je postal mojster "Made in USA".



Fogel: *Se spominjate, kdaj se je Jacques Derrida prvič pojavil v Združenih državah?*

Hillis Miller: Ja, čeprav nisem bil navzoč. To je bilo leta 1966 na simpoziju, ki so ga priredili na univerzi Johns Hopkins v Baltimoru. Naslov teme je bil: *Govorice kritike humanističnih ved*. Za nekaj časa sem zapustil simpozij, in ko sem se vrnil, mi je Georges Poulet dejal, da se je pravkar končal najpomembnejši prispevek. Lacan je bil besen, ker si je Derrida s svojim predavanjem *Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti* (*Structure, sign and the play in the discourse of the human science*) pridobil pozornost vseh navzočih. Ni šlo za "spis", ki bi ga prebral mimogrede: prispevek je ostal temeljna referenca, čeprav je bil prvič govor o Derridaju. Poglejte, tu imam novo izdajo *Criticism Major Statements*, priručnika, ki ga uporabljajo študentje na številnih univerzah. V njem so besedila tako Platona kot Samuela Johnsona. Med sodobnimi francoskimi misleci sta omenjena Barthes in Derrida, ki je predstavljen prav s svojim predavanjem iz leta 1966.

Fogel: *Kaj je bilo po konferenci?*

Hillis Miller: Redni Derridajevi obiski na univerzi Johns Hopkins: en semester vsaka tri leta. En seminar je bil namenjen diplomantom. Tam je zelo hitro prišlo do sprememb: namesto petnajstih slušateljev jih je bilo kmalu več. Spominjam se, da se nas je njegovega predavanja o Mallarméju v francoščini udeležilo kar štirideset.

Prihajali so tudi z drugih oddelkov univerze. V revijah so začeli objavljati prve prevedene odlomke iz *Gramatologije*. Storjeno je bilo vse, kar je potrebno za razširjanje neke misli.

Fogel: Kako so ga sprejemali njegovi prvi poslušalci?

Hillis Miller: Kot nekoga, ki je govoril o besedilih, in ne toliko kot filozofa. Na Yaleu, kjer je nato predaval pet tednov vsako leto od leta 1973 naprej, je bilo presenetljivo. V dvorani je bilo najmanj devetdeset poslušalcev. Med slušatelji so bili študentje, nekateri iz Cornella ali New Yorka, učitelji z drugih oddelkov, vendar je bil njihov skupni imenovalec zanimanje za literaturo...

Fogel: In da so vsi razumeli francosko.

Hillis Miller: Zelo kmalu so se pojavili prevodi odlomkov seminarja, ki pa niso bili nujno zvesti izvirniku. To je cena, ki jo morajo plačati ideje, da postanejo vplivne. Ne verjamem, da je bil prepad med angloameriško in evropsko kritiko tako globok. Sledili smo razvoju fenomenologije in poststrukturalizma. Če smo naleteli na navedbe Blanchota, Batailla ali Levinasa, smo vedeli, za kaj gre. Slušatelje je presenetila predvsem oblika predavanja: vnaprej pripravljena in brana predavanja so se navezovala na zelo tradicionalno metodo poučevanja *ex cathedra*. Način je bil zelo klasičen.

Fogel: Zakaj so ameriški študentje poslušali Derridaja?

Hillis Miller: Na to vprašanje je možen le en sam odgovor, moral bi vam reči, da je vzrok njegova misel sama. Vendar bi ostalo neko drugo vprašanje: zakaj smo ga takrat potrebovali? Ker nas vrača k sociološki spremembi, do katere je prišlo na ameriških univerzah po drugi svetovni vojni. Zaradi vladnega programa, po katerem je bil dovoljen študij po vrnitvi z bojišč, so na univerze prihajali študentje, ki niso imeli enake izobrazbe kot drugi. Prej je bil študent skoraj vedno anglosaškega rodu, belec, protestant, ki je bral Chaucerja, Jamesa, Thoreauja itd., ker je bilo to samoumevno. Pojav novih študentov je bil izziv za poučevanje literature - kako opravičiti izbor avtorjev v primerjavi s tistimi, ki so jih opustili? Pojavila se je potreba po teoriji; ideja o enotnosti literature ni bila več sprejemljiva. Ne govorim o nujni večjezičnosti. Znotraj literature same se je pojavila potreba po razumevanju tega, kar je sestavljalo njeno mnogoterost, potreba po primerjanju njenih elementov. S tem je Derrida našel svoje mesto kot teoretik v Združenih državah, kjer je bila njegova prva osnova, še enkrat poudarjam, primerjalna književnost.

Fogel: Iz te je izšel.

Hillis Miller: Ja, presenetljivo je videti, da si povsod prisvajajo Derridaja: v teologiji, arhitekturi, celo v filozofiji, čeprav je v krogu ameriških univerz le malo veljal za filozofa. Na Cardoso Law School v New Yorku, kjer poučujejo pravo, so mu posvetili dva kolokvija. Naj so proti Derridaju, za Derridaja, naj hočejo izboljšati njegovo misel, na vsak način se v Združenih državah ne morejo več pretvarjati, da lahko zmorejo brez njega. Hkrati s širitvijo svojega vpliva je Derrida predaval na številnih ameriških univerzah, tudi v osrčju Amerike. Z vidika dekonstrukcije je celo obravnaval deklaracijo o neodvisnosti Združenih držav na univerzi v Virginiji.

Fogel: Bil je sourednik neke druge deklaracije o neodvisnosti, ko so se dekonstrukcionisti kot taki predstavili v Združenih državah.

Hillis Miller: Govorite o izdaji *Dekonstrukcija in kritika (Deconstruction and Criticism)* iz leta 1979. Knjigo danes predstavljajo kot "manifest" nove šole. Ni bilo tako preprosto, vendar je bil na Yaleu kvintet, ki je razglasil njen obstoj: Geoffrey Hartman, Paul de Man, Harold Bloom, Derrida in jaz. Skupaj z de Manom sva naredila vse, da bi se nam Derrida pridružil na univerzi. Za vse člane koalicije je bilo zelo pomembno, da je Derridajevo delo vključeno v knjigo, ki je dekonstrukcijo razglasila kot kritiško teorijo.

Fogel: Ni imel Derrida nič proti temu, da ste ga tako aktivirali? V Franciji je bil proti temu, da bi ga uradno vključili v kakšno gibanje ali šolo.

Hillis Miller: V Združenih državah je bilo zanj lažje. Naše univerzitetno življenje ni tako "politično", kot je v Evropi. Sicer pa se Derrida tako kot drugi člani skupine izmuzne, če ga hočejo vkleniti. Če mi rečete: vi ste zagovornik dekonstrukcije, vam bom odgovoril: postavite to besedo v množino... stvari so drugačne... bolj zapletene, kot se zdijo itd...

Fogel: Kljub temu se ne morete izmuzniti, če postane dekonstrukcija tema gorečih člankov v ameriškem tisku.

Hillis Miller: Beseda "dekonstrukcija" je sama po sebi grozljiva, saj namiguje na delo razbijača. Preveč splošne sodbe v tisku ničesar ne razrešijo. Derrida si je stvari uredil po svoje. S članki v *Critical Inquiry* je dosegel, da je izrazil svoje stališče, ko je bilo potrebno. Na univerzi ni skušal nadzorovati razširjanja svojega dela, sprejel je vsa tveganja: vse zahteve po prevodih, nekaterih celo zelo hitrih, kot tudi po štiridesetih magnetofonih, ki jih je imel včasih pred sabo, ko je predaval na Yaleu, čeprav je vedel, da bodo posnetki krožili po vsej deželi. V zameno pa mora danes, torej malo potem, ko se je vse začelo, vsak študent, ki študira kritično branje na kateri od ameriških univerz, preučiti kakšen Derridajev esej. Imam celo občutek, žal mi je, da moram to povedati Francozom, da gre danes mednarodni pomen Derridaja prek Združenih držav. Na primer: Kitajci pripravljajo izdajo temeljnih del zahodne literarne kritike, področje, ki ga niso spremljali. Derrida bo v knjigi, vendar preveden iz angleščine.

Fogel: Saj vendar poučuje v tem jeziku.

Hillis Miller: Že štiri leta, odkar sva prišla na univerzo, poučuje v angleškem jeziku po zelo nenavadni metodi. Vedno pripravi predavanje v francoščini in ga pred poslušalci prevede v angleščino. Poleg tega da se je naučil tekoče govoriti v javnosti, zna tudi razpravljati o zapletenih problemih v angleščini. Ko na primer navaja Heideggra ali Benjamina v angleščini, medtem ko ima na listu prevod v francoščini, se mi zdi zadeva zelo težka. Gre za delo virtuozov, ki ga občudujem. Spominjam se, da je na začetku, ko je bil na univerzi Johns Hopkins, med najinimi tedenskimi prijateljskimi kosili raje odgovarjal v francoščini, ko sem ga ogovoril v angleščini.

Fogel: Ali njegova slavna polemika z *Johnom Searlom* ni morda v zvezi s problemi prevajanja, ali je bil pomen besed "iterability", "parasitic" sprejet na obeh straneh enako?

Hillis Miller: Ne, mislim, da tega problema ni. Derrida ni nič vedel o tem, kako se vodi polemika v Združenih državah, a se je znašel. Mislim, da se mu je to najprej zdela priložnost, da izrazi svoje mnenje. Ko mu je Searle odgovoril in mu očital, da je obšel celoto pravil in okoliščin, ki nadzorujejo ustno in pisno komunikacijo, in da ne dojame Austinovega dela, je postal izredno nestrpen in nasilen sogovornik. Presenetljivo je bilo.

Fogel: Lahko si mislim, na kateri strani ste bili vi...

Hillis Miller: Mislim, da nista bila na isti valovni dolžini...

Fogel: Že, vendar ostaniva raje pri polemiki. Kako je vaša skupina reagirala na posthumno odkritje časopisnih člankov Paula de Mana, ki je med vojno zagovorjal nekatera nacistična prepričanja?

Hillis Miller: Na univerzitetni ravni obstaja določeno razlikovanje med obdobji. Ugotavljam, da je Paul de Man še vedno navzoč med študenti, vključno med študenti, ki so na strani militantne levece. Njegovo teoretično delo, ki je vplivalo na druge člane skupine, ni bilo izbrisano. Vprašanja seveda ostajajo. Derrida je svoje mnenje izrazil v članku v *Critical Inquiry*.

Fogel: Omenjal je "prizadetost, začudenje in žalost".

Hillis Miller: Vsi smo bili prizadeti in začuden. Pogosto se spominjam razprav, v katerih Paul de Man nikoli ni razkril ničesar iz svoje preteklosti. Zdi se mi, da ne moremo ločiti njegovega teoretičnega dela od preteklosti, ki jo je skrival vsem, tudi najbližnjim. Mislim, da njegovo odklanjanje "nacionalnih literatur" izhaja iz tega.

Fogel: Ali je ta polemika in nenehen boj z antidekonstrukcionisti z Yalea morda razlog za vaš in Derridajev odhod v Kalifornijo?

Hillis Miller: Sploh ne. Zdelo se mi je pač, da se s tem neko obdobje končuje. Nismo več mogli ostali "yaleska šola" iz leta v leto. Nisem hotel pustiti Derridaja na Yaleu. Univerza v Irvinu naju je takoj sprejela in Derridaja nastavila kot rednega profesorja.

Fogel: Je zanj ta sprememba pomembna?

Hillis Miller: Ne, kot sem vam že povedal, mu je že od primerjalne književnosti na Yaleu naprej uspelo doseči transdisciplinarnost, njegov vpliv pa je mednaroden. Kar se tiče Združenih držav, ugotavljam, da se je gravitacijski center študija literature premaknil k tako imenovanim "kulturološkim študijam". Pojavila se je potreba po razumevanju kulturnega okolja besedila v širšem pomenu besede. Derrida pa ponuja sredstva za razumevanje tega. Poleg tega je sam del tega gibanja s svojimi zadnjimi predavanji o narodu in narodnosti, prijateljstvu in kanibalizmu ali celo svetem Avguštinu. Delo nadaljuje v svojem jeziku, v Parizu, vendar ima svoje mesto med Američani.

Iz revije *Magazine littéraire* (marec 1991) Prevedla Irena Ostrouška

Jay Hillis Miller

Vloga literarne teorije danes

Nedavno bi lahko Paul de Man vedro rekel (nemogoče je vedeti, s koliko ironije), da bo naloga kritike v prihodnjih letih nekako imperialistično polastiti se vse literature z metodo retoričnega branja, ki jo pogosto imenujemo "dekonstrukcija". "Popolnoma nobenega razloga ni," pravi de Man, "zaradi katerega analize take vrste, kot je tukaj predlagana za Prousta, ne bi mogli - z določenimi spremembami tehnike - aplicirati na Milтона, Danteja ali Hölderlina. To bo preskus literarne kritike v prihodnjih letih." Težko bi rekli, da smo to nalogo po letu 1979 izpolnjevali z dovolj sistematične doslednosti. To drži kljub močno razširjenemu vplivu "dekonstrukcije", kljub velikemu številu knjig in esejev o njej in kljub sijajnemu delu mlajših kritikov, na katere je vplival de Man. O dekonstrukciji se je več govorilo kot o "teoriji" ali "metodi", več je bilo poskusov njenega povečevanja ali grajanja, kot je bilo poskusov njene uporabe, poskusov pokazati, da je primerna za Milтона, Danteja in Hölderlina ali Anthonyja Trollopa in Virginijo Woolf.

Res je, da se je žarišče literarnih študij po letu 1979 iz "notranjega", retoričnega pristopa močno premaknilo na "zunanje" odnose literature, na njeno umestitev v psihološke, zgodovinske ali sociološke kontekste. Drugače povedano, v središču pozornosti ni bilo več "branje", torej jezik kot tak, njegova narava in moč, ampak različne oblike hermenevtične interpretacije ali odnos jezika do nečesa drugega - Boga, narave, družbe, jaza, nečesa, kar naj bi obstajalo zunaj jezika. Z enim od teh (mogoče nerazložljivih, gotovo "naddoločenih") prenosov zanimanja je prišlo do strašnega porasta psiholoških in socioloških teorij literature, kot so lacanovski feminizem, marksizem, foucaultevstvo. Poleg tega je prišlo do splošne vrnitve k staromodnim biografskim, tematskim in literarnozgodovinskim metodam, ki so obstajale pred *New Criticismom*. Pogosto se te metode veselo uporablja, kot da nikoli ne bi bilo *New Criticisma*, da ne omenjamo novejših retoričnih metod. Ta geološki zdrs ali naplavina je opazna tako na "desnici" kot na "levici". Prisotna je tako v nostalgijah Walterja Jacksona Bata po času pred *New Criticismom*, ko se je polje literarnega proučevanja pogubno zožilo, kot v omalovaževanju in nestrpnosti mladih marksistov in foucaultevcev do proučevanja književnosti, odrezane (tako pravijo) od zgodovine in politike. Tako je, kot bi se velik vzdih olajšanja dvigal od vsepovsod. Doba "dekonstrukcije" je mimo. Imela je svoj dan in lahko se z mirno vestjo vrnemo k toplejšemu, bolj človeškemu pisanju o oblasti, zgodovini, ideologiji, "instituciji" literarnega proučevanja, razrednemu boju, zatiranju žensk, k resničnemu življenju mož in žena,

kakršni so v sebi in kot so "reflektirani" v literaturi. Spet lahko postavljamo pragmatična vprašanja o uporabi literature v človeškem življenju in v družbi. Lahko se vrnemo k temu, kar je literarna veda zmeraj hotela biti, če je ne spremljajo resna razmišljanja o posebnosti literature kot obliki jezika. Paul de Man ali Jacques Derrida postavljata tako ekstravagantne zahteve glede samega dejanja branja pesmi, romana ali filozofskega teksta, da se utrušiš, če samo pomisliš na to. Branje gotovo ne more biti tako težko! Ne more zahtevati toliko samozavedanja, toliko dvomov. Gotovo ni mogoče od nikogar pričakovati, da bi obvladal zapleteno natančnost dekonstruktivnega načina branja in ga redno uporabljal. Če bi to, kar dekonstrukcija pravi o jeziku literature ali o jeziku kot takem, vzeli resno, bi to povzročilo nejasno zamudo ali odlaganje naše želje, da bi se posvetili odnosom med literaturo in zgodovino, družbo, jazom. De Man je v zdaj že klasičnem eseju na to temo (*The Resistance to Theory*) analiziral vzroke za to nepotrpežljivost, za to kolektivno željo potlačiti, izogniti se težavam, ki jih povzroča jasno videnje literature in dosleden razmislek o njeni naravi kot posebni rabi jezika. To, da eseja niso hoteli objaviti v zborniku o odnosih med literarno in drugimi vedami (njegov izid je podprla Ameriška zveza za moderni jezik), potrjuje de Manove trditve iz eseja. Očitno je de Manova teorija o odporu naletela na znaten odpor.

Odmik od retoričnega proučevanja literature pogosto spremlja napačna sodba o tem, kar so o zunanjih odnosih literature v resnici povedali De Man, Derrida in njuni kolegi. Ti kritiki naj bi se ukvarjali samo z jezikom, ki so ga baje odrezali od resničnega sveta zgodovine in človeškega življenja. Dekonstrukcija se je znašla v istem košu z drugimi staromodnimi, "sterilnimi" in "elitnimi" "formalizmi". Nasproti njej stojijo novejši sociološke metode, ki se pragmatično ukvarjajo z resničnim življenjem zunaj jezika. Vsa čast motivom, ki se skrivajo za to spremembo, plemeniti želji po socialni pravičnosti, po izboljšanju položaja žensk in manjšin, po jasnem razumevanju ideoloških pogojenosti, ki nas nevidno manipulirajo in očitni primer katerih je tudi sprememba, ki jo opisujem. In vsa čast nepotrpežljivosti z resnično težkim opraviлом branja, zajedljivemu občutku, da je lahko branje odrezano od resničnih obveznosti življenja, želji, da bi literarna veda nekaj veljala, da bi vplivala na družbo in zgodovino. Težko si je predstavljati moškega ali žensko, ki ne hrepeni po socialni pravičnosti in je voljan delovati zanjo.

Vprašanje je, kaj ima to opraviti s proučevanjem literature. Težave in nesporazumi se začnejo, ko hočemo določiti to povezavo. Trdim, da ima proučevanje literature veliko opraviti z zgodovino, družbo, jazom, toda ta odnos ni stvar tematske refleksije zunajlingvističnih sil in dejstev v literaturi, ampak stvar tega, kako literarno proučevanje omogoča spoznanje o naravi jezika, o njegovem učinku na to, kar de Man imenuje "materialnost zgodovine". Nujno potrebno je "branje" v smislu nadvse pazljive in potrpežljive retorične analize. Kako bomo sicer vedeli, kaj določeni tekst je, kaj pravi in kaj lahko stori? O tem ne moremo biti nikoli prepričani vnaprej, pa tudi potem ne, ko je tekst prekrit s posplošitvami komentarjev.

Ker je "branje" te vrste nujno potrebno, če nas resno zanima odnos literature do tistega, kar je zunaj nje, bi bila prava katastrofa, če bi pozabili na dekonstrukcijo, *New Criticism* ali take kritike, kot so William Empson in Kenneth Burke, ali če bi jih izgnali na že premagano stopnjo nekakšnega zgodovinskega "razvoja", tako da jih ne bi bilo treba jemati resno pri aktualnem, sodobnem literarnem proučevanju. Rekel bi celo, če parafraziram de Mana, da bo "naloga literarne vede v prihodnjih letih" posredovati med retoričnim proučevanjem literature, kakršno je v zadnjem času v najbolj natančni obliki gojila "dekonstrukcija", in med danes tako neustavljivo privlačnim proučevanjem zunanjih odnosov literature. Morda bi bilo bolje reči "soočenje" ali "srečanje" ali "posredovanje med neposredljivim", glede na to, da me je Thomas Keenen spomnil, da beseda posredovanje sodi v slovar dialektičnega mišljenja, ki vedno nakazuje možnost neke sinteze ali Aufhebunga, ponavadi na račun ene ali druge strani, in glede na to, da je proučevanje literature ali "literarnosti" jezikovnega sporočila, ki ga imamo za tekst, srečanje s tistim, kar je artikulirano v jeziku in česar se ne da poenostaviti ali razložiti z zgodovinskimi, sociološkimi ali psihološkimi metodami interpretacije. Tudi "srečanje" ali "konfrontacija" zavaja, ker tistega, o čemer govorim, ne moremo nikoli ugledati iz oči v oči, ampak samo posredno, kot v sledovih ali kolesnicah potovanja kozmičnih drobcev skoz slepo komoro. Kakorkoli že, brez retoričnega proučevanja literature, osredotočenega na jezik, njegove zakone, na to, kaj jezik je in kaj lahko stori, še posebej pa na vlogo figurativnega jezika, ki ovira jasno delovanje slovnice in logike, kot parazitski virus ovira delovanje celice gostiteljice, ne moremo upati, da bomo razumeli, kaj naj bi bila vloga literature v družbi, zgodovini in posameznikovem življenju.

V vroči želji, da bi proučevanju literature dali neko vrednost, smo vedno v nevarnosti, da napačno ocenimo njeno vlogo, da zanjo terjamo preveč, na primer politično ali zgodovinsko moč, ali da poučevanje literature razumemo kot preveč eksplicitno politično. Nihče ne more dvomiti, da je literatura performativna, da povzroča, da se stvari dogajajo, da je način, kako kaj delati z besedami, in nihče ne more dvomiti, da poučevanje literature vedno vsebuje politično komponento, mogoče še najbolj takrat, ko o njej najbolj molčimo, se ne menimo zanjo ali smo do nje neopredeljeni. Ne gre toliko za preценjevanje performativnih učinkov literature, kot za to, da so pogosto napačno umeščeni. Sociološke teorije o literaturi, ki jo omejujejo na "odsevanje" dominantnih ideologij, so nagnjene k temu, da njeno vlogo manjšajo na pasivno zrcaljenje, na nekakšno nezavedno izmaličeno projekcijo resničnega toka moči. Proučevanje literature bi v tem primeru bralcem povedalo nekaj, o čemer bi se verjetno bolje poučili kako drugače, na primer z neposrednim proučevanjem zgodovinskih dokumentov. De Man gre po drugi strani tako daleč, da pravi, da "tekstualne alegorije na tej ravni retorične kompleksnosti (govori o Rousseaujevi *Družbeni pogodbi*) generirajo zgodovino." Da bi razumeli, kako pride do tega, da določena oblika jezika ustvari to, kar imenujemo zgodovino, je treba najprej razumeti, kaj pomeni, če o nekem tekstu govorimo kot o tekstualni alegoriji z visoko stopnjo

retorične kompleksnosti. Nujno je, da preberemo *Družbeno pogodbo* oziroma katerikoli tekst, ki nas zanima (to ni lahko in se ne dogaja tako pogosto, kot bi si želeli), preden se samozavestno lotimo zunanjih odnosov. Povedano drugače, zunanji odnosi so v tekstu. Razlikovanje med notranjim in zunanjim se, kot pri mnogih binarnih opozicijah, izkaže za lažno in zavajajoče. Navidezno "zunanji" odnosi zahtevajo retorično analizo, jasno razumevanje različnih jezikovnih figur je vedno potrebno, če hočemo govoriti o odnosu med literarnim delom in njegovim "kontekstom": "odsev", ki je metafora; "kontekst", ki je metonimija; "ideologija", ki je izmalicična projekcija itd.

V resnici de Manovo ali Derridajevo delo ni v celoti "notranje", ne ukvarja se samo z jezikom kot takim, ni omejeno na jezik, ki bi bil izoliran od zunajjezikovnega. V de Manovih *Alegorijah branja* je na primer vedno prisotna skrbno izdelana teorija zgodovinskih, psiholoških in etičnih odnosov literature. V zadnjih dveh ali treh letih svojega življenja se je intenzivno ukvarjal s temi vprašanji in to je nedvomno še en primer domala univerzalnega premika k politiki, zgodovini in družbi, ki zaznamuje sedanji trenutek v literarni vedi. Brez dvoma je tudi pričujoči esej še en primer tega premika. V eseju *Odpor do teorije*, ki sem ga omenil prej, je de Man povedal tole o prispevku retoričnega proučevanja literature k razumevanju družbe, politike in zgodovine:

Bilo bi zgrešeno, če bi materialnost označevalca pomešali z materialnostjo tistega, kar označuje. Na ravni pogleda in zvoka se to zdi dovolj očitno, toda drugače je z bolj splošno fenomenalnostjo prostora, časa in še posebej jaza: nihče pri zdravi pameti ne bo poskušal pridelovati grozdja z bleskom besede "dan", toda zelo težko si je eksistenco posameznika predstavljati drugače kot v časovnih in prostorskih shemah, ki pripadajo fikciji in ne realnosti. To ne pomeni, da fiksijske pripovedi niso del sveta in realnosti; njihov vpliv na svet utegne biti še prevelik. Kar imenujemo ideologija, je zamenjava lingvistične z naravno realnostjo, reference s fenomenom. To pomeni, da je lingvistika literarnega bolj kot katerikoli drug način proučevanja, vključno z ekonomijo, močno in nepogrešljivo orodje za razkrivanje ideoloških zmot, pa tudi odločujoč faktor za razlago njihove navzočnosti. Tisti, ki kritizirajo literarno teorijo, češ da se ne zmeni za socialno in zgodovinsko (to pomeni ideološko) realnost, potrjujejo svoj strah, da bo orodje, ki ga kritizirajo, razkrilo njihove lastne ideološke mistifikacije. To so, na kratko, zelo slabi bralci Marxove *Nemške ideologije*.

Morda bo kdo temu oporekal ali dejal, da je de Man narobe razumel odnos med proučevanjem jezika in literature ter politiko, toda samo zlonamernež bi trdil, da ni eksplicitno razložil političnih in zgodovinskih implikacij svoje teorije jezika in svoje teorije tistega, kar imenuje "literarno". Morda bi bilo bolje kot o njegovi abstraktni teoriji govoriti o tistem, kar je napisal praktičnega, na primer o seriji esejev o različnih Rousseaujevih delih v *Alegorijah branja*. Morda pa, če modrujemo dalje, ni nič, kar je napisal, niti čista teorija niti čista praksa, "praktična kritika", niti zmes obojega ali nekaj vmesnega, ampak je vse oblika interpretativnega jezika, ki je onstran lažnih in zavajajočih opozicij. Temu bi lahko rekli "ponazoritev", toda to bi pustilo odprto

vprašanje: "Ponazoritev" česa? Odgovor mora biti, da je vsak primer dobrega branja ponazoritev drugih primerov, v skladu z močno logiko sinekdohe v literarnem proučevanju, ki izključuje možnost totalizacije ali vladavine neke vseobsegajoče, splošne teorije. Kakorkoli že, če je ena od hkrati praktičnih in teoretičnih dimenzij de Manovega dela tankovesten zagovor referencialnih, zgodovinskih, socioloških in političnih učinkov literature, je mogoče isto trditi za Jacquesa Derridaja, ki je vedno vključeval premislek o institucionalnih, političnih in socialnih implikacijah svojega dela, na primer v *Positions* ali v zadnjem času v intervjuju z naslovom *Dekonstrukcija v Ameriki*.

To, da nasprotniki retoričnega proučevanja literature z obeh strani političnega spektruma še naprej napačno razlagajo, da je retorična analiza ahistorična in apolitična, morda nakazuje, za kako pomembno vprašanje gre. Kot lahko vidimo, so zastavki izjemni tako za literarno proučevanje kot tako kot za družbeno vlogo proučevanja literature, kakršna je danes in kakršna bo verjetno v prihodnjih letih. Zastavki so pomembni za nadaljevanje premisleka o vpletenosti retoričnega proučevanja literature v naše politično in etično življenje.

Nobeneda dvoma ni, da je prišlo do radikalnih sprememb v ameriški družbi in v odnosih univerz do družbe, torej tudi v družbeni vlogi proučevanja literature in v literarni teoriji. Morda je najbolj očiten primer teh sprememb pristanek univerz na vdor industrijskega raziskovanja. Na univerzah je vse več raziskav, ki jih ne omogoča zvezna vlada ali darilne subvencije, ampak jih financira zasebna industrija. Zdi se mi, da je to glavna sprememba, ki se kaže v tem trenutku. Morda se zdi, da je za to, kar počnemo v humanistiki, nepomembna, toda mislim, da ni tako. Te nove oblike "kooperativnih raziskav" so povezane z drugimi oblikami prepustnosti, drugimi oblikami preboja univerzitetnih meja. Vse to v temeljih spreminja vlogo humanističnih ved v družbi.

Soglasje o vlogi humanističnih ved v ameriškem življenju je trajalo do leta 1944, ko sem se sam vpisal na kolidž. To soglasje je bilo v veliki meri proizvod humanizma Matthewa Arnolda iz učnih načrtov ameriških kolidžov in univerz. Osnovni namen učnih načrtov je bilo pripraviti bele anglosaksonske pripadnike srednjega razreda moškega spola za poklice v pravu, medicini, šolstvu, javnih službah, kupčijah, protestantskem duhovništvu in pripraviti bele anglosaksonske pripadnice srednjega razreda, da bi bile boljše žene, matere, gostiteljice in javne uslužbenke. Zamisel je bila, da si za štiri leta odšel na zaščiteno in izolirano mesto, pogosto zaščiteno in izolirano od "nasprotnega spola", in tam asimilirati humanistične vrednote s prebiranjem Platona, Shakespeara, Roberta Browninga itd., da bi se pripravil na vstop v družbo. Soglasje o humanističnem študiju je bilo, da je ta študij predvsem tematski in stilističen. Humanistični tečajji so pomagali asimilirati najboljše, kar je bilo mišljeno in povedano v naši zahodni tradiciji od Biblije in Grkov naprej. Priporočali so stilne oblike, vzete v glavnem iz viktorijanske proze. V obveznem tečaju za začetnike na kolidžu Oberlin smo leta 1944 brali Arnolda, Newmana, Milla, Huxleyja in Langov, Leafov in

Meyersov prevod Iliade. Obstajalo je splošno soglasje o kanonu, ki bi ga moral prebrati študent literature. Bil je predvsem angleški: Chaucer, Shakespeare, Milton, Pope, Wordsworth, Tennyson, Arnold, T. S. Eliot, nobene ženske ni bilo vmes in tuja dela smo običajno brali v prevodih, kot je še vedno v navadi v tečajih o "mojstrovinah zahodne literature" širom po Združenih državah. To je pomenilo splošno domnevo o prevedljivosti knjig iz kanona, ki so bile napisane v latinščini, grščini ali italijanščini. Kanon, ki ga opisujem, kljub praznim besedam o "zahtevah jezika" in želji, da bi zmogli brati francosko, nemško ali latinsko, temelji na domnevi, da je možno prevesti in da so bile vse umetnine iz kateregakoli jezika prevedene v angleščino brez omembe vredne izgube. Prav nič čudnega ni, da so se "zahteve poznavanja jezika" porazgubile, ko pa ni bilo splošno priznано, da je treba Homerja ali Danteja ali Dostojevskega ali Baudelaira ali Nietzscheja brati "v izvorniku".

V tem trenutku, čeprav se tega nisem zavedal, je soglasje razpadalo. V nekaterih višjih razredih angleščine na Oberlinu in drugod po državi so previdno že preskušali "Understanding Poetry". *New Criticism* je bil velik udarec za soglasje, kot bistro ugotavlja Walter Jackson Bate. Brž ko začneš domnevati, da je vsakdo sposoben prebrati pesem, da ni potrebno nobeno posebno znanje ali udeležba v določenem tečaju z določeno vzgojo, in brž ko svojo pozornost, čeprav še tako neobgleno, preneseš s kaj je povedano na kako je povedano, na ton, stil, jezikovne figure, sredstva predstavitve, je to začetek konca soglasja. Prej ali slej bo nekaj učiteljev ali učencev spoznalo, da kako okužuje in spodkopuje kaj. Dolgoročni vpliv *New Criticisma* je bil daleč drugačen, morda čisto nasproten od konzervativnih namenov njegovih začetnikov. Rojstvo ameriške dekonstrukcije, ki je posledica de Manove udeležbe na tečaju "Hum 6" Reubna Browerja na Harvardu, lahko imamo za alegorijo tega procesa.

Drugi udarec soglasju je bil zadan z uvedbo primerjalne književnosti na ameriške kolidže in univerze. Ne glede na to, kako je bila ta poteza benigna in konzervativna, je pomenila priznanje neprevedljivosti jezikov. To pomeni, kot ugotavlja Bates, da so oddelki za angleški jezik izgubili svojo avtoriteto in dominantnost, pomeni pa tudi postopno spoznanje, zakaj je potrebno učenje tujih jezikov: ne, da bi se iz njih vračali v angleščino, ampak da bi ostali v njih, da bi se tako rekoč udomačili. Z vidika starega arnoldijanskega soglasja o humanistiki sta bila tako *New Criticism* kot primerjalna književnost subverzivni. Bili sta smrtonosni invaziji, destruktivna parazita znotraj organizma, ki ju je ustvaril organizem sam.

K tema notranjima, samoustvarjenima napadoma na staro soglasje o humanistiki lahko dodamo še družbene spremembe zunaj univerz: nova domneva, da morajo vsi Američani pridobiti višjo izobrazbo; nastanek velikih javnih univerz; sprememba v mišljenju, češ da bi morale biti tudi ženske izobražene za poklicno delo (sprememba neprecenljivega pomena); postopno spoznavanje, da je Amerika večjezikovna in ne enojezikovna država; tehnološki napredek, na primer televizija; reaktivna letala, ki evropske učitelje pripeljejo v nekaj urah; izjemno hitro prevajanje evropskih

"teoretičnih" del, ki se pogosto pojavijo najprej v angleščini - na kratko: splošna internacionalizacija humanističnih ved.

Posledica vseh teh prekoračitev meja je bil razpad starega soglasja. Ne mislim, da se ga da obnoviti z ukazom. V najboljšem ali najslabšem primeru je na njegovo mesto mogoče postaviti zapeljiv, toda povsem represiven simulaker, kot si zdaj prizadevajo ponekod. To je mogoče največja nevarnost za humanistiko v tem trenutku. Z "represiven" mislim na siljenje Latinoameričanov ali Tajcev v Los Angelesu, Portoričanov v New Yorku, črncev v kateremkoli mestu, naj berejo samo *Kralja Leara*, *Velika pričakovanja* ali druga dela iz starega kanona, naj jih berejo za "zadovoljstvo" in v skladu s teološkimi domnevami, ki so predpisane vnaprej. Joseph Conrad je to imenoval "potlačitev divjih navad", kar se je, kot se spominjate, spremenilo v: "Pokončajte vse divjake." Latinoameričan, Tajec ali Portoričan je domneven divjak, dokler ga ali je čimbolj ne spreobrnemo v belega pripadnika srednjega razreda moškega spola, za katerega je bil načrtovan kanon. Razkroj soglasja o humanističnih vedah, razkroj, pri katerem so, kot rečeno, sodelovali tako notranji kot zunanji faktorji, je pomenil nepreklicen razpad kanona, razpad domneve o prevedljivosti in, končno, razpad domneve, da je humanistična izobrazba v osnovi estetska (ima opraviti z užitkom) in tematska (ima opraviti z vrednotami).

To, kar sem mislil z oslavitvijo kanona, ne bi smelo biti napačno razumljeno. Ne trdim, da ne bi smeli več brati Sofoklesa, Danteja, Shakespeara, Miliona, Wordswortha in drugih. Gotovo je dobro, da se jih še bere. Toda zdaj se jih bere drugače, deloma zaradi novih načinov branja, ki so pokazali, da so ti avtorji veliko bolj problematični, kot se je včasih zdelo, da predstavljajo dosti manj varne in trdne zbirke vrednot in idej iz naše kulturne tradicije, kot si nekateri branilci kanona o njih še zmeraj domišljajo. Kanonična dela lahko imamo za posebej koncentrirane oblike univerzalnih značilnosti jezika, na primer težnje figurativnega jezika, da zruši enostaven slovnični ali logični pomen. Poleg tega se kanonična dela zdaj berejo drugače, ker so brana v drugačnem kontekstu, berejo jih na primer študentje, ki so zrasi ob televiziji, kinu in popularni glasbi, ali v tečajih, kjer jih obravnavajo skupaj z nekanoničnimi teksti. Ideologija tradicionalnega kanona vsebuje oboje, izključitev nekanoničnih del in močne predpostavke o tem, kako je kanonična dela treba brati. Kanon je dokončno oslabil, ko sta bili odpravljeni obe omejitvi.

Kaj naj bi postavili na mesto starega soglasja, da bi bilo smotrno za humanistiko? Mislim, da je možen samo en odgovor. Shranjevanje, vzdrževanje arhivov, vse, kar je povezano s spominom in pomnjenjem: da, to ostaja prepotrebna naloga humanističnih ved. Toda naše preteklosti se zdaj spominjamo drugače, v spominu je nekaj drugih stvari, na primer črna literatura in zgodovina ali zgodovina žensk in njihovo pisanje. Spomin in hranjenje in interpretacija tistega, česar se spominjamo, ni pasivno, ampak vitalno in strastno dejanje, dejanje, ki se ga vsaka generacija loteva na novo in drugače, tako, kot si lasti zgodovino za svoje lastne namene. Eden od pomembnih ciljev novih oblik literarne teorije je bilo ponovno določiti, kaj je vredno spominjanja in katere

postopke odkrivanja in ponovne interpretacije bi morali uporabljati, da bi se res spominjali tistega, česar se hočemo spominjati.

Poleg teh trajnih nalog humanističnih ved se moramo v kontekstu večjezikovne, večrasne družbe, družbe, v kateri kulturno tradicijo oblikujejo množična občila, ponovno spomniti še ene tradicionalne naloge: učenja branja. Na literarnih oddelkih bi morali v prvi vrsti urediti branje in pisanje, branje velikih literarnih umetnin, da, toda z mnogo širšim kanonom, poleg tega pa tudi branje vseh vrst znakov: slik, filmov, televizije, časopisov, zgodovinskih podatkov, podatkov materialne kulture. Izobraženi človek našega časa, informirani volilec je človek, ki zna brati, ki zna brati vse vrste podatkov, in tega se sploh ni lahko naučiti.

Naša osnovna naloga, novi princip humanistike je poučevati branje in uspešno pisanje, ki je lahko le posledica ali spremljevalni pojav sofisticirane zmožnosti branja. Naloga humanističnih učiteljev se je spremenila deloma zaradi radikalnih sprememb v sami družbi in torej zaradi spremenjene vloge naših univerz in kolidžov, ki so glavna institucija v tej družbi, deloma pa zaradi sprememb znotraj samih disciplin. Med temi spremembami je najbolj značilna, zlasti za literarno vedo, nova osrednja lega teorije. Prihodnost literarne teorije je brez meja (če parafraziramo Matthewa Arnolda), ker predstavlja osnovno orodje za obe nalogi humanističnega študija v prihodnjih letih, kot sem ju definiral: arhivarsko pomnjenje in poučevanje kritičnega branja; to je osnovno sredstvo v boju zoper pogubno mešanje lingvistike z materialno realnostjo, ki mu med drugim rečemo "ideologija".

(Iz: *The Future of Literary Theory* (ed. Ralph Cohen), London, New York: Routledge, 1989.)

Prevedla Darja Pavlič

M. H. Abrams

Dekonstruktivski angel

DEMGORGON.- *If the Abyss
 Could vomit forth its secrets: - but a
 voice
 Is wanting...*

Shelley, *Prometheus Unbound*

Te dni smo bili poučeni, da se moramo paziti besed, kot so "izvor", "središče" in "konec", a drznil si bom reči, da to srečanje izhaja iz dialoga med Waynom Boothom in mano, ki se je sukala okoli podlage zgodovinarskih postopkov v moji knjigi *Natural Supernaturalism*. Hillis Miller je čisto po nedolžnem napisal oceno te knjige; Booth ga je navajal in mu odgovarjal, potem pa sem ga navajal in mu odgovarjal še jaz, tako da ga je vsrkal vtinec najine izmenjave in to se je zdaj izteklo v dialog treh. In kdo lahko kljub izpričani izvedenosti našega predsedujočega v podnetenih razpravah napove, koliko jih bo še potegnilo v vrtnec, preden bo tega konec?

Ob tej priložnosti se bom lotil ključnega problema, ki ga je v svoji izzivalni oceni načel Hillis Miller. Strinjal sem se z Waynom Boothom, da pluralizem - povezovanje različnih gledišč na predmet, ki dajejo različne rezultate - ni le veljaven, ampak tudi nujen za naše razumevanje literarne in kulturne zgodovine: v takšnih iskanjih je zблиžanje različnih gledišč edini način, da pridemo do globinskega videnja. Rekel pa sem tudi, da radikalna postavitev načel v Millerjevi oceni, ki se nanašajo na to, kar sam imenuje dekonstrukcionistično interpretacijo, prekoračuje meje pluralizma, saj onemogoča vse, kar imamo za literarno in kulturno zgodovino.² S to rečjo bi se komajda veljalo ubadati na tem govorniškem odru, če bi šlo samo za vprašanje tehtnosti zgodovinarskih trditvev v posamezni knjigi. Vendar je Miller označil *Natural Supernaturalism* za primer "iz velike tradicije modernega humanističnega učenjaštva,

² *Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth*, *Critical Inquiry*, 2 (pomlad 1976), str. 456-460.

Curtiusove, Auerbachove, Lovejoyeve, C. S. Lewisove tradicije³ in pojasnil, da je to, za kar mu gre, veljavnost premis in postopkov celotnega telesa tradicionalnih raziskav v humanističnih znanostih. Ta reč pa je očitno dovolj pomembna, da upraviči našo razpravo.

Naj na kratko, kot le morem, navedem bistvene, čeprav navadno implicitne premise, ki jih delim s tradicionalnimi zgodovinarji zahodne kulture, ki jo Miller postavlja pod vprašaj in se jo trudi sprevreči:

1. Osnovno gradivo zgodovine so pisani teksti; avtorji, ki so te tekste pisali (z nekaj obrobni izjemami), so izkoriščali možnosti in norme podedovanega jezika, da bi povedali nekaj določnega, in pričakovali, da bodo pristojni bralci, kolikor naj bi z njimi delili njihove jezikovne veščine, zmožni razumeti, kaj pravijo.

2. Zgodovinar je večinoma res zmožen interpretirati ne le to, kar bi strani, ki jih navaja, utegnile pomeniti zdaj, ampak tudi tisto, kar so menili pisatelji, ko so jih napisali. Značilno je, da zgodovinar interpretira v jeziku, ki je deloma avtorjev in deloma njegov; če je interpretacija tehtna, se dovolj tesno za priročni namen približa temu, kar je menil avtor.

3. Zgodovinar predstavi svojo interpretacijo javnosti v pričakovanju, da se bo interpretacija izvedenega bralca, ki se nanaša na kak odlomek, približala njegovi interpretaciji in tako potrdila njeno "objektivnost". Moder avtor pričakuje, da se bodo nekatere izmed njegovih interpretacij izkazale za napačne, vendar takšne zmote, če jih ni veliko, ne bodo resno vplivale na tehtnost njegove celotne zgodovine. Če pa so številne njegove interpretacije napačna branja, njegove knjige ne bi smeli imeti za zgodovino, ampak za zgodovinsko fikcijo.

Bodite pozorni na to, da tu govorim o jezikovni interpretaciji, ne pa o tem, kar se po pomoti imenuje "zgodovinska interpretacija" - se pravi o kategorijah, pravilih, ter pojmovnih in razlagalnih vzorcih, ki jih pri svoji raziskavi tekstov uporablja zgodovinar in ki služijo temu, da oblikujejo zgodbo, znotraj katere za primere in dokaze rabijo tekstni odlomki s svojimi jezikovnimi pomeni. Iz razlik med temi organizirajočimi kategorijami, pravili in vzorci izhaja različnost zgodb, ki jih pripovedujejo različni zgodovinarji in ki so sprejemljive za pluralistično teorijo. Jezikovni pomeni navedenih odlomkov v določeni meri vsekakor ustrezajo razlikam v perspektivi, v kateri jih poveže zgodovinar; vendar pomeni, za katere gre, v znatni meri tudi kljubujejo premenam v perspektivi in zgodovinarjeva zvestoba tem pomenom, ne da bi jih zlorabljal in sukaj tako, da bi jih usklajal s svojimi vnaprejšnjimi mnenji, rabi kot osrednje merilo za tehtnost zgodbe, ki se je sam loti pripovedovati.

Še druga preliminarna reč: ne trdim, da moja interpretacija odlomkov, ki jih navajam, izčrpa vse, kar ti odlomki pomenijo. Hillis Miller pa v svoji oceni pravi, da "ima literarni ali filozofski tekst za Abramsa en sam nedvoumen smisel, 'ustrezajoč'

³ *Tradition and Difference*, *Diacritics*, 2 (zima 1972), str. 6.

različnim entitetam, ki jih 'prikazuje' v bolj ali manj premočrtnem zrcaljenju." Ne vem, kako sem Millerju vzbudil vtis, da je moja "teorija jezika implicitno mimetična", "premočrtno zrcalo" resničnosti, ki jo odseva,⁴ razen ob predpostavki, ki jo deli z Derridajem in ki se mi zdi očitno zgrešena, da so vsi pogledi na jezik, ki ne ubirajo dekonstrukcijskega načina, mimetični pogledi. Moj pogled na jezik je, če že gre za to, na splošno funkcionalen in pragmatičen: jezik, bodisi govorjeni ali pa pisani, je raba zelo različnih govornih aktov, ki izvršujejo zelo različne človeške namere; samo ena od teh številnih namer bo trdila nekaj o stanju stvari; in takšna jezikovna trditev ne zrcali, ampak rabi za to, da usmeri pozornost na izbrane vidike tega stanja stvari.

Vsekakor mislim, da bo kar držalo, da so številni odlomki, ki jih navajam, dvoumni in mnogoteri po pomenu. Vse, kar trdim - in kar mora trditi katerikoli tradicionalen zgodovinar - je, da je avtor, najsi je menil karkoli že, ob zadostnem približku menil vsaj *to* in da ta "to", ki ga opisujem, zadošča za zgodbo, ki se je lotim pripovedovati. Drugi zgodovinarji, ki so se odločili pripovedovati drugačno zgodbo, utegnejo v svojih interpretacijah odkriti drugačne vidike pomenov, ki jih razkriva isti odlomek.

S tem se približujem jedru svojega nestrinjanja s Hillisom Millerjem. Njegova osrednja sporna trditev ni preprosto to, da se včasih ali zmeraj motim v svojih interpretacijah, ampak to, da - tako kot drugi tradicionalni zgodovinarji - nikdar ne morem imeti prav v njih. Kajti Miller soglaša z Nietzschejevim spodbijanjem "pojma 'pravilnosti' v interpretaciji" in z Nietzschejevo trditvijo, da "isti tekst pooblašča nepreštene interpretacije (*Auslegungen*): ni 'pravilne' interpretacije".⁵ Kot pravi Miller, so Nietzschejevi pogledi na interpretacijo pomembni za zdajšnje dekonstrukcijske teoretike, všteti Jacquesa Derridaja in njega samega, ki so "Nietzscheja reinterpreterali" ali pisali "neposredno ali posredno pod njegovo egido". Nadaljuje z navajanjem več stavkov iz Nietzschejeve knjige *Der Wille zur Macht* v tem smislu, in sicer, kot sam pravi, "da branje ni nikdar objektivno ugotavljanje smisla, ampak vnos pomena v tekst, ki je 'sam na sebi' brez pomena". Na primer: "Človek v stvareh navsezadnje ne najde nič drugega kot to, kar je sam vnesel vanje." "Interpretacija je pravzaprav sredstvo, da postaneš gospodar nad nečim."⁶ Takšne pometajoče dekonstrukcijske ugotovitve nas na prvi pogled utegnejo spomniti na ugotovitve Carrollovega jezikovnega filozofa, ki je trdil, da pomen vnaša v tekst interpretova volja do moči:

"'Vprašanje je,' je rekla Alice, 'ali *moreš* narediti, da besede pomenijo toliko različnih stvari.'

'Vprašanje je,' je rekel Humpty Dumpty, 'kdo bo gospodar - to je vse.'"

⁴ N. d., str. 10-11.

⁵ N. d., str. 8, 12.

⁶ N. d.4

A nikakor ne verjamem, da so takšne dekonstruktivske ugotovitve v humptydumptyjevskem načinu preprosto dogmatične trditve. Nasprotno, sklepi so, ki so izpeljani iz posebnih jezikovnih premis. V času, ki mi preostaja, želim predstaviti to, kar so po mojem mnenju izbrane jezikovne premise, najprej Derridajeve, potem Millerjeve, in sicer z zaupanjem, da bodo moje zmote, če bom napačno interpretiral ti teoriji, brž spodbite in popravljene. Naj preženem dvom, s tem da na začetku povem, kako ne mislim, da so njihni radikalno skeptični sklepi iz teh premis napačni. Nasprotno, prepričan sem, da so pravilni - da so pravzaprav *nezmotljivo* pravilni, a prav v tem je težava.

I

Pogosto slišimo, da Derrida in tisti, ki mu sledijo, celotno raziskovanje podvržejo prvotni raziskavi jezika. To kar drži, ni pa dovolj specifično povedano, saj takšno govorjenje ne ločuje med Derridajevim delom in tem, kar Richard Rorty imenuje "jezikovni obrat"⁷, ki je značilen za moderno angloameriško filozofijo in ravno tako za velik del angloameriške literarne kritike, všteti "New Criticism", zadnjega pol stoletja. Kar je drugačnega pri Derridaju, je - prvič - to, da tako kot drugi francoski strukturalisti preusmerja pozornost z jezika na *écriture*, pisani ali natisnjeni tekst; in - drugič - to, da tekst pojmuje na skrajno omejen način.

Derridajeva začetna in odločilna strategija je v tem, da razveljavi prednost govora pred pisavo, kot se kaže tradicionalnim pogledom na jezik. S prednostjo mislim na rabo ustnega diskurza kot pojmovnega modela, iz katerega je treba izpeljati semantične in druge poteze pisanega jezika in jezika nasploh. Derrida premesti prvotno referenco na pisani tekst, ki je sestavljen iz tega, kar odkrijemo, ko vržemo pogled nanj - na "un texte déjà écrit, noir sur blanc".⁸ V begajoči igri pojasnitev se Derrida navsezadnje vrne k tem črnim znamenjem na belem papirju kot edinim stvarim, ki so dejansko prisotne v branju in zato niso fiktivni konstrukti, iluzije, fantazmi; vidne poteze tega črnega-na-belem razgrne v mnogotere razsežnosti zapletenega figurativnega pomenjanja, potem pa jih v zgovornih trenutkih spet zgrne v njihovo prvotno stanje. Edine stvari, ki so očitno tu, ko vržemo pogled na tekst, so "znamenja", ki so z "belinami" razmejena in ločena v skupine; tu so tudi "presledki", "robovi" ter "ponovitve" in "razlike", na katere naletimo, kadar primerjamo posamezna znamenja in skupine znamenj. S svojim retoričnim mojstrstvom nas Derrida pregovarja, da mu sledimo v njegovem prehodu k tem novim premisam in si dovolimo,

⁷ Richard Rorty, ur.: *The Linguistic Turn* (Chicago in London 1967).

⁸ Jacques Derrida: *La Double séance*, v: *Dissémination* (Pariz 1972), str. 203.

da nas vklene vanje. Gre za prehod s tega, kar sam imenuje zaprt "logocentrični" model vseh tradicionalnih ali "klasičnih" pogledov na jezik (kakršen se, kot pravi, utemeljuje na iluziji platonistične ali krščanske transcendentne biti ali prisotnosti, ki rabi za izvor in jamstvo pomenov), na to, kar bom imenoval njegov lastni grafocentrični model, po katerem so edine prisotnosti znamenja-na-belini.

Iz igre, še preden se sploh začne, Derrida s tem drznim prehodom izloči vsak vir norm, nadzorstev ali kazalcev, ki v navadni rabi in izkušnji jezika postavljajo mejo temu, kar lahko menimo in kar nas drugi lahko razumejo, da menimo. Ker so edine danosti že obstoječa znamenja, "dèjà écrit", se ne smemo vračati h govorečemu ali pišočemu subjektu, ali egu, ali cogitu, ali zavesti in s tem h kateremukoli možnemu sredstvu za to, da bi kaj menili ("vouloir dire"); vsem takšnim sredstvom je odrejen status fikcij, proizvedenih z jezikom, ki ga z lahkofo razveže dekonstruktivska analiza. Ta prehod ne pušča več nobenega prostora za sklicevanje na to, kako se učimo govoriti, razumeti ali brati jezik in kako se v interakciji s pristojnejšimi uporabniki ter prek svoje lastne razvijajoče se izkušnje z jezikom naučimo prepoznavati in popravljati svoje napake v govoru ali razumevanju. Avtorja prevaja Derrida (kadar ne govori iz trenutnega pomanjkanja tradicionalnih fikcij) v status enega izmed znamenj, postavljenega na čelo ali na konec teksta ali niza tekstov, ki jih poimenuje za "telesa dela, identificirana v skladu z 'lastnim imenom' signature".⁹ Niti sintaksi, organizaciji besed v pomenljiv stavek, ne pripisuje nikakršne vloge pri določanju pomenov sestavljenih besed, saj ko vržemo pogled na stran, po grafocentričnem modelu ne vidimo organizacije, ampak "verigo" strnjjenih znamenj, zaporedje posameznih znakov.

Prav predstava o "znaku" dopušča Derridaju omejeno razprostrtje njegovih premis. Kajti na tekst gleda z vednostjo, da znamenja na strani niso naključni zaznamki, ampak znaki, in da ima znak dvojen vidik kot označevalec in označenec, signal in pojem, ali znamenje-s-pomenom. A ko vržemo pogled na stran, tam ni teh pomenov niti kot fizičnih niti kot mentalnih prisotnosti. Da bi opisal pomenjanje, Derrida poseže po visoko specializirani in izdelani rabi de Saussurove predstave, da identiteta zvoka in pomena znaka ni v pozitivni, ampak v negativni (ali relacionalni) lastnosti - se pravi v njegovi "razliki" ali razločljivosti od drugih zvokov in drugih pomenov znotraj določenega jezikovnega sistema.¹⁰ Ta predstava o razliki je Derridaju brez nadaljnjega na razpolago, saj če pregledamo tiskano strano, vidimo, da nekatera znamenja in nizi znamenj ponavljajo drugi druge, druga znamenja in nizi znamenj pa se med seboj razlikujejo. Po Derridajevi teoriji "razlika" - ne "razlika med a in b in c...", ampak preprosto "razlika" sama na sebi - suplementira statične elemente teksta z

⁹ Derrida: *La Mythologie blanche: la métaphore dans le texte philosophique*, v: *Marges de la philosophie* (Pariz 1972), str. 304. Prevodi so vseskoz moji.

¹⁰ Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*, prevedel Wade Baskin (New York 1959), str. 117-121.

bistvenim operativnim izrazom in kot takšna (nekako na način izraza "negativiteta" v Heglovi dialektiki) dela čudeže. Kajti "razlika" spravi v gibanje nenehno igro (jeu) pomenjanja, ki teče znotraj navidezne negibnosti znamenj na tiskani strani.

Da bi opisal to, kar je značilno za pomenjanje znaka, Derrida postavi v ospredje izraz "sled", ki - kot pravi - ni prisotnost, čeprav učinkuje kot nekakšen "simulaker" označene prisotnosti. Vsak pomen, ki ga je razlika v preteklosti udejanila v označevalcu, ostane dejaven kot "sled" v sedanjem trenutku, tako kot bo dejaven tudi v prihodnosti,¹¹ in sedimentacija sledi, ki jih je nakopičil označevalec, vzpostavlja raznovrstnost v igri njegovih sedanjih pomenov. Ta sled je težko opredeljiv vidik teksta, ki ga ni, vendar učinkuje, kot da bi bil; igra vlogo, ne da bi bila "prisotna"; "pojavlja se/izginja"; "kažoč se se briše".¹² Vsak poskus, da bi definirali ali interpretirali pomenjanje znaka ali verige znakov, ni v ničemer drugem kot v tem, da na njuno mesto postavimo drug znak ali verigo znakov, "znake-zamenjave", katerih sledi, ki brišejo same sebe, zgolj iz zamenjave v zamenjavo odgodevajo fiksirani in prezentni pomen (ali označeno "prisotnost"), ki jo zaman iščemo. Obljube prisotnosti, ki se zdi, da jo ponuja sled, namreč prisotnosti, s katero bi se igra pomenjanja umirila v določni referenci, torej nikdar ni mogoče uresničiti, ampak se nenehoma odgodeva, prelaga, nenehoma zamuja. Derrida je v francoščini skoval zloženko *différance* (ki se črkuje *-ance* in staplja predstavi o razločevanju in odgodevanju), da bi pokazal na neskončno igro proizvedenih pomenov, v katerih se referenca v nedogled prelaga na pozneje.¹³ Tako se njegov sklep glasi, da se "središčni označenec, izvorni ali transcendentalni označenec" razodeva kot "nikdar popolnoma prisoten zunaj sistema razlik" in da ta "odsotnost zadnjega označenca širi domeno in igro pomenjanja v nekončnost".¹⁴

Derridajev sklep zatrjuje, da noben znak ali veriga znakov ne more imeti določenega pomena. Vendar se mi zdi, da Derrida pride do tega sklepa v procesu, ki na svoj način ni nič manj odvisen od izvora, temelja in konca ter ni nič manj neodjenljivo "teleološki" kot najbolj strogi izmed metafizičnih sistemov, ki jih dekonstruira. Njegov izvor in temelj so grafocentrične premise, zaprta celica tekstov, zaradi katere nas vabi, naj zapustimo svoje običajno kraljestvo izkušnje pri govorjenju poslušanju, branju in razumevanju jezika. S takšnega izhodišča tudi pridemo do neogibnega sklepa. Kajti Derridajeva celica tekstov je zapečatenata odmevalnica, kjer so

¹¹ Derrida: *La Différance*, v: *Marges de la philosophie*, str. 12-14, 25.

¹² N. d., str. 23-24.

¹³ V tradicionalni ali "klasični" teoriji, kot Derrida opisuje pogled, ki ga razgalja, se znak šteje za "odgodeno prisotnost... kroženje znakov odgodi trenutek, v katerem bomo zmogni srečati stvar samo, jo obvladati, jo použiti ali porabiti, se je dotakniti, jo gledati, imeti prezentno inuicijo o njej" (n. d., str. 9). Glej tudi *Hors livre*, v: *La Dissémination*, str. 10-11.

¹⁴ Derrida: *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaine*, v: *L'Écriture et la différence* (Pariz 1967), str. 411.

pomeni reducirani na nenehno eholalijo, navpično in vodoravno odbijanje prikazenskih neprisotnosti od znaka do znaka, ki ne izvirajo iz nobenega glasu, ki jih nihče ne meni, ki na nič ne napotujejo, bobneč v praznino.

Namesto privida tradicionalne interpretacije, ki si je zaman prizadevala določiti, kaj je menil avtor, Derrida predlaga alternativo, da se rešimo v svobodno sodelovanje v neskončni igri pomenjanja, ki jo razprostrejo znaki v tekstu. Obenem nam veleva, naj ta neveseli obet jezika in kulturno podjetje v ruševinah poskušamo motriti, a ne z rousseaujevsko nostalgijo po izgubljeni gotovosti, to zadeva pomen, ki ga nikdar nismo imeli v lasti, ampak "z nietzschejevskim *pritrjevanjem*, veselim pritrjevanjem igri sveta in nedolžnosti postajanja, pritrjevanjem svetu znakov brez zmote <faute>, brez resnice, brez izvora, ki se ponuja dejavni interpretaciji... In <to pritrjevanje> igra brez varnosti. Ob popolnem naključju se pritrjevanje tudi izroča *genetični* nedoločljivosti, *seminalni* pustolovščini <aventure> sledi".¹⁵ Grafocentrične premise se iztečejo v to, kar je očitno metafizika, svetovni nazor svobodne in nenehne igre *différance*, ki je (ker samo ošinem ta svet z osvobajanjem jezika, ki neizbežno vključuje celotno metafiziko prisotnosti, kakršno nadomešča ta pogled) niti nismo zmožni imenovati. Derrida se torej, kot pravi, sooča z "doslej še neimeljivim, ki se napoveduje... samo kot vrsta ne-vrste, v brezoblični, nemi, otroški in grozljivi formi pošastnosti."¹⁶

II

Hillis Miller vzpostavlja prikladen razloček med dvema skupinama sodobnih strukturalističnih kritikov, med "domačnimi" in "nedomačnimi" kritiki. Domačni kritiki se še vedno zatekajo k možnosti "strukturalistično navdahnjene kritike kot racionalne in racionalizabilne dejavnosti z dogovorjenimi postopkovnimi pravili, danimi dejstvi in merljivimi rezultati". Nedomačni kritiki pa so zavrnilli takšno nostalgijo po nemogočih gotovostih.¹⁷ In ker je Miller tudi sam nedomačen kritik, si vztrajno prizadeva, da bi nas ob vsakem od različnih del, ki jih kritizira, naredil sprejemljive za njihovo avtodekonstrukcijsko razodetje, da gre zaradi izostanka kakršnegakoli možnega izvora,

¹⁵ N. d., str. 427. Derrida pripominja, da ta "interpretacija interpretacije", ki "pritrjuje igri... poskuša preseči človeka in humanizem". O prihajajoči "pošastnosti" glej tudi *De la grammatologie* (Pariz 1967), str. 14.

¹⁶ Derrida: *La Structure, le signe*, str. 428. "Nimamo jezika... ki bi bil ločen od te zgodovine; ne moremo izreči niti enega samega destruktivnega predloga, ki že ne bi zdrsnil v formo, logiko in implicitne postulate prav tiste stvari, ki si jo prizadeva spodbiti." "Vsaka omejena izposoja potegne za sabo celoto metafizike" (str. 412-413).

¹⁷ J. Hillis Miller: *Stevens' Rock and Criticism as Cure, II*, *The Georgia Review*, 30 (poletje 1976), str. 335-336.

temelja, prisotnosti ali konca za nedovršljivo igro nedoločljivih pomenov.

Tako kot Derrida tudi Miller vzame za danost pisani tekst, "nedolžna črna znamenja na strani"¹⁸, ki so opremljeni s sledmi ali preostanki pomena; potem uporabi različne strategije, ki povečujejo število in različnost možnih pomenov, obenem pa zmanjšujejo dejavnike, ki bi utegnili omejiti njihovo igro. Na kratko velja opozoriti na dve od teh strategij.

Miller uporablja izraza "interpretacija" in "pomen" na skrajno širok način, da bi združil jezikovno izjavo ali pisanje s katerikoli metafizičnim prikazom teorije ali "dejstva" fizičnega sveta. Ti različni področji enakovredno obravnava kot "teksta", ki se ju "bere" ali "interpretira". Tako ne pusti nobenega prostora za zavest o tem, da je jezik za razloček od fizičnega sveta kulturna ustanova, ki se je razvila izrecno zato, da bi nekaj pomenila in da bi članom skupnosti, ki so se jezik naučili uporabljati in ga interpretirati, razkrivala, kaj je menjeno. Vendar na področju izrecno besednih tekstov Miller ne dopušča nobenega razločka v zvezi z vrstami norm, ki naj bi ali ne bi bile veljavne za "interpretacijo" celotnega pisateljskega korpusa posameznega avtorja, ali za eno samo delo v njegovi totaliteti, ali za določen odlomek, stavek oziroma besedo v tem delu. Kot kritiški pluralist se strinjam, da je več tehtnih (čeprav ne enako ustreznih) interpretacij drame *Kralj Lear*, a trdim, da natančno vem, kaj je Lear menil, ko je rekel: "Pray you undo this button."

Druge strategija je povezana z Derridajevo obravnavo "sledí". Tako kot Derrida tudi Miller z izbranimi premisami izključuje vsako nadzorstvo nad pomenjanjem ali njegovo omejitvev z napoltilom na rabe besede oziroma rekla, ki so obstajala v času, ko je pisal avtor, ali na avtorjevo intenco, ali na besedni oziroma generični kontekst, v katerem beseda nastopa. O katerikoli besedi v danem tekstu - ali vsaj, kot to sam imenuje, katerikoli "ključni besedi", ki jo izbere za posebno obdelavo - je torej mogoče trditi, da označuje katerokoli in vse različne stvari, ki jih je označevala v različnih formah, kakršne je privzemal označevalec v svoji zabeleženi zgodovini; in sicer ne samo v določenem jeziku, kot je angleščina ali francoščina, ampak nazaj prek svoje etimologije v latinščini in grščini vse do svojega domnevnega indoevropskega korena. Kadarkoli in v kateremkoli kontekstu kdorkoli že izbere kako tiskano besedo: meje tega, kar je mogoče reči, da pomeni v izbrani rabi, so postavljene edinole s tem, kar interpret lahko najde v zgodovinskih in etimoloških slovarjih, in dopolnjene z vsakim nadaljnjim podatkom, ki ga lahko ponudi interpretova lastna erudicija. Od tod Millerjevo vztrajno vračanje k etimologiji - in celo k pomenu oblik tiskanih črk v spreminjajoči se formi besede - pri razlaganju tekstov, ki jim posveča kritiško

¹⁸ Miller: *Walter Pater: A Partial Portrait*, Daedalus, 105 (zima 1976), str. 107.

pozornost.¹⁹

Opremljena s sedimentiranimi pomeni, ki so se nakopičili v njeni celotni zgodovini, a ogoljena vsake norme za izbiro enega od njih in zavrnitev drugih, ključna beseda - tako kot daljši odlomek ali celoten tekst, katerega element je ta beseda - torej postane (z reklom, ki ga Miller navaja iz Mallarméja) *suspens vibratoire*,²⁰ nihajoče izklopljenje enako mogočih pomenov, ki nujno vključujejo "nezdružljive", "neuskladljive" oziroma "nasprotujoče si" pomene. Sklep iz teh pogledov formulira Miller na več načinov: ker je ključna beseda, ali odlomek, ali tekst nenehna igra nenavadnih pomenov, je "nedoločljiv", "nerazvozljiv", "neberljiv", "neodločljiv".²¹ Ali bolj brezobzirno: "Vsako branje je napačno branje." "Za vsako branje je mogoče pokazati, da je napačno branje, z dokazom, vzetim iz teksta samega." A ko interpret napačno bere tekst, zgolj ponavlja, kar je tekst sam storil pred njim, kajti "vsak literarni tekst z večjo ali manjšo izrecnostjo oziroma jasnostjo že bere ali napačno bere samega sebe".²² Reči, da ta pojem interpretacije spodkopava tla pod tisto vrsto zgodovine, ki se jo sam trudim pisati, pomeni postaviti se na zelo ozko stališče do tega, za kar tu gre; kajti gre za to, da noben tekst niti deloma niti v celoti ne more pomeniti nič določnega in da nikdar ne moremo prav povedati, kaj kdo meni s čim, kar piše.

A če so vse interpretacije napačne interpretacije in če se vsa kritika (tako kot vsa zgodovina) tekstov lahko spopada le s kritikovimi lastnimi napačnimi konstrukcijami, zakaj bi tedaj nadaljevali z dejavnostma interpretacije in kritike? Hillis Miller postavi to vprašanje več kot enkrat. Svoje odgovore predstavi s svojimi najljubšimi prisposodobami za interpretativno dejavnost, iz katerih črpa z neutrudljivo domiselnostjo. Te prisposodobe figurirajo tekst, ki ga beremo, kot kretske blodnjake in obenem kot tkanje pajkove mreže; te dve figuri, poudarja, sta se zlili v zgodnejših tekstnih združitvah v mitu o Ariadni niti, s katero Tezej sledi vijugam blodnjaka, in mitu o Arahni niti, s katero ta tke svojo mrežo.²³ Tu je eden od Millerjevih odgovorov na vprašanje, zakaj nadaljevati kritiško podjetje:

"Patrovo pisanje je, tako kot pisanje drugih velikih avtorjev v zahodni tradiciji, odprto za interpretacijo in navsezadnje obenem nerazvozljivo, neberljivo. Njegovi teksti vodijo kritika vse globlje in globlje v blodnjak, dokler se ne sooči z zadnjo aporijo. To

¹⁹ Glej, na primer, njegovo razgrnitev pomenov "skrbi" in "nesmisla" v Stevens' *Rock and Criticism as Cure*, I, The Georgia Review, 30 (pomlad 1976), str. 6-11. V zvezi v njegovo analizo pomena, ki ga je v spreminjajočih se oblikah skozi zgodovino imela tiskana forma besede, glej njegovo razlago *brezna*, n. d., str. 11; glej tudi njegovo razlago črke x v *Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line*, Critical Inquiry, 3 (jesen 1976), str. 75-76.

²⁰ *Tradition and Difference*, str. 12.

²¹ Glej Stevens' *Rock*, I, str. 9-11; *Walter Pater*, str. 111.

²² *Walter Pater*, str. 98; *Stevens' Rock*, II, str. 333.

²³ *Ariadne's Thread*, str. 66.

pa ne pomeni, da se mora bralec že na začetku odpovedati poskusu, da bi Patra razumel. Le če gre kritik vso pot skozi blodnjak in pri tem sledi nit danega klobčiča, lahko pride v slepo ulico, prazno vsakega Minotavra, v tisto brezizhodnost, ki je končna točka interpretacije.²⁴

Upam si trditi, da razumem Millerjev odlomek in da deloma tudi pravi, kako ima interpretativni akt dekonstrukcijskega kritika začetek in konec; kako se začne kot intencionalno, k cilju usmerjeno iskanje; in kako se mora to iskanje končati v brezizhodnosti.

Ko kritik pride do interpretativne aporije ali brezizhodnosti, to izzove tisto, kar Miller imenuje "nedomačni trenutek" - trenutek, v katerem kritik, ki misli na to, kako bo dekonstruiral tekst, ugotovi, da je preprosto sodeloval v nenehni igri teksta kot avtodekonstrukcijskega artefakta. Tu je še nekaj drugih Millerjevih stavkov, v katerih opisuje tako svoj lastni kot Derridajev postopek:

"Dekonstrukcija kot način interpretacije deluje ob previdnem in pazljivem vstopanju v vsak tekstualni blodnjak... Dekonstrukcijski kritik si v tem procesu sledenja prizadeva najti element v preučevanem sistemu, ki je alogičen, nit v obravnavanem tekstu, ki ga bo vsega razpletla, ali razmajan kamen, ki bo zrušil celotno stavbo. Dekonstrukcija vsekakor uniči temelj, na katerem stavba stoji, s tem ko pokaže, da je že tekst vede ali nevede uničil ta temelj. Dekonstrukcija ni razgaljanje strukture teksta, ampak prikaz tega, da se je že sam razgalil."²⁵

Kot je Miller zapisal drugje, je nedomačni trenutek v interpretiranju nenadna "mise en abyme", v kateri dno odpade in ko v neskončnem vračanju samozapletajoče se igre pomenov v znakih samih, ki razodevajo brezno in ga obenem, s tem da ga imenujejo, tudi prekrivajo, bežno vzremo to brezno samo v "vrtoglavi niča spodaj".²⁶

"Dekonstrukcijski kritik", pravi Miller, "si prizadeva najti" alogični element v tekstu, nit, ki bo, če bomo potegnili zanj, razkala celotno tkanje. V igri, ki jo z njenimi grafocentričnimi premisami in svobodo interpretativnega manevra vzpostavlja Miller, se nezmotljivo pravilo dekonstrukcijskega iskanja glasi: "Išči in našel boš." Dekonstrukcijska metoda deluje, ker ne more pomagati delovati; je podjetje, ki ne more propasti; nobenega zapletenega odlomka poezije ali proze ni, ki bi sploh lahko rabil za protiprimer, da bi preskusili njeno veljavnost ali meje. Ne glede na raznovrstnost in različnost tekstov, ob katerih uporablja svoje strategije, mora nedomačni kritik obenem ugotoviti, da vse reducirajo na eno samo stvar. Z Millerjevimi lastnimi besedami: vsako dekonstrukcijsko branje, "izvršeno na kateremkoli literarnem, filozofskem ali kritičnem tekstu... na poseben način, ki ga

²⁴ Walter Pater, str. 112.

²⁵ Stevens' *Rock, II*, str. 341. Glej tudi Walter Pater, str. 101, in *Ariadne's Thread*, str. 74.

²⁶ Stevens' *Rock, I*, str. 11-12. Neimenljivo brezno, ki ga Miller ošine s pogledom, ima vzporednico v neimenljivi in grozljivi pošastnosti, ki jo s pogledom ošine Derrida.

dopušča dani tekst, dospe do 'istega' trenutka aporije... Branje se z različnimi teksti vedno znova vrača v 'isto' brezizhodnost."²⁷

Brez prida je pokazati, da takšna kritika sploh nima ničesar opraviti z našo skupno izkušnjo enkratnosti, bogate raznolikosti in vnete človečnosti v literarnih, filozofskih in kritičkih delih - z izkušnjo reči, ki spadajo med jezikovne iluzije, kakršne ta kritika razgalja. Poudariti želim, da se ob branju Millerja, tako kot ob branju Derridaja, obetajo bogate nagrade, všteti užitek ob domiselni igri njegovega duha in jezika ter ob številnih in vpadljivih vpogledih, ki jih dajeta njegovo široko branje in ostro oko za nepričakovane skladnosti in razlike v naši dediščini literarnega in filozofskega pisanja. A te nagrade se dajejo mimogrede, to pa vselej privede do izkušnje vrtoglavice na koncu, nedomačnega *frisson* ob guganju z njim na robu brezna; in celo šok tega odkritja kmalu ublaži njegovo pričakovano in nespremenljivo vračanje.

Navedel bom zadnji odlomek, da bi eksemplificiral spretnost in domiselno igro Millerjeve retorike, besednih iger in figuracije, ki njegovim formulacijam *mise en abyme* dajejo čar, kakršnemu se je težko upreti. Z njim nam vsiljuje svoje zlite prisposobe blodnjaka in mreže in brezna na črnem-na-belem, ki je prvotna danost dekonstrukcijskih premis:

"Daleč od tega, da bi ponujala nenevaren beg iz blodnjaških vijug, Ariadnina nit proizvaja blodnjak, je blodnjak. Interpretacija ali rešitev ugank tekstualne mreže prida mreži le še več nitk. Nikdar ne moremo pobegniti iz blodnjaka, ker dejavnost bežanja proizvaja več blodnjaka, niti linearne pripovedi ali zgodbe. Kritika je proizvodnja več niti, ki se dodaja že razpoložljivemu tkanju ali tkanini. Ta nit je kot nitka črnila, ki priteka iz pisateljevega peresa in ga drži v mreži, a tudi ustavlja nad prepadom, belo stranjo, ki jo zakriva tanka črta."²⁸

Interpretirajmo: Hillis Miller, ki ga blodnjaške črte tekstualne mreže ustavijo nad breznom, kakršnega odmejijo tiste črne črte na beli strani, se loti raztkati mrežo, ki preprečuje, da bi zgrmel v belino-brezno, a ugotovi, da to lahko naredi le z aktom pisanja, ki - enako ranljiv pred dekonstrukcijo - naprej tke mrežo črt, vendar zgolj z naslednjim premikom peresa, ki bo za sabo pustil spet drugo črnilno mrežo nad večno odtegujočim se breznom. Kot - mislim, da skrušeno - pripominja Miller na koncu odlomka, ki sem ga navedel: "V eni od različic Ariadnine zgodbe je rečeno, da se je obesila s svojo nitjo v obupu, potem ko jo je zapustil Tezej."

²⁷ *Deconstructing the Deconstructors*, Diacritics, 5 (poletje 1975), str. 30.

²⁸ *Stevens' Rock, II*, str. 337.

III

Kaj naj rečemo v odgovor na to brezdanje videnje tekstualnega sveta literature, filozofije in vseh drugih dosežkov človeštva v mediju jezika? Mislim, da obstaja samo en ustrezen odgovor, to pa je tisti odgovor, ki ga je William Blake dal Angelu v *The Marriage of Heaven and Hell*. Potem ko sta se pretipala navzdol skoz "vijugasto votlino", je Angel Blakeu razodel pošastno videnje pekla kot "neskončnega Brezna"; v njem je bilo "sonce, črno, a sijoče", okoli katerega so bile "ognjene tirnice, po katerih so krožili velikanski pajki." A "moj prijatelj Angel", pravi Blake, ni odšel vse dotlej, "dokler ta prikazen ni izginila, jaz pa sem obsedel na prijetni klopi ob reki v mesečini in poslušal harfista, ki je pel ob harfi." Angel "me je presenečen vprašal, kako sem pobegnil, in odgovoril sem mu: 'Vse, kar sva videla, je bilo na račun tvoje metafizike.'"

Z veseljem ugotavljam, da Hillis Miller kot dekonstrukcijski angel ne misli resno z dekonstrukcijo v Heglovem smislu "resnosti"; to je, ne prepušča se docela in dosledno posledicam svojih premis. Pravzaprav je, na srečo za nas, dvojni agent, ki igra igro jezika z dvema različnima nizoma pravil. Ena od iger, ki jo igra, je igra dekonstrukcijskega kritika literarnih tekstov. Druga igra pa je igra, ki jo bo igral v minuti ali dveh, ko bo iz svojih grafocentričnih premis stopil na govorniški oder in nam spregovoril.

Tvegat bom napoved o tem, kaj bo Miller počel. Povedati bo imel določne stvari in bo mojstsko izkoriščal vire jezika, da bi te stvari izrazil jasno in učinkovito, pri tem se bo na nas obračal v zaupanju, da se bomo v meri, v kateri smo obvladali konstitutivne norme tovrstnega diskurza, približali temu, kar meni. Ne bo pokazal nobenih nenavadnih teoretskih težavnosti, ko bo začel svoj diskurz oziroma ga vodil skoz sredo do konca. Kar bo povedal, bo takoj razkrilo misleči subjekt ali ego ter razločen in tekoč obred, tako da boste tisti od vas, ki tako kot jaz poznate in občudujete njegovo zadnje pisanje, presenečeni in vzradoščeni nad podrobnostmi njegovega govorjenja, a boste pravilno predvideli tako njegovo splošno vsebino kot odlikovani stil in način predavanja. Kar bo povedal, bo nadalje razkrivalo tako čuteči kot misleči subjekt; in če ta subjekt ni nadnaravno potrpežljiv, bo izrazil nekaj naravne razdraženosti, da sem jaz, star prijatelj, tako topo napačno interpretiral to, kar je zapisal o svojih kritičskih namerah.

Preden je Miller prišel sem, je svoje misli (ki so vključevale notranji govor) predelal v formo pisanja. Nadaljeval bo s tem, da bo to pisanje pretvoril v govor; in mirno lahko rečemo - ker je naš predsedujoči tudi sam dvojni agent, tako urednik kritičkega časopisa kot organizator tega simpozija - da bo njegov govor kmalu spet pretvorjen v pisanje in predstavljen javnosti. Ta zamenjava *écriture* za *parole* bo gotovo drugačna, a ne bo popolnoma drugačna; to je, Millerjevo tukajšnje govorjenje ne bo skočilo prek ontološke razpoke na tiskano stran in se pri tem znebil vseh potez, ki so ga naredile inteligibilnega kot diskurz. Kajti vsak od njegovih bralcev bo

črno-na-belem zmožen znova pretvoriti nazaj v govor, ki ga bo slišal s svojim duhovnim ušesom; besed ne bo zaznal preprosto kot znamenja ali glasove, ampak kot že naložene s pomenom; v svojem branju se bo tudi takoj ovedel inteligentnega subjekta, zelo podobnega tistemu, na katerega bo sklepal, ko bo tule poslušal njega, ki bo organiziral dobro oblikovane in pomenljive stavke in ustrojil razpravljanje, kakršno bo posredoval tekst.

Ne moremo se sklicevati na noben jezikovni ali kak drug zakon, ki bi dekonstrukcijskemu kritiku preprečil, da se s svojimi grafocentričnimi postopki loti natisnjene različice Millerjevega diskurza - ali mojega, ali Boothovega - in če bo to storil, bo nezmotljivo zmožen prevesti ta tekst v vrtoglavo *mise en abyme*. Vendar bomo tisti, ki trdovratno zavračamo zamenjavo pravil dekonstrukcijskega podjetja za našo navadno večino in mero jezika, ugotovili, da smo zmožni zelo dobro razumeti ta tekst. V marsičem ga bomo pravzaprav razumeli bolje kot tedaj, ko smo ga poslušali v obliki ustnega diskurza, kajti ustanova tiska bo bržeče besede njegovega govora prevedla s trajnimi pisnimi ustreznici, ki nam bodo omogočile, da si pri spremljanju vzamemo svoj lastni čas in ne govornikovega, pa tudi to, da ga znova preberemo, razporedimo in premislimo, dokler ne bomo zadovoljni, da smo se približali avtorjevemu pomenu.

Potem ko bo Hillis Miller na ta način razmislil o tekstu mojega diskurza in jaz o tekstu njegovega, se najbrž, kot kaže izkušnja v takšnih rečeh, še naprej v temelju ne bova strinjala. Mislim na to, da noben od naju ne bo zmožen prepoznati razlogov drugega za tako prepričljive, da bi zaradi tega spremenil svoje lastne interpretativne premise in cilje. A sčasoma bo vsak od naju bolj jasno videl, kateri so razlogi drugega, zaradi katerih počne to, kar počne, in bo nedvomno ugotovil, da so nekateri od teh razlogov dobri, ker so, čeprav prikrajšani za prepričljivost, povezani s problemom, za katerega gre. Če se bova, skratka, na staromodni način lotila razbrati, kaj s tem, kar pravi, meni drugi, zaupam v to, da bova prišla do boljšega medsebojnega razumevanja. Brez tega zaupanja, da lahko uporabljamo jezik, da bi povedali, kar menimo, in da lahko interpretiramo jezik, da bi določili, kar je bilo menjeno, navsezadnje ni podlage za dialog, v katerega sva zdaj zapletena.

(Razprava je bila prvič objavljena leta 1977. Pričujoči prevod je iz zbornika *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies* (New York & London 1989/)

Prevedel Vid Snoj

ZADNJA IZMENA

Thomas Hürlimann*Vodja podružnice*

Ko je vodja podružnice na televizijskem zaslonu zagledal svojo ženo, se je na smrt prestrašil. Ne, ni se motil - prvi program je predvajal Marijo-Lizo, njegovo ženo. V lepi modrini je sedela v širšem krogu, in ravno ko je vodja podružnice premagal šok, je moderatorka vprašala Marijo-Lizo, kaj občuti do svojega moža.

"Nič," je rekla Marija-Liza.

"Marija-Liza!" je ušlo vodji podružnice in s tresočo roko je iskal podlaket svoje žene. Kot vsak večer sta sedela pred televizorjem, noge sta položila v rdeči plastični vedri, v mlačno kamilično kopel - dolge ure trajajoča služba v supermarketu ju je utrujala.

Marija-Liza na zaslonu se je smehljala. Potem je rekla, da je sovraštvo pravzaprav že prebolela.

Vodja podružnice je še vedno držal Marijo-Lizo za roko. Lovil je sapo, svoje prste je zapičil v njeno meso in buljil v zaslon. Sedaj, se mu je zdelo, je bila bolj površna kot v življenju. Nadela si je kaj-pa-želite masko in tiho, vendar odločno pripomnila: "Moj Willy se mi gnusi." In to na velikem posnetku!

Pozneje je govorila svetlolasa lepota o nevarnostih čustvene otopelosti, in vodja podružnice, ki mu je končno uspelo odmakniti oči zaslona, je poskušal neopazno preveriti svoje okolje. Vse stvari so bile na svojem mestu. V kotu je stal gumijevец, na steni je tiktakala ura in zraven njega je sedela žena, s katero je bil poročen. Noben previd - resničnost! Marija-Liza je bila na zaslonu, hkrati pa je odpirala termovko, da bi v plastični vedri dolila vroče vode. Topla voda je Willyja tudi ta večer obdala z ugodjem.

Potem se je spomnil, kaj se je pripetilo. Strašno! Na zaslonu so razpravljali o čustvenih pomanjkljivostih nekega soproga, in ta soproga je bil on sam, vodja

podružnice Willy P!

Zgrabil je kozarec in s težavo požiral pivo. Na skrivaj je šla Marija-Liza k ljudem s televizije. Le zakaj?

Willy o tem ni vedel ničesar. Vedel je samo eno: Pred njegovimi očmi se je njegov supermarket podiral.

Marija-Liza mu je podala brisačo, vodja podružnice pa še ni dvignil nog iz vedra. V roki je držal brisačo in nekaj minut je tako stal samo v majici in spodnjicah v kamilični kopeli. Noge, ponošene v supermarketu, so mu otrpele.

"Voda bo mrzla," je rekla Marija-Liza. Vodja podružnice si je obrisal noge, potem je podal brisačo Mariji-Lizi.

Ko so se začela druga večerna poročila, sta ponovno sedela na zofi, Marija-Liza in vodja podružnice drug ob drugem, on je srkal svoje pivo, ona pa je grizljala slane palčke.

Mačka

Vasih se odpravi Ka na nenavadno potovanje. Psihologi bi njeno stanje imenovali depresija. Tega, kar se dogaja v njeni notranjosti, ne poznam, z leti sem vendarle spoznal njeno pot. Samo pot. Cilja ne. Ker ne obstaja.

Kot vsako potovanje se tudi to začenja z napetostjo in razburjenostjo. Dolge ure tuli sesalec, se vrtil bobnič pralnega stroja, diši po pohištvnem loščilu in čistilnem sredstvu Meister Proper.

S tem poželenjem po čistoči se je začelo potovanje v temo. Ka se bojuje proti prahu, preteklosti. Nesmiselni boj. Usojena ga je izgubiti in vsakič ga tudi izgubi. Od napore izmučena ne more zaspati in že drugo noč trajajoče bedenje jo je popolnoma vznemirilo. Tako leži v mraku kot kos mesa v levji kletki. V strahu pred sanjsko moro golta zdravila, a ji ne pomagajo; prav nasprotno. Jemljejo ji tek. Izgublja moč, postaja bleda, motna, starikava.

Nazadnje drsi po kolenih skoz sobo. Tu puli las iz preproge, tam praska voščen madež s praga. Vendar, umazanija je povsod, prah je vsenaokrog, njeno pranje, brisanje, čiščenje nič ne pomaga, niti meister proper niti pralni prašek ne moreta zaustaviti temačnih sil.

In jaz? Kaj sem storil jaz? Dolga leta sem delal napake. Ka sem poskušal spraviti na noge in v boljšo voljo; poskušal sem jo - v dvojnem pomenu besede - spraviti kvišku. Bilo je strašno. V očeh je skrivala solze; jaz sem se šalil. Komaj se je lahko še plazila; predlagal sem izlet. Sovražil sem jo, njej pa je bilo to vseeno. Čepela je pred

televizorjem in ga pozabila vključiti. Pozabila? Ne, boljčati hoče v ploščato temo zaslona, v praznino.

Potem, nekaj pred kolapsom, še enkrat zbere moči. Odide iz hiše. Nakupovat, pravi. Vrne se čez ure, brez mleka, kruha, to so živila, in živeti, ne, živeti noče, čemu tudi, vsaka posameznikova minuta je smrtna minuta, vsaka vrečka mleka ima rok trajanja.

S prazno torbo se privleče domov. Ta praznina jo tako izmuči, da mora bruhati. Mogoče še zadnji nemočni poskus, da bi dvignila glavo, se odmaknila od tal, globine, blata, iz katerega smo narejeni; potem se splazi v posteljo, pod odejo. Sesa mokri robec, ki ga je obdržala še iz otroških let, in čeprav se zdi, da spi dolgo in trdno, ji pokrivajo veke oči samo do polovice. Njen pogled zre v praznino, tudi v spanju.

Tokrat se je odvijalo drugače. Čepela je na tleh in pulila preprogo, kot da bi trgala nevidno rožo iz melanholične dežele. Spet se začenja, sem pomislil. Potem je pogledala navzgor, ven, in resnično! - iz megle se je priplazila senca, mačka, smuknila je vstran, izginila, in hop, je ždela velika, pónosna in tuja pred oknom. Temnilo se je. Mačke so boginje melanholije. Zato zanje v bibliji ni bilo prostora, niti v starem niti v novem testamentu. Mačke imajo sedem življenj, ne poznajo odrešitve, krivde, pačijo in grejo, same ali v krdelu, zanje je pomembno samo eno: njihova čistoča. Mačke ljubijo neprestano umivanje, čiščenje, lizanje. Ka se je mački nasmejala. Umaknil sem se; obe, sem pomislil, nočeta, da bi ju kdo motil - ne moški in tudi ne kak šum.

Tišina, globoka tišina, in skorajda se mi je zdelo, da se je spustila z neba in osvetlila noč. To je napravil prvi sneg. Rasli so hribi, gore, gozdovi - rasli brez hrupa. Ob jutranjem svitu je mačka stekla čez belo polje, in Ka je - brez strahu pred sanjsko moro - legla v posteljo.

Ljubimci moje najdražje

V sredo je pripravila moje najljubše špagete. V četrtek je uredila najino pošto. V noči na soboto je oblekla rdeče erotično perilo, v nedeljo zjutraj sem se nato odločil in povprašal Ka, ali me vara. Zakaj? Bila je nekoliko preveč ljubezniva, preveč nežna, in na žalost me izkušnje poučujejo, da se začenja čas jeze že v času harmonije. Tudi takrat, pred leti, ko je zapadla v roke Don Rodolfu, je predla okrog mene kot kaka mačka, izmišljala si je ljubkovalnice in pekla krompirčke, in jaz sem ji (odkrito naj bo priznано) s slepim veseljem postal poslušen. In prav to sem hotel sedaj preprečiti. V posteljo sem Ka prinesel zajtrk in jo poklical na zagovor.

Napotilo. V takih primerih je priporočljivo uporabiti metode, ki jih je ob zasledovanju R.A.F. razvila in uporabila zahodnonemška carina. Metoda je enostavna in prefinjena hkrati, izhaja pa iz dejstva, da imamo v grlu nekakšen detektor, ki odkriva laži: kdor laže, ta požira. Podzavesten proces, menijo carinski psihologi. Komaj da je laž odskočila z našega jezika, jo že hočemo spraviti nazaj v grgravec. Imate kaj za prijaviti? Ne, smo lagali. In potem, ne da bi se tega zavedali, požrli slino. Odprite, prosim, prtljažnik!

Kar je ustrezalo nemški carini, naj bi bilo primerno tudi zame. Fiksiral sem njeno grlo in vprašal:

"Draga, me varaš?"

"Ne", je odgovorila. In požrla slino.

"Je vodni inženir?"

"Ne!" In je ponovno pogoltnila.

Planil sem vstran. "Pri vodnem alarmu trikrat zvoniti!" Pozvonil sem trikrat. "Ste spali z mojo najdražjo?"

Vodni inženir je stal začuden pred vrati. Modre oči, kratke hlače, copati. Prejšnji teden, sem dejal, naj bi povabili Ka na kavico.

Inženir je prikimal. "Vendar, verjemite mi, med nama ni bilo ničesar." In je pogoltnil. Pogoltnil je tako krepko, da mu je Adamovo jabolko poskočilo. Nesramni lažnivec!

V vsakem grlu, celo v njegovem, mu razložim, tiči kanček resnice.

"Kako, prosim?"

"Zasledovalne metode nemške carinske psihologije!"

Strmel je vame, kot da bi bil kak avto. Seznanil sem ga s svojo metodo. Postal je zvit.

"Vi z vašim požiralnim zasledovanjem," je zakričal, "ki je že več kot zastarelo! Dandanes opazujejo nemški cariniki zenice."

"Kaj, zenice?"

"Ja, zenice. Lažnivecu se zožijo zenice."

Sem čisto šokiran, vendar samo nekaj sekund, potem usmerim pogled na njegovo levo oko in ponovim vprašanje: "Gospod inženir, ste z mojo ..."

Tresk, pred mojim nosom so se zaloputnila vrata in malo kasneje so okrog jezera ugasnile alarmne luči, ki sem jih prižgal s trikratnim zvonjenjem.

Prevzela me je otožnost. In bolečina, ki sem jo občutil pred letom v Don Rodolfovi pisarni, se je spremenila v zlate spomine.

"Rad priznam," je rekel takrat Don Rodolfo, "ljubim vašo prijateljico. Vsi jo ljubimo. In mislim, mladi mož, da govori to za vas in hkrati za to čudovito žensko."

Potem je postregel s starim armagnacom in napotila sva se v njegovo knjižnico, kjer sva v somraku razpravljala o metafizičnih vprašanjih...

Listajoč po reviji, je ležala na postelji.

"Sta se pretepala?"

Odkimal sem.

"Videti si tako žalosten," je rekla Ka.

"Pomislil sem na najine dobre, stare čase. Se spominjaš Don Rodolfa?"

Tišina. Potem ji je čez obraz hušknil smehljaj. "Don Rodolfo!" je vzdihnila Ka, "ne bodi jezen, moj dragec, vendar se bojim, da je Don Rodolfo velika ljubezen mojega življenja."

Čeprav je bil šele pred nekaj trenutki obujen spomin na Don Rodolfovo eksistenco, je govorila resnico. Ljubila ga je.

Resnično ga je ljubila - njenemu priznanju ni sledilo požiranje in lepe zenice se ji niso zožile.

Monsieur Alberto, nekrolog

Ob obiskih matere se držim rituala, ki se je sčasoma izoblikoval sam po sebi. Ob treh popoldne izstopim iz vlaka, se sprehodim do cvetličarne, zvrnem kozarček džina, redko dva, in se nazadnje nekaj pred peto usedem na zofo in popijem z materjo čaj.

Tako je bilo tudi pretekli četrtek. Gospa Sonja, prodajalka v cvetličarni, se mi je smehljala, in jaz sem, prav tako smejoč, pokazal na vrtnice. Ali sploh sluti, vedno pomislim, kako zelo sem jo častil, ko sem bil v puberteti? Sonja se je nagnila k vazam in pripravila šopek. Ne vem zakaj, toda danes nisem občutil njenih čarov. Je bil za to kriv morda november? Na belem nebu se je izgubila sončna plošča in z belimi plahdami pokriti čolni so v zalivu ležali kot mrtvi kiti.

Milly, barska točajka, mi je postregla z džinom. Tudi Milly, sem hipoma pomislil, se je od mojega zadnjega obiska postarala, osivela. Prav tako kot Sonja. Prej, v cvetličarni, je bil to samo sum, nekakšna senca občutka, ampak sedaj, ko sem zrl Milly v obraz, sem vedel, kaj se je zgodilo: čez noč se je vrgla starost na obe ženski. Sonjina lepota je ovenela in majhni Milly se je v trenutku poznalo, da je pitje šampanjca z nadevanimi dolgočasneži delo, težaško delo.

Ob somraku sem se usedel na zofo. Moja mati se je, z ročajem porcelanaste skodelice med prsti, pestovala v naslonjaču. Opazoval sem preprogo in prepoznal v njenem vzorcu dežele svojega otroštva. Čas mineva, sem poln otožnosti pomislil, in mi z njim. Mi vsi. Samo eden ne, moja mati. Nekoč je našla svoj videz, ustrezen njeni starosti, in pri tem je tudi ostalo. Stala je kot kaka hologrfska prikazen v reki časa, in divje vode ji niso mogle storiti nič žalega, niti trohice. Vsaj do danes, do tega

trenutka ne.

Iz skodelice sem srkal čaj. Ni bilo mogoče tajiti, tudi mami se je spremenila; tudi ona se je, tako kot Sonja in Milly, postarala, osivela. Njena pričeska, sicer vedno brezhibno popršena, je bila videti nekako neurejena, in prameni, resnično, so bili beli. Kaj, za božjo voljo, se je pripetilo v mestecu?

Spomnil sem se Cosime, soproge Richarda Wagnerja. V noči Wagnerjeve smrti, tako pravijo, naj bi zaradi ganjenosti ob smrti velikega moža postala snežno bela.

Po hiši se je zaslišalo predirljivo zvonjenje. "Teti!" je zastokala mami. Nekaj sekund zatem sta planili v sobo, teta Valerie in Püppi Giezendanner, prva visoka in vitka, druga okrogla in rožnatih lic, obe pa sta čekali kot vedno... Z naraščajočo grozo sem spoznal: tudi z obema tetama se je nekaj zgodilo in to bi lahko označil samo kot "bliskovito staranje".

Püppi je nosila lasuljo, povešeno globoko na čelo, in uboga Valerie si je z gumijastim krogcem uredila še nekaj preostalih las, ki so ji z lobanje viseli kot s kake razcefrane palme. Zgrozil sem se. Če se v svojem preudarku nisem zmotil, je morda izdihnil kak čudovit Casanova. Njegova smrt je pustila sledove, in to kakšne! Ampak, je bilo to v resnici mogoče? Si je Casanovo, ki je morda včasih osrečil vitko, tu in tam strogo dišečo Valerie, resnično mogoče predstavljati?

Püppi Giezendanner sem nalil češenj, ponudil bonboniero in mimogrede vprašal, ali je smrt tudi tukaj, v mestecu, morda imela svojo novembrsko žetev. Obe teti sta žalostno prikimali.

"Verjetno ga ne poznaš," je dodala moja mati, "Monsieur Alberto, bil je coiffeur." In obe teti sta silno vzdihnila. "Coiffeur artistique!"

Nekaj trenutkov je bilo tiho. Nato je ošvrknil mamin pogled Püppino lasuljo in Valeriejin repek. Zasmehljaj sem se in mati mi je vrnila nasmeh. Oba sva mislila verjetno isto. Večinoma šele zanamci spoznajo, kako velik je bil kak umetnik.

Let nad Zürichom

Zürich, za postajo, februarско jutro. Mlada ženska kaže v nebo, jokajoč, odtrgali so mu, pravi, noge. Njemu? Noge? Ja, pravi smrkajoč, tam, tam zgoraj, tam leti; kje, kaj, ne razumem niti besede, mačkast sem, hočem naprej, samo vstran od tukaj, ampak ta ženska, dohiti me in me zgrabi za rokav. Je bleda, drobna, skorajda še otrok. Pomagaj mi, pravi, pomagaj mi vendar, vidiš, tam umira, visoko v zraku.

Tvegam nasmeh.

Norec, zakriči, moj golob nima nog, brez nog pa ne more pristati, razumeš.

Refleks: roka seže v žep, potipa denarnico. Ji želim morda dati denar, se je tako rešiti?

Ženska je hipoma videti stara, jezikava babnica, kljub vsemu se mi smili; oblečena je v ponošene in luknjaste cunje iz džinsa, majica je čisto posmrkana, na vratu ima nekaj vbodov, gnojnih tvorov, stara je, star otrok. Mi pomagaš? prosijo velike, solzne oči.

Na tramvajski postaji stojijo ljudje v eni vrsti. Nekdo stiska zobe, drugi prisluškuje, tretji strmi v brezno svojega časopisa; zvonjenje, hreščavo približevanje tramvaja, pazi, idiot, moji živci.

Moji živci! Prerivanje, mož, ki je bral časopis, ga lepo zloženega stisne pod pazduho.

Ženska otrok bolšči pred sabo, potem se sramežljivo nasmehne, in nazadnje, kot da bi hotela pokazati kaj prepovedanega, počasi odpre roko. Mamilo? Ne, na njeni dlani ležita ptičji nogi, tanke in sive nožice s štirimi prsti. Sedaj razumeš, vpraša tiho, skoraj šepetajoče, mi verjameš?

Promet, hladno je, strašen mraz, ampak z neba posije sonce, luža, polna luči, iz ledu, tudi nebo zmrzuje. Morda, pomislim, ima res prav, zasenčim oči, z njimi preiščem nebo. Skomizgnem z rameni. Nič, pravim. Ampak nožice, reče, tukaj so nožice! Toliko sem razumel, odvrnem, golob je izgubil svoje noge, tako da mora sedaj leteti, stalno leteti, krožiti in se dvigovati, ja! zakriči, ja, in spet bulji v višino, obupana, zgrožena, samo ona, izčrpana, opazuje umirajočega ptiča in grozo okrog njega, nebesne raztrganine, hiše, kamine, antene. Izginil je, reče nenadoma, vstran, in zapre dlan, kot da bi ga hotela ljubkovati.

Ponovno so ljudje zasedli najin otok. Spet je zatopljen nekdo v časopis, diši nekdo po nesreči, se prerivajo vsi v gručo, brez besed, in nekdo, ki stiska svoja ramena, z gumijastimi škornji prvi stopi na stopnico.

Kaj naj ji rečem?

Ob prvi priložnosti si bo dala naslednji džojnt, ampak na letenje obsojenega ptiča ne spusti izpred oči, ne danes, ne jutri, neprestano sta skupaj, umirajoči golob in deklica, let, ples skoz mesto.

Ko se približa naslednji tramvaj, se pomešam med ljudi, vrata se zapro, tramvaj odpelje. Nekdo posluša, drugi gleda vstran. Tu in tam posije sonce skoz šipo in tam nekje zgoraj leti ptič, ki vleče za sabo deklico, od oblaka do oblaka, skoz meglo, k soncu.

Zürich, za postajo, februarsko jutro.

Uganka vodne tehtnice

Bila je sveta noč. Gulm je ležal v svoji celici in gledal televizijo. Televizijski sprejemnik je visel na steni, točno nad njegovimi nogami, na njem pa je bila fotografija njegove žene (on sam jo je uokviril). Zaradi svetlobnega plapolanja zaslona je bilo Hilde komajda mogoče videti, fotografija se je izgubila v temi. Pred leti jo je, pravijo, polil z bencinom in zažgal. Gulm se tega dejanja ni mogel spomniti, vendarle so ga gospodje s sodnomedicinskega inštituta spoznali za krivega. Pozimi so bili dnevi kratki, že ob štirih se je pričelo mračiti. Žarometi, ki so osvetljevali zgradbo, so na vrata celice naslikali rdečkastosiv pravokotnik. Vanj je videl padati pikice - ponovno je snežilo.

Če bi Gulm dejanje priznal in ga označil za afekt, bi se kazni zmanjšala za polovico. Vendar: njegova mati, stara in bolehnna, ne bi preživela niti minute - kot mu je dejala po aretaciji - da je mati morilca. Torej je Gulm, pokoren sin, skoz vse instance zatrjeval svojo nedolžnost. Mogoče je imel celo prav. Samo vonj (kot da bi gorelo skladišče gumija) in smrtni krik (blizu, potem oddaljen) sta mu iz tiste nesrečne noči ostala v spominu. Pogoltnil je slino. Dušilo ga je. Seveda si to storil, je rekla Hilde. Polil si me z bencinom in spremenil v baklo, vendar ti tvoja mamica, stara čarovnica, ni dovolila priznanja, njej na ljubo si tajil in si tako prislužil najvišjo kazni, zakaj, Gulm, zakaj?

Gulm je proti uokvirjeni fotografiji stegnil vodno tehtnico. Vodno tehtnico?

"Ja", je rekel Gulm, "mati mi je za božič poklonila vodno tehtnico."

Hm, je dejala Hilde, kaj naj bi počel nekdo kot ti z vodno tehtnico?

"Mogoče me je hotela spomniti na tehtnico pravičnosti," je vzdihnil Gulm, in njegova Hilde se je ponovno smejala, nad televizorjem v temi je bilo mogoče videti njen večni nasmeh. Gulm bi najraje zatulil. V vseh celicah so se sedaj veselili daril, pornografskih revij in oranž, čokoladnega peciva in kriminalnih romanov. Samo on, na dosmrtno ječo obtoženi Gulm, je ležal s tem prekletim kosom lesa na svojem pogradu; televizijska svetloba ga je osvetljevala, njegova Hilde zaničevala. Tukaj naj bi vegetiral ter počasi crkoval. Vsa ta leta, ki naj bi še sledila, mu je zasolila mati, in ravno sedaj, ko so se začela ta prekleta, absolutno nesmiselna materinska zaporniška leta, se ji je zmešalo, njeno božično darilo je to potrjevalo. Gulm je ponovno prebral pismo. Mislila je nanj. In čeprav utrujena in stara, bo čakala nanj. "Potem bova na sveti večer popila žganje, drži se, nedolžen si, tvoja mati Klara Gulm."

Ja, rade volje bi sedaj popil šilce žganja, vendar je bil alkohol v zaporu prepovedan, tudi ob božiču. Hipoma se je Gulu posvetilo. Povohtjal je tehtnico, okroglo okence, kamor je plavala zračna blazinica, in resnično! - v vodni tehtnici ni bilo vode, ampak žganje. Žganje! Materi je uspelo sinu v zapor pritihotapiti požirek žganja. Gulm je s prsti previdno stisnil okence, dvignil tehtnico in nazdravil Hilde, vodoravno v višino, jo prinesel k ustnicam in iz nje posrkal prepovedano žganje. Naj se je še tako pačila, uokvirjena Hilde - bilo mu je vseeno. Imel je mater, ki je bila prepričana o

njegovi nedolžnosti, in danes, na sveto noč, sta skupaj popila požirek, on in stara, sredi ječe.

Ob desetih je dežurni paznik ugasil elektriko. Nekje v betonski stavbi je nekdo zakričal, tulil za svojim življenjem. Potem je utihnilo. Gulm, pijan od sreče in bolečine, je prisluškoval tako dolgo v noč, da mu je končno uspelo slišati padanje snežink.

Izbral, prevedel in spremno opombo napisal Slavo Šerc

Thomas Hürlimann se je rodil leta 1950 v Švicarskem Zugu. Po končani gimnaziji je študiral filozofijo v Zürichu in Berlinu. Tri leta je deloval kot režijski asistent in dramaturg, med drugim v Berlinu (Schiller Theater). Od leta 1985 živi kot svobodni pisatelj v Švici.

Prvo prozno zbirko je objavil že leta 1981 (*Die Tessinerin*), kasneje je pisal predvsem drame (*Großvater und Halbbruder*, 1981, *Stichtag*, 1984, *Der letzte Gast*, 1990). Veliko pozornost in dokončno uveljavitev je dosegel z mojstrsko novelo *Das Gartenhaus* (1989), z zbirko kratkih zgodb *Die Satellitenstadt* (1992), iz katere so pričujoči prevodi, pa je potrdil literarno nadarjenost in izpolnil pričakovanje bralcev in kritike.

T. Hürlimann je prejel številne literarne nagrade, med drugim *Aspekte-Literaturpreis* in *Berlin-Literaturpreis*.

BLITZKRIEG

Alenka Jensterle Doležal

Češka proza devetdesetih

Češka literatura je bila v drugi polovici dvajsetega stoletja obremenjena z zunajliterarnimi okoliščinami. Med dvajsetletno totalitarno socialistično represijo so bili dobri pisatelji večinoma prepovedani, avtorji disidenti, pri katerih je večja družbena zavest dosegla višek, so delovali tudi kot skriti politični voditelji. Avtentična, neideološka literatura je živela v emigraciji ali samizdatu. Socialistično družbo so sestavljali idealni bralci: težko dostopne knjige so brali vsi. Epistemološki rez za vnovičen, neobremenjen razvoj češke literature predstavlja leto 1989 - čas žametne revolucije. Od tega leta imamo na knjižnem trgu poplavo knjig, ki niso mogle iziti dvajset let ali več. V kratkem porevolucijskem obdobju so kritiki analizirali tudi arhetipske poteze disidentske literature. Ne samo da jo zaznamuje realističen slog (nekatera dela tega časa se celo približujejo dokumentu), ampak izhaja tudi tematska naravnost iz podobnih bivanjskih izkušenj: v različicah je zabeležen spopad intelektualca s totalitarno oblastjo, izpostavljen je problem svobode, poskus ohranitve individualnosti v času agresivnega totalitarizma, kolektivizma.

Po revoluciji se je sicer trg močno odprl za prej prepovedana dela, novih poskusov pa dolgo ni bilo, kot da bi bili pisatelji "omrtveni" z nepričakovano svobodo in s spremenjeno družbeno vlogo: literaturi ni bilo več treba utrjevati družbene zavesti. Po štirih letih svobodnega literarnega izražanja se samo v obrisih nakazuje nova literatura, ki izhaja iz duhovno popolnoma spremenjenega okolja in izraža drugačne obrazce razmišljanja, spremenjene družbene in ekistencialne napetosti. Kot da po izgubi starih frustracij v literaturi ne bi bilo mogoče zapolniti praznine. Posebno prozaisti težko odkrivajo ozemlje osvobojene imaginacije.

V pretresu literarne bere bom poskušala analizirati nove češke avtorje in dela, ki so zunaj že uveljavljenega kroga srednje in starejše literarne generacije, izogibala se bom teh, katerih dela so sicer samo fiktivno na Češkem prvič izšla po revoluciji, prej pa so bila že večkrat objavljena v tujini ali v samizdatskih založbah, tako da so tudi v literarni podzavesti češkega bralca že obstajala. Nekateri avtorji so znani tudi slovenskemu bralcu: Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Josef Švorecky, Ivan Klíma...

Seveda pri razdelitvi in izpostavitvi avtorjev ni mogoče biti dosleden, saj so nekatera dobra "predrevolucijska" dela tudi češkemu bralcu neznana.

Poseben prostor v moderni češki prozi zavzemajo emigrantski pisatelji, ki iz novega kulturnega okolja in drugačnih duhovnih podbud začenjajo popolnoma novo tematiko v češki prozi. Pripovedi avtorja srednje generacije Jaroslava Vějvode *Ptíci* (*Ptiči*) so rahlo delo, stkano iz miniaturnih podrobnosti, iz sanj in resničnosti, iz zgodb čudakov, drugačnežev, boemov in klatežev, samo "po naključju" tudi čeških izseljencev, ki živijo na obrobju velikega švicarskega mesta. Že njegovi knjigi *Plující anděl, letící ryby* (*Plavajoči angeli, leteče ribe*) in *Provdana nevěsta* (*Poročena nevesta*) naznanjata temo tujstva, napisano z nežnostjo in modrostjo. Vějvodo zanimajo osebe z mankom družbene prilagodljivosti in hkrati hrepenenjskim presežkom, usode teh, ki nosijo dvojno tujstvo v sebi: realno in eksistencialno, kajti ravno tem se kljub tragični poziciji enostavneje približuje čas otroštva in v skladu z njihovimi hrepenenjskimi napetostmi tudi prostor fantastičnega. Ti ljudje niso nesrečni, so sprijaznjeni s pozicijo zunaj, ki jim omogoča večjo svobodo občutenja, hkrati pa se jim tudi ni treba prilagajati uničujočim zakonom potrošniške družbe. Avtor jih je poimenoval ptiči brez gnezda (od tod naslov): "Ptiči, ki so izgubili gnezdo, izgubijo čez nekaj časa tudi potrebo po gnezdenju. Hlad jih nadleguje, a ne muči, potrebujejo alkoholni ogenj, a ne priteguje jih toplota doma." (str. 171) V tem prostoru blodi večno sanjajoči Kokos, ki mu nekako ne uspe dobiti dekleta, odtrgani klatež Žoud, ki odhaja vsaj v mislih do vse bolj oddaljenih dežel, neuspešni gradbeni inženir, ki zaradi svojih idealov ne dobi dela, neznani slikar Jezdec, ki ga iz njegovega izmišljenega sveta iztrga Nevestin pobeg, zato naredi samomor, nepomembni glasbenik General, deček Stopar, ki še ne sme na velika morja... Avtor krhke porcelanaste figure v prozi pusti, da spregovorijo same, v sočnem žargonu, z bogatim slovarjem izrinjencev brez domovine, a zato z izostrenim čutom za širino, pestrost in barvitost resničnih in namišljenih prostorov. Psihološka analiza posameznih oseb je poetična, avtor jih označi z enim samim novelističnim pripetljajem. V poetiki govorov, ki se gibljejo med realnostjo in fantazijo, je čutiti vpliv Hrabalovega pisanja.

Tudi naslednji avtor Lubomír Martínek v knjigi *Linka ř. 2* (*Linija št. 2*) *Porte Dauphine-Nation* črpa iz življenja emigrantskega sveta, vendar je njegov pristop do podobnega gradiva popolnoma drugačen - morda tudi zato, ker pripada najmlajši generaciji. Njegovo pripovedno tehniko označuje celosten pogled scenarista na mravljišče pariškega vele mesta, prizadevanje režiserja za montažo posameznih sekvenec prostora. Genius loci, duša vele mesta, je za avtorja svet podzemlja, podzemeljska železnica, posamezne postaje modernega potovanja v filmskih izsekih simbolično in realno razkrivajo prekletstvo, dekadenco in izgubljenost vele mesta, še več: temne strani zahodnega sveta. Martínek svet fotografira, označuje bistvene trenutke in osebe v podzemlju s kratkimi, celo nominalnimi stavki. Pisatelj v maniri francoskega novega romana okolje predvsem opisuje, zaznava pomembne podrobnosti. Psihologija oseb ga ne zanima, v vele mestu je individualnost izgubljena, komunikacija omejena, kamera

se ustavlja na čudnih eksistencah, brezdomcih, pijancih, perverznejših, reklamah, na svetu stvari, ki ima tu namreč enakovredno mesto s človekom. Polifonija in kakofonija govorov se spreminjata v monolog, ki ga nihče ne posluša. Skoz geografijo tišine in samote zveni apokalipsa zahodnega potrošniškega sveta. Celotno podobo podsveta dopolnjuje avtor z montažo iztrganih kosov resničnosti: časopisnih izrezkov, knjižnih odlomkov, reklamnih sloganov, osmrtnic, porok... Posamezne postaje podzemeljske železnice sestavljajo svojevrstno potovanje kot značilen simbol modernega človekovega bivanja. Ritem zapisovanja skuša slediti nevrotičnemu mestnemu utripu. Samo potovanje kot simbol nekega gibanja, smiselne akcije, izgublja pomen, vztrajno se oglašča glasba nič. Pravzaprav to ni roman izseljenca - kajti v tem mestu, v mešanici narodov, so vsi tujci. Čeprav se na obrobju besedila celo pojavlja glavna oseba: češki emigrant Jonaš, potisnjen na rob družbe, je to predvsem roman o Parizu, gledan skoz oči modernega "nihilista", ki hoče opozoriti na podzemlje, na "blato družbe".

Češki literarni zgodovinarji so za avtorico leta 1992 razglasili Danielo Hodrovo, ki je literarni debi slavila šele po revoluciji z romaneskno trilogijo *Trézniv místo* (*Moreče ali trpeče mesto*): *Podboji* (*Podboji*), *Kukly* (*Zapredki*) in *Theta* (korekturno znamenje s pomenom odstranitve, hkrati tudi grška beseda za smrt, Thanatos). Vsa dela so prevedli v večino svetovnih jezikov. Hodrova se ukvarja s teorijo romana, vednost o literaturi in iz tega izhajajoča medbesedilnost in poigravanje z romanesknimi elementi označujejo tudi njena težko berljiva hermetična besedila.

Najbolj zanimiv, morda tudi najbolj oseben, je zadnji roman njene trilogije: *Theta*. Tudi tu se Hodrova poigrava z iluzijo resničnosti, vznemirjata jo fiktivnost realnega in realnost domišljjskega sveta, svet mesta, ki ga razume kot neke vrste starodavno lutkovno gledališče. V zapredenih zgodbah je ogromno refleksij o pisanju romana in avtoričinih digresij o literaturi nasploh. Kot bistven, usoden del romana pa še vseeno izzvenijo odlomki o smrti njenega očeta in o smrti nasploh v vseh mogočih podobah: od najbolj konkretnih podob, pogrebov najbližnjih in pokopališč, do simboličnih lutk, ki predstavljajo smrt, refleksij in abstraktnih vizij... Kot v vseh njenih romanih tudi tu ni neke konstantne osebe: glavno načelo dogajanja je sprememba, v potovanju skoz tkivo romana se spreminjajo mrtvi v žive, živi v mrtve in ravno zaradi vseprisotne smrti dobi pomen naslova *Moreče mesto* prav v tem besedilu še posebno semantično težo. Pisateljica pravi, da raste besedilo romana kot rakasta tvorba, pisanje je zanj proustovsko vračanje in oživiljanje preteklosti ter tudi borba proti smrti: "Pišem roman, da se ne bi spremenila - v ptiča, v lutko, v fantastično predstavo nekoga. Trpeče mesto je postalo mesto sprememb." (str. 183)

Podobno kot ostaja Dante v svoji pesniški in človeški biti zvest Firencam in kot je Joyceov *Ulikses* tudi epopeja o Dublinu, je njeno besedilo pisanje o Pragi - še bolj natančno - o avtobiografskem prostoru Žižkova, o področju poleg Olšanskega pokopališča. V tem prostoru sledimo zgodovinskim in fiktivnim usodam ljudi in stvari vse od srednjega veka do sedanjosti (v tem romanu so v ospredju leta 1987-1989). Prikaz simfoničnega utripanja živih in mrtvih je tudi spuščanje v notranjost mesta, v dušo

mesta, in hkrati je tudi iskanje in podoživljanje lastnega otroštva, predvsem odkrivanje lastne identitete. Motiv je prevzet po Dantejevem spuščanju v devetih krogih pekla. Avtorica se sicer spušča v globine mesta, sebe, a se vedno znova vrača h glavnim motivom, osebam, k začetnim impulzom pripovedovanja. V svojih razmišljanjih avtorica poudarja poseben ovoj - avro okrog mesta, ki oblikuje usodo ljudi, ustvarja legende in mite, a hkrati tudi preroško naznačuje prihodnost. Roman zaznamujejo še tele poteze: mnogopomenskost, medbesedilnost, številne aluzije, značilna je tudi poudarjena magična vloga literature. Avtorica evocira preteklost s pomočjo skrbnega tkanja usod. Prav v tem romanu je metoda tkanja posameznih motivov še posebej poudarjena. Zaradi stalnih aluzij in refleksij je njeno delo tudi roman o romanu, alegorično potovanje skozi literaturo in obujanje mitov in legend.

Resničnost in sanje Prage poskuša Daniela Hodrova še enkrat opisati, zaustaviti in oživiti v svojem zadnjem esejističnem delu *Místo vidím (Mesto vidim...)*.

V literaturi po revoluciji se znova pojavljajo tudi židovski avtorji. Židovsko tematiko, ki je bila zatrta štirideset let, so znova obudili že slavni avtorji, kot so Škvorecky, Klíma, Kohout...

Najbolj protisloven, a hkrati tudi zanimiv, je židovski avtor Arnošt Lustig. V vseh zgodbah prikazuje tematiko življenja v koncentracijskem taborišču skozi oči ženske. Tudi njegova zadnja izdana knjiga *Nemilovan (Neljubljena)* je dnevnik sedemnajstletne Perle iz Terezina - izhodiščnega taborišča za druga taborišča smrti. Perla se prostituira, zato da za nekaj mesecev odloži prevoz v taborišče smrti. Roman je nenavadna psihološka slika dozorevanja (posebno če ga primerjamo z *Dnevnikom Ane Frank*). Perla stalno niha med a pomenskima žariščema njenega taboriščnega sveta: strahom in upanjem: "Kakšna je lahko prihodnost sveta, iz katerega zadostuje odkopati samo nekaj centimetrov prahu, da bi bilo videti, slišati in čutiti strah, ta največji strah, ki ga je kdaj človek zaradi drugega človeka imel." (str. 90) Zaradi težnje po preživetju in zaradi lakote po pridobitvi vseh mogočih izkušenj se Perla tudi prostituira in piše dnevnik. V dnevnik zapisuje ne samo število spolnih aktov, ampak tudi predmete, ki jih dobi. Spolnost je v tem kontekstu prikazana brez moralnih predsodkov. V ostri psihološki analizi Židov Lustig neusmiljeno raztrga tančico iluzij o nedolžnih žrtvah. Kot drugi, ki se stalno identificirajo z rablji, se jim skušajo približati, usmerja tudi Perla erotične sanje k mlademu nemškemu častniku, sploh pa ostaja živa samo na račun drugih. Šele na koncu Perla pretrga s pasivnostjo, čakanjem in se odloči za brezupno dejanje, za umor taistega nemškega častnika. S tem prevzame moški agresivni princip delovanja sveta in tako vzpostavi neke vrste moralno ravnovesje v svetu žrtev. Avtor je z nevsakdanjo obdelavo taboriščne problematike zarisal popolnoma nov topos v češki prozi.

Druge teme si izbira glavni rabin praške židovske skupnosti Karel Sidon. V svojem zadnjem delu *Boží osten (Božji tm)* pripoveduje o usodi modernega človeka, vendar z religioznimi, duhovnimi merili. Glavna oseba je Žid Arno, ki v pripovedi drugemu (ki je morda on sam) retrospektivno preživlja otroštvo (življenje pri dedku, grozote

druge svetovne vojne, bolešno navezanost na mater ter prvo razočaranje ob stiku z materino in svojo seksualnostjo) v prvem delu in potem v tretjem delu knjige pripovedno sedanjost. Drugi, vrinjeni del romana predstavlja življenjska zgodba najdenčka v Angliji, ki išče svojo identiteto in pri tem zaide v Prago. Tu se sreča z Arnom. Srečanje je simbolično: na eni strani nekdo, ki šele išče pravo identiteto, na drugi strani Arno po razkolu v zakonu, njegova osebnost je v kosih, razbita. Časovne dimenzije so relativne, kot v zrcalu izginja resničnost, osebe se razblinjajo v eno, resnica je izmuzljiva, nerazumljiva. Ponavljajoče ideje Sidonovega duhovnega obzorja so izraz njegove religiozne perspektive, v kaotičnem svetu poskuša avtor razkriti nemoč, slabištvo sodobnega človeka, posledica je tudi njegova nemožnost ljubiti, se srečati z drugim, od tod občutki krivde, trpljenje, samokaznovanje. Dogajanje vodijo usodna naključja kot dokazi nerazumljive, a vnaprej določene Usode.

Zadnji del romana naj bi bila literarna sedanjost: Arno odpotuje z ženo in hčerko v Košice, da bi začel drugo življenje. Že na začetku naleti na same težave, predvsem ne more najti stanovanja. Končna kriza nastopi, ko se ljubljena žena zaljubi v drugega in ga zapusti. To je tudi njegov sklepni padec v samopomilovanje. Spremlja ga občutek tragičnega prekletstva, ki ga razlaga kot dokaz usodne pravičnosti. Sprijazni se s svojo usodo kot krivdo za svoje slabištvo, za pretekla dejanja.

Ena od redkih žanrskih novosti v češki prozi je prozni prvenec, svojevrstna kriminalka mladega avtorja Michala Viewegha *Nazory na vraždu (Mnenja o umoru)*. Besedilo je napisano kot po priročniku, kako napisati dobro kriminalko, čeprav ima avtor ironično distanco do gradiva. Moderno Človeško komedijo skuša Viewegh upodobiti v maniri francoskih pripovedovalcev devetnajstega stoletja. Da bi se še bolj približal bralcu, si izbere pozicijo prvoosebne pripovedovalca, ki je sam osebno prizadet ob dogajanju, pripoveduje o svoji nesrečni, neizpolnjeni ljubezni do Daniele, predvsem pa poskuša bralcu približati dogajanja ob njeni smrti. V pripovedovanju se mešata sedanjost in preteklost, hkrati se menjajo prostori, tako da zajema zgodba čim širši spekter oseb iz imaginarnega, a tipičnega češkega podeželskega okolja. Pripovedovalec tako nevrotično, kot je nevrotičen tok misli, asociacij, prodira v skrivnost Danieline smrti, a kljub temu s postopnim razgaljanjem dogodka in namernimi digresijami skrbno gradi napetost.

Sam zločin razkriva erotične frustracije, blodne fantazme ljudi majhnega mesta, označuje njihove voajerske obsesije. Zgodba je preprosta: mlada, privlačna in nekonvencionalna učiteljica Daniela pride (kot se izkaže, iz osebnih razlogov: njen pobeg iz Prage je zasledovanje očeta) v provincialno mesto na Sazavo. Tam s svojim prihodom vzdrami fantazijo moškega sveta. Na vaški zabavi jo nekdo umori. Malomeščansko mesto ne prenese tujosti, je polno predsodkov, zato za umor takoj obdolži te, ki so v njihovem okolju drugačni: čudaškega pisatelja (ki naj bi bil Danielin ljubimec, a je v resnici njen oče), slaboumnega Jaromira in bolnega Vietnamca. Samo po naključju jih ne "križajo" in policisti končno tudi odkrijejo pravega morilca, nasilnega, že večkrat kaznovanega fanta. Zgodba sama osvetljuje vso moralno bedo,

omejenost ljudi v manjšem mestu, oseb brez višjih duhovnih vrednot, strogo priklenjenih na realnost, v katerih se skrivajo pervertirane seksualne želje; njihov objekt postane skrivnostna tujka Daniela. Tej logiki ne uide celo pripovedovalec. Motiv zločina, težko pričakovanega dogodka, ki vzdrami zaspano mrtvilo vaškega poletja, spominja na "dogodek v mestu Gogi". Na koncu odkrijejo ljudje predvsem presežek lastnih domišljij. Solidno napisani knjižni prvenec ostaja v mejah kriminalke, khrati pa se bliža družbenokritični in psihološki pripovedi.

Knjiga Jaroslava Putíka *Proměny mladho muže (Spremembe mladega moškega)* je grenka in ironična izpoved generacije, ki je prišla na prizorišče v prvih povojnih letih in ki je bila najbolj zgodovinsko razočarana in orošana vseh iluzij. Človeške usode so prikazane pod pečatom neznanega, naključnega, ki ima v nasprotju s Sidonom zgodovinski značaj. Za Putíka je racionalna osnova družbe prepredena z iracionalnimi silami, zločestnimi naključji, ki po svoje krojijo usodo posameznika.

Putíkov roman je kolaž več zgodb z identičnim glavnim junakom Emilom. Motiv odraščanja, vstopa v družbo, dobi tu širše dimenzije pristajanja na zgodovinski svet cinizma, zla in prilagajanja, ki pomeni tudi izgubo vseh iluzij. Emil je občutljiv otrok, ki sprva s hrepenenjem in nestrpnostjo pričakuje velike dogodke - sanja svet kot veliko skrivnost - od tod simbol gore, ki jo hoče na začetku doseči. Na koncu jo doseže, vendar se mu namesto skrivnosti razkrije samo praznina. Odraščanje je vpeto v zgodovinski kontekst, izkušnje otroka in kasneje mladostnika so trpeče: Emil preživi grozo koncentracijskega taborišča in se priključi cinični novo nastajajoči eliti komunistične oblasti. Konec je njegova poroka z začenjajočim zlom, slutnja prihodnjih socialističnih groz. Besedilo je kljub nekaterim stereotipom o izgubi naivnosti zanimivo predvsem zato, ker izraža nov "porevolucijski" pogled na zgodovinski material ravno z distanco do socialističnih frustracij. Emil v zgodovinskem razpletu ni žrtev, pred sabo imamo odraščanje krvnika, predstavnika nove oblasti in v tej perspektivi se približuje *Mefistu* Klause Manna. Moralni razkroj poteka znotraj osebnosti, ne samo v družbi. Prikaz raz-očaranja je sestavni del pisateljske tehnike in samo ponekod preide v moraliziranje.

Avtor Radoslav Nenad je že leta 1985 vzbudil pozornost s prozno zbirko *Rakvova dcera (Hčerka izdelovalca krst)*. Popolnoma tabuizirano temo v češki prozi je upodobil z romanom *My tě zazdíme, Aido (Mi te zazidamo, Aida)*. Po slogovni in žanrski plati je to poprečno napisan ljubezenski roman z vsemi atributi romantične zgodbe, s skrivnostnimi, nenadnimi zapleti in s tragičnim koncem. V ospredju je homoseksualno razmerje med mladim mizarjem Pepikom - Josefom Hrejskom in študentom Jaškom. Njun odnos je prikazan kot idiličen, kljub velikim socialnim in intelektualnim razlikam se razumeta tudi v najbolj kočljivih temah, njuna ljubezen je enostavna, vendar usodna. Na izletu v Karlštejn se držita za roke, zato ju pankerji pretepejo in težko ranijo Jaška. Jašek ostane dolgo časa v bolnici, okrog Pepika pa "drugi" spletejo sovražno zaroto: maščevalna sestra, homoseksualni duhovnik in Jaškov oče. Razširijo namreč lažno, a smrtonosno vest, da ima Pepik aids (zato praško okolje preimenuje

Pepika v Aido). Pepik zaman poskuša ovreči natolcevanja, zato pade v popolno družbeno izolacijo. Zaradi otroških travm, predvsem pa zaradi ločenosti od bolnega prijatelja samote ne zdrži in naredi samomor. Jašek je na koncu romana še vedno s težkimi depresijami v psihiatrični bolnišnici, hkrati pa s težavo prenaša izgubo najboljšega prijatelja in ljubimca.

Pisatelj razkriva vse močne predsodke, s katerimi se srečuje drugačen par v omejenem okolju. Stereotipne psihološke reakcije na njuno razmerje razkrivajo, kako diskriminirajoča in nepripravljena je družba na marginalna ravnanja bližnjih. Na žalost avtor prav iz te druge perspektive zaide v črno-belo tipiziranje dobrih homoseksualcev in zlobnega, omejenega sveta. Motijo tudi romantični zapleti: nenadna srečanja para, sovražne zarote, nepričakovani napadi, skoraj neverjetne povezave. V psihološki analizi posveča avtor posebno pozornost bizarnim tipom iz praškega podzemlja in to učinkuje še posebej sveže.

Zadnji avtor v tem kratkem pregledu je Pavel Čezniček. Že leta 1991 sta izšla njegova proza *Strop* in avtobiografski roman *Hvězdy kvelbu (Zvezde ropotarnic)* in čez dve leti se je pojavil na knjižnem trgu tudi roman *Vedro (Vročina)*, s katerim nadaljuje tradicijo fantastične proze in nadrealizma, ki je nasploh v češki literaturi pustil globoke sledi. Glavna postava njegovega romana je nekoliko neobičajna: poletna vročina, tukaj personificirana in hkrati glavni motiv, vir vseh fantastičnih preobrazb (avtorja naj bi inspirirala poletna vročina iz 1983. leta). Fantastični panoptikum je tu premaknjen na groteskno ravnino: posebno mesto zavzemajo na primer ponavljajoče se postave utopljenke iz Sene, mrtvega upokojenca - nasploh svet mrtvih, ki se sumljivo meša s svetom živih. Avtorjeva naivna perspektiva, deformirani pogled in bolj ali manj poetičeni, natančni opis dogajanja spominjajo na fantastične Boschove slike ali Bruegllove do podrobnosti izdelane podobe. Roman sam deluje kot dolga pesem v prozi, njegove šokantne semantične preobrate in nenavadne motivne povezave veže v celoto trdno motivno jedro "poletne vročine". Pavel Čezniček fascinira in šokira kot dosleden postnadalistični pripovedovalec predvsem s pahljačasto obdelanim besednim gradivom, z nešteti primerami, neverjetnimi asociacijami, kakafoničnimi domisljicami, barvnimi podobami in nadrealističnimi povezavami: "To je bila vročina invalida, posebno v svoji potuhnjenosti, bila je to vročina harmonike, posebno v svoji raztegnjenosti, in tedaj so kot iz te harmonike skakale zvezde, podobne ljudem, poparjenim s klobuki." (str. 15)

FRONT-LINE

Marjan Rožanc

Zelena jama

Založba Mihelač, Ljubljana 1993

Če so zlasti mlajši kritiki zadnje desetletje Rožančevega pisateljjevanja spremljali nekoliko zadržano, je bila to verjetno posledica dveh povsem objektivnih dejstev. Nobeden od romanov, s katerimi je v navalu neobvladljive ustvarjalnosti v osemdesetih letih nezadržno bombardiral slovensko literarno publiko, ni dosegel leta 1979 izšle *Ljubezni*, ki najbrž velja za Rožančevo najboljšo delo - nesrečna okoliščina, ki je pač ni bilo mogoče prezreti. In drugič: prav v osemdesetih letih je dosegla svoj vrh tudi Rožančeva esejistika, ki pravzaprav ni imela prave konkurence in je tako nekoliko zasenčila njegovo prozo. Rožanc se je zato v naši zavesti utrdil predvsem kot briljanten esejist. Za njegovo prozo je veljalo, da je - kljub kvantiteti - v zatonu. Povsem jasno se je to na primer pokazalo v Rožančevem zborniku iz zbirke "Interpretacije", kjer je - z izjemo *Ljubezni* - njegova proza ostala pravzaprav brez resnejše analize.

Ob tem je najbolj presenetljivo to, da se je očitno (razen redkih izjem, na primer Tarasa Kermaunerja) kar nekako pozabilo na Rožančevo zgodnejšo prozo, ki se je bolj kot na roman opirala na krajše pripovedne oblike, na novelo in zgodbo. Marsikdo se je sicer spominjal, da je Rožanc v revijah objavljajl že v petdesetih letih; to je kasneje - vsaj delno - izšlo tudi v knjižni obliki. Nihče pa očitno tega ni ponovno prebiral. Nihče, vse do Andreja Inkreta, ki je uredil, in Jara Mihelača, ki je založil in izdal *Zelena jama*, knjigo zgodnje proze Marjana Rožanca.

Naslov je posrečen ne le zaradi tematske rdeče niti, ki je skupna šestim objavljenim novelam, ampak tudi zato, ker najbolj prepričljivo konotira Rožančev življenjski nazor. Zelena jama namreč ni samo prizorišče najboljših dveh Rožančevih tekstov (*Ljubezen*, *Pravljica*), ampak posredno opredeljuje tudi njegovo življenjsko držo sploh, kot se potem prenaša v njegove romane in esejistiko. Kolektivizem Zelene jame se namreč na videz protislovno bije z Rožančevim paradigmatiskim individualizmom, vendar pa je prav v tem paradoksu specifika tega slovenskega Kierkegaarda. Če je individualizem tisto, zaradi česar je postal pisatelj, pa si ne smemo prikrivati dejstva, da se je - za strogi pisateljski pogled večkrat nekritično in najbrž tudi nerazumljivo - z isto strastjo predajal tudi "duhu kolektiva" in se zavestno stapljal z

njim; namreč v športu. Rožanc - kdor ga je dobro poznal, bo moral to potrditi - ni bil tej dejavnosti eksistencialno nič manj zavezan kot literaturi.

Seveda *Zelena jama* še zdaleč ni zanimiva samo zato. Nemara najbolj presenetljivo je to, da v njej srečujemo besedila, ki so sicer že "v Kristusovih letih", a so za današnja bralsko senzibilnost nedvomno boljša od vsega - govorimo seveda o prozi - kar je Rožanc objavil v zadnjem desetletju svojega življenja (in tega ni bilo malo). Šestero novel in zgodb (le zadnja, *Anka Moščanka*, ni nastala v petdesetih letih, ampak sredi osemdesetih) odlikuje natanko tisto, kar je z vidika današnje naratološke perspektive najbolj "in". Namreč prepoznavna, najraje kar preprosta fabula, čustva, ne pretirana, ampak raje nekoliko pasivna in nostalgična, zlasti pa spoznavno in vrednostno nevtralna pozicija. Le-to je najbrž tudi tisto, zaradi česar se je Rožanc navduševal nad reizmom, vendar se njegovemu deskripcionizmu (k sreči, bi lahko rekli) nikoli ni zares približal.

Odlikovano mesto ima v zbirki *Pravljica*, ki je bila sicer že večkrat (tudi knjižno) objavljena in ki jo je - tako poroča v spremni besedi Andrej Inkret - tudi sam štel za svoje najboljše delo. Na prvi pogled je seveda opazno, da se v veliki meri prekriva s poznejšo *Ljubeznijo*, ki očitno ni drugega kot rahla predelava in razširitev *Pravljice*. Le da je zaradi strožje novelske oblike imanentizem *Pravljice* še močnejše poudarjen. Ta popolni umik v nepredušno intimo zaznamuje pravzaprav vse v *Zeleni jami* zbrane proze, naj bodo pisane v prvi ali tretji osebi.

Druga Rožančeva očitna, a doslej morda premalo poudarjana lastnost je eksistencializem. Ne le, da je ta vpliv empirično verificiran - tudi sama notranja koherentnost njegove zgodnje proze eksistencializmu (denimo francoskemu) mnogo bolj ustreza kot na primer znani roman Dominika Smoleta. Tipično eksistencialistično hermetična imanenca, tako značilna za Sartra in Camusa, se ne kaže le v posebnih bivanjskih "doživetjih" in izbruhih "eksistencialističnih eksistencialij", na primer gnusa, naveličanosti, absurda, ampak tudi v eksplicitni eksistencialistični ikonografiji, ki jo nemara najbolj celovito ponazarja oziroma povzema sklepni stavek prvega dela *Prijatelja*: "Težilo me je na stran in nenadoma sem zaznal, da je legel name greh, da sem doživel največ, kar je sploh moč doživeti - tisto malo krivde in tesnobe."

Rožančeva mladostna proza seveda ni tudi povsem brez pomanjkljivosti (na primer šibek sklep sicer odlične novele *Rekonvalescenti in zdravi ljudje*), ki so utegnile biti kontraproduktivne ob njenem nastanku, a danes - paradoksalno - večkrat učinkujejo prav nasprotno. Razlika, ki Rožanca v nekaterih zgodbah loči od perfekcionističnega ideala neke sklenjene (denimo eksistencialistične) poetike, namreč večkrat presenetljivo sovпада s tisto obvezno razliko, ki jo zavestno producira postmodernistična imitacijska strategija, da bi vzpostavila status simulakra. Spre gledana naivnost postane hotena in zato navidezna naivnost, to nam omogoča, da "konzumiramo" na primer *Rdeče zajčke* (ki v *Zeleni jami* močno izstopajo, ne le po skromnem obsegu; edini razumni alibi za uvrstitev v zbirko je kakovost tega kratkega teksta in njegova kompatibilnost s sodobno poetiko) kot odlično kratko prozo in domala vzor tega, za kar si prizadevajo najboljši pisci sodobne slovenske kratke proze. *Zelena jama* je tako ne le priložnost, da si ustvarimo celovitejšo podobo o Rožančevem proznem opusu, ampak je vsaj z nekaterimi teksti tudi delo, ki je presenetljivo sodobno in aktualno.

Tomo Virk

Nedeljka Pirjevec

Zaznamovana

Založba Obzorja, Maribor 1992

Knjižni prvenec Nedeljke Pirjevec je bralcem, posvečenim v skrivnosti slovenske literarne vede, zaradi avtoričinega priimka in na videz nekoliko patetičnega naslova bržčas vzbudil radovednost, da bi o fascinantni osebnosti Dušana Pirjevca izvedeli še več, recimo, nenavadnega. Kot pa skesano priznava nekaj teh posvečenih, sugestivnost besedila v bralcu že po nekaj straneh izklopi željo po razgrebanju biografskih presenečenj. Dejstvo, da je poleg prvoosebne pripovedovalke ključna oseba besedila njen življenjski sopotnik Dušan Pirjevec, obremenjuje pripoved le toliko, kolikor zaznava in upodablja usodo enkratnega individuuma, ki se mu na njegovi razvojni poti pridružuje drugi enkratni individuum, ob katerem v prvoosebni pripovedovalki dozoreva zavest o osebni identiteti.

Položaj subjekta, senzibilne prvoosebne pripovedovalke, pravzaprav definira že naslov: besedilo je v svoji zaokroženi formi pisano kot osmislitev preživetih dogodkov v dogajanju pripovedovalkeinega razvoja. Retrospektivno pripoved, ki prepleta fragmente dveh časovnih nivojev, ureja fatalistična perspektiva, ki s pogledom nazaj odkriva fatalnost preživetega. "Poskus oživitve nekega napol pozabljenega časa", kot pravi avtorica, zato poteka iz že-najdenosti, vednosti, identitete, ki je zaznamovanost.

Morda edinole vztrajanje v tej zaznamovanosti, v spominjanju nanjo, omogoča ohranitev doživljaja nekakšne posvečenosti lastnega bivanja. Poenotenje v ljubezni na ozadju smrti pripovedovalki vrača izgubljeno otroško predstavo, s preveč smrtmi razžrto podobo harmoničnega "zaobljenega" sveta. Vendar smrt igra bistveno vlogo tudi v na novo najdeni harmoniji: ko narašča zavest o bližajoči se Andrejčevi - kot avtorica poimenuje svojega življenjskega sopotnika - smrti, v erotično in širše življenjsko razmerje prikrito vstopa unamunovsko naglaševanje občutka lastne živosti. Konstituira ga bolečina. Bolečina, ki jo vzbujajo hipne reminiscence še med Andrejčevim umiranjem, in tista, ki jo obuja spomin na to iztekanje, postaja hrepenenjski objekt ("naj me spominja"), ker vse preživeto osmišlja v enotno in enkratno subjektivno resničnost, s tem pa pripovedovalki izroča njeno identiteto.

Pripoved namreč elegično intonira, "zaznamuje", že prvi fragment besedila in prvi v vrsti tistih, ki upovedujejo Andrejčevo umiranje. Fragmenti tega časovnega nivoja ohranjajo tesnobno "zaobljenost" sveta ter se prepletajo s členi verige pripovedovalkega dozorevanja, ki mu prav tehnika prepletanja daje nadih fatalnosti. Gre za dogajalni čas tistega dela pripovedovalke avtobiografije, ko v njeni intimni sferi o Andrejcu še ni bilo sledu, vendar je njuno poznejše skupno doživljanje "pripravljalna" vrsta teh dogajalnih drobcev, ki jih pripovedovalka vzvratno osmišlja na način "izkristaliziranega časa".

Po uvodnem elegičnem fragmentu - akordu se pripoved premakne v prvo otroško doživetje groze, ki je znotraj procesa dozorevanja dragocena zaradi svojega izkustvenega pomena. Radikalizira ga vrsta drugih podobnih iz vojnega časa, ko se harmoničnost (krščansko) urejenega sveta iz otroške predstave modificira v popreproščeno, še vedno otroško dualiziranje ljudi v Nemce, ki so "pekel", in "angele partizane", čeprav se vanj že zarisuje dvom o izključnosti te sheme. Docela milino urejenega sveta razbijejo smrti, ki se jim ni mogoče izogniti. Fragmenti povojnega "sivega časa" prisotnost smrti implicitno ohranjajo, ko v ženski svet vdirajo v sebi zgroženi eksekutorji "iz kleti". Ti pa so že napoved Andrejca oziroma njegove tesnobno slutene preteklosti, zaradi katere v pripovedovalkinih očeh postaja "padli angel" žalostnega pogleda, zaznamovan s človeško dvojnostjo. S tem, ko je nosilec mnogih smrti, in hkrati s tem, ko ljubi na način "daru in čudeža", postane bistvo pripovedovalkega erotičnega doživetja sveta - in doživetja smrti, postane torej nosilec tragične enosti. ("Ali ti sploh veš, kaj pomeni ljubezen odraslega moškega? Besede me presekajo, njegov glas je oddaljeno grmenje, sliši se kot grožnja, zdi se mi, da me opominja na skrito prisego, nekaj neizmerno žalostnega je v njem, kar povzroči, da mi za hip telo zatrepeta od slutnje smrti.") Vse poprej doživete smrti se zgoščajo v eno, bistveno, njegovo, kakor predzgodba tragedije, ki akcentira trpljenje za usojeno in usodnostno tragično zmoto, njeno katastrofično iztekanje pa še radikalizira tesnobno "zaobljenost" sveta.

Bistven motiv poenotenega doživetja je motiv konja. Medla spominska predstava se v pripovedovalki vzbudi ob prvem srečanju z Andrejcem, kot da je on vojak, ki je nekoč prijezdil mimo na belem konju. S pripovedovalkinim erotičnem dozorevanjem ob Andrejcu, kamor se bolj in bolj jasno zarisuje zavest o bližnji smrti, pa se motiv vrača kot trenutek, v katerem predstava o konju izgublja belino, prehaja v strašljiv "oddaljen topot kopit, en sam konj, ki galopira proti nama," dokler se proti izteku dogajanja ne obarva v črno in se slednjič ne "zalesketa na njem tudi kosa."

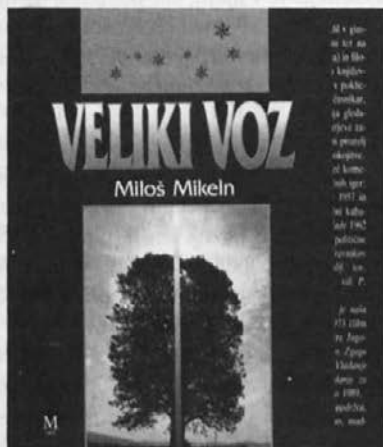
Na ozadju smrti - in edino tako - se erotični stik dveh individuuumov stopnjuje v radikalno izkušnjo ekstatičnosti, ki jo omogoči popolna predanost erosu, torej drugemu od dveh. Fragment skupinskega akta s pomensko podstavo rituala plodnosti, (trenutne) zmage nad smrtjo, pripovedovalko privede do učlovečenja in hkrati božanskosti Astarte. Vzpostavljeno organsko (mitsko) doživetje sveta spremljajo hipne, drobne refleksije z leksiko krščanske liturgije. Ljubezenski akt pripovedovalka tako

identificira z obhajilom, posvetitvijo, torej s poenotenjem subjekta ter vidne in nevidne danosti krog njega.

Kakor že formalna raven - pripoved se namreč začneja s koncem, dozorelostjo subjekta, in končuje z začetkom, primarnim doživljajem soočenja z grozo - tudi vsebinska raven s tem erotičnim vrhom uravnovesi oziroma dokončno poenoti soodvisnost življenjske ekstaze in smrti. Poenotijo se pripovedovalkini fragmenti, jo osmislijo in identificirajo.

Seveda je tale spis suho abstrahiranje, ki zato nujno zgreši celotno razsežnost impresionistično slikanih in nizanih fragmentov. *Zaznamovana* veliko širše in senzibilno žarči svojo pripoved z vednostjo, nežnostjo, žalostjo.

Vanesa Matajč



M
MIHELČ

**NAGRADA
KRESNIK 93**

Miloš Mikeln VELIKI VOZ

Zgodovina se nikjer ne odraža pretresljiveje kot v odsevu človeških usod. Miloš Mikeln z dramatično napetostjo sledi zgodbi dveh bratov, dveh slovenskih družin, od prve svetovne vojne do konca druge in v prvih letih po njej. Pričevanje o Slovencih v zanje najbolj usodnem stoletju.

Ivo Zorman

Kajnov rod

Prešernova družba, Ljubljana 1992

Zormanov pisateljski opus se vztrajno širi v začrtani smeri, torej v tematiko, ki jo avtor obdeluje že od *Portreta revolucionarja Malusa* naprej - v literarni razmislek o usodah tistih, ki so temeljno določili obliko domače revolucije, hkrati pa jih taista revolucija temeljno določa. Zorman torej na literarni in k sreči neideološki način premleva in preišlja poraz utopij(e), preišlja o usodah ljudi, ki so se vezali na projekt, ki je propadel - kot vemo, je zdaj to že tako usoda vsakega projekta, poraz totalitarnih pa je toliko bolj boleč za protagoniste, ki se iz nadutih nosilcev Ideje spremenijo v odrinjene, celo osovražene in nemočne šleve. V betežne "zdrave sile".

Zorman je v prejšnjem romanu, *Stiski bogov*, obdelal svet polkovnika, ki ga mučijo dogodki, ki jih je v najboljši veri storil med vojno, predvsem nesmiselna, pre nagljena in zgrešena likvidacija mladega fanta: likvidiral ga je v prepričanju, da je sovražni agent - in to v naglici, na poročni dan. Seveda mu gre po zlu prvi zakon; rodi se mu sin, ki se zanima predvsem za sublimno povezavo erotike in umetnosti, še bolj pa za očetovo mlado drugo ženo. Totalna katastrofa; revolucionar iz *Stiske bogov* je res v riti, sin ga prezira, žena tudi, oba varata, kameradi iz vojnih in revolucionarnih let pa posedajo po parkih in nemočno gledajo, kako razpada svet, ki so ga gradili, ne da bi (pravi čas) podvomili o smiselnosti in upravičenosti svojega početja.

V *Kajnovem rodu* spregovori Zorman - še enkrat - zgodbo o ostarelem in betežnem revolucionarju, ki se tokrat imenuje Žan Rob-Oleg, le da je zadeva še hujša, saj namesto da bi likvidiral potencialnega ogleduha, Oleg izda svojega bratranca. Umor, ki je temelj oblasti in bivše revolucionarjeve slave, je tokrat rodbinski, bratomoren. Hkrati tematika omogoča Zormanu, da spregovori o povojnih pobojih domobrancev, tistih, ki so jih vrnilo partizanom po predaji in bivanju v vetrinjskem taborišču.

Zorman pripoveduje zgodbo v štirih delih; v prvem, *Vojaku revolucije*, spoznamo Olegov svet in mentaliteto, v drugem Zlatino usodo; Oleg jo je srečal ravno takrat, ko se je uspešno zaljubila v njegovega bratranca Oskarja. V tretjem delu sta v ospredju Oskarjeva usoda - življenje lahkotivca in uspešnega ženskarja, ki kljub močnemu individualizmu, celo cinizmu, obleče domobrantsko uniformo, potem ga vrnejo,

odpeljejo v Rog, kjer preživi poboje in se vrne domov, tam ga izda Oleg - in pogled na vse mlade generacije; predstavlja jo vnuk Grega.

Vendar Zormanov postopek ni povedati isto zgodbo s štirih povsem ločenih gledišč, zgodbe le podvajajo in zrcalijo že povedano, prinašajo nove podatke in usodne dogodke, sama zgodba pa kroži v širokih lokih. Zorman torej pobere modernistično asociativno logiko pripovedi, v kateri spomini - pri njem bolj pojasnila - prodrejo na površje. Zorman ne simulira toka zavesti, je veliko manj radikalen, temveč zgodbo vrača v peteklost, da bi lahko osvetlil vse njene dimenzije. Zgodba o brato(ranče)moru se godi pred nami, od trenutka, ko stopi Oleg v sobo, v kateri se sreča z Zlato, do trenutka, ko Zlata razkrije Olegovo krivdo za zaročenčevo/bratrančevo smrt. Vendar je v tem časovnem izseku, v katerem se razjasnijo nekaj desetletij stare zadeve, zgoščenih nekaj celih življenj; Olegovo ilegalno partijsko delovanje in patizanščina, Zlatina ljubezenska zgodba z Oskarjem in emigracija, predvsem pa Oskarjeve začetniške ljubezenske avanture in potem pot iz taborišča na morišče, pa beg iz jame in nazaj. Zormanu takšen razpon omogoča predvsem to, da ima soočenje in prepoznavanje (Olegove krivde za Oskarjevo smrt) v *Kajnovem rodu* vlogo poslednje sodbe, tehtanja življenjskih usod in odmerjanja odgovornosti; vse je torej zgoščeno okoli ključnega obrata, ki razkrije in razvrednoti Olegovo početje. Hkrati z razkritjem se dokončno zruši že tako načet svet, monoliten, nedemokratičen, s krivično porazdeljenimi dobrinami, s prevlado peščice nad drugimi.

Kljub takšni polifoni kompoziciji romana in naglim preskokom, ki jih omogoča "onstransko" zunajčasovno Razodetje - takšen je, prav nič naključno, tudi naslov zadnjega dela knjige - je *Kajnov rod* pisan tradicionalno, urejeno in premišljeno, z močnimi primesmi za realizem tako značilne teme - oscilacije družbenih razredov, slojev, zgodovine. Spor med bratrancema je socialen - vsaj na začetku; eden bajtarjev sin, ki ga v otroštvu garbajo in potem pošljejo k stricu v štacuno, drugi štacunarjev sin, "mali buržu" - tudi naslov dela romana - ki pa se z izredno senzibilnostjo in uvidom v življenje dviguje nad sloj, ki mu pripada, in je intelektualna elita. Zormanovo zanimanje je torej usmerjeno tudi na gibanje kapitala, saj to, da se Oleg naseli v stričevi/bratrančevi hiši, pomeni tudi dobesedno - ne vzame mu le življenja in oblasti, temveč tudi posest. Bratomor se spremeni v prerazdelitev premoženja, zatirani postanejo zatiralci in narobe - gre za tipično tematiko, zanimivo za realizem.

Vendar Zormanovega "asociativnega" pripovedovanja zgodbe z obilo reminiscenc, pomešanega z realizmom, ne moremo razumeti kot premajhno radikalnost, saj nam čistost literature, njeno pripadanje enemu ali drugemu modelu, ne more biti kriterij. Zormanu gre kljub vsemu predvsem za pripovedovanje travmatične zgodbe, za pripovedno in kompozicijsko spretnost, za užitek v naraciji, ki bi jo radikalnost ali pripadnost preživelih umetniški smeri, v predpostavke katere ne verjamemo (več?), precej zmanjšala. Še več, Zormanu ne gre za razkrivanje slepih peg zgodovine - enako kot mi se zaveda, da je samo vprašanje časa, kdaj bodo o pobjah znani vsi podatki - ampak za obdelavo neizrabljene in hkrati velike literarne teme. Ravno zato je lahko ideološko uravnotežen, od samega spora distanciran.

In prav je tako; sedaj, ko nam je zgodovina dostopna in jo je mogoče brez cenzure

rekonstruirati, bi bilo težno govorjenje o preteklosti literarno šibko, neokusno, predvsem pa enako odveč kot snemanje vesternov zato, da bi razkrili genocid nad Indijanci. In ravno zato, ker gre Zormanu predvsem za dobro napisano zgodbo, ne pa za realizem, omehča razredno različnost bratrancev še z eno bistveno razliko - z odnosom do žensk. Če je Oleg zavrt, če se mu - zaradi primarne scene? - blatne in umazane dekline gravžajo, zato jih vse življenje jemlje bolj površno, distancirano, potem je Oskar hipererotiziran, skratka, nekdo, ki je dojel razmerje med besedami in erotiko in lažmi in predajanjem in osvajanjem. Z vpeljavo razmerja med erotiko in revolucijo, med seksualnostjo in totalitarizmom, pa je Zorman na nov način osvetlil problem oblasti, bratomornosti in kar je še tega. Žal bolj nakazal, kot razreševal in poglobljajal, a vendar.

Zorman je zgodbo spretno prepletal in razvzljajal, hkrati je dovolj spreten tudi pri jeziku; vsaka od štirih zgodb je namreč - ne dosledno, bolj niansirano - pisana v različnem jeziku. Pof! in tukaj, pa tudi pri mentaliteti, se zatakne pri vnuku; ne le da govori besede, ki so *passé* in ful avt, je tudi neprepičljiv, pa naj tovari kovčke Zlata, neznani "teti", ali pa se pogovarja s puncinim očimom, restavradorjem in gurmanom. Seveda, Zorman je hotel z mlado, neobremenjeno generacijo, ki jo "boli" za razprtije izpred pol stoletja, pokazati zdravo perspektivo, obnovo, neobremenjenost. Pri tem se mu je zmuznila kompleksnost mladostnikov, vendar veliko manj kot v *Stiski bogov*, kjer je poba čisto čuden, predvsem pa za pogovor s strokovnjakom. Premalo je motivirana tudi Zlata, njeno antigonsko iskanje groba je zadeva, ki jo je simbolno in teoretsko slovenska literatura že izčrpala, zato deluje v Kajnovem rodu kot emblem, izpraznjen in nepomenljiv znak.

Predvsem je problematična Oskarjeva odločitev, da obleče domobrantsko uniformo zato, da bi se laže prebil za nosečo zaročenko, ki je emigrirala. Tako Zorman prestavi težo proti krvnikom, ki so od nekdanj revolucionarji, v nasprotju z naključnimi, nedolžnimi, individualističnimi in zaljubljenimi žrtvami. S tem se (skoraj) poruši bratomornost kot temelj preteklega in dobimo preganjano nedolžnost proti revolucionarnim hordam, posameznika v primežu (tuje) ideologije - namesto dveh usod, vključenih v usodne spopade.

Kljub temu je *Kajnov rod* spretno in komunikativno napisana knjiga.

Vera Vukajlović

Franjo Frančič

Istra, gea mea

Društvo slovenskih pisateljev, Ljubljana 1993

Po prvih prozskih delih Franja Frančiča, *Egotripu* (1984) in *Domovini, blede materi* (1986), smo imeli z opisom mladosti, "odraščanja" in vojaških dogodivščin pred seboj še enega izmed slovenskih literarnih avtobiografov, v nasprotju z večino ostrega in dobrega izbiralca koščkov, kadrov in sekvenc lastne izkušnje. Potem se je Frančič, že z zbirko *Ne*, pa z *Jebom*, *Milostnim strelom*, *Orgijo* in *Roso* (omejimo se samo na prozo, tisto za odrasle) dokaj umaknil tej izkušnji. Ob formalnem prehajanju na krajši, večinoma deklarativni stavek oziroma misel in skorajda pesniškem strukturiranju proznega besedila, menjavanju pripovednih tehnik (predvsem oseb) in vse večji zagrenjenosti ter za literarno zgodovino nenavadni regresiji v uporništvo kakega slovenskega povojnega modernizma ali celo eksistencializma je utegnil ne-dovolj-posvečen ali (bognedaj) metafizično v-zabavo-in-užitek-usmerjen bralec pomisliti, da ima pač pred seboj avtorja, ki mu ob vedno višji frekvenci izhajanja knjig zmanjkuje časa. Prvič za samoobdelavo, zamotan postopek fermentacije lastnih vtisov, doživetij in dogodkov, in drugič za vtise, doživetja in dogodke same. Preteklosti pač lepega dne zmanjka in poti človeka, ki bi rad pisal, sta dve: počakati, da se preteklosti nabere, ali pa si kaj izmisliti.

Dovolj bodi predgovora: noveleska zbirka *Istra, gea mea* se zdi iz omenjenih izhodišč nov korak v Frančičevem opusu. Čeprav je prehod dokaj neopazen - izmišljaji sta med devetimi "enotami" bržkone le dve noveli, *Istra, gea mea* in (deloma?) *Niti* - pa se zdi, da za razumevanje teksta ni več potrebno zunajtekstovno poznavanje najnovejših prilog, ljubezni in duhovnega stanja konkretnega Franja Frančiča. Avtorja nakazuje zgolj - in to tudi dosledneje uporabljena - uporaba formalno prepoznanih pripovednih tehnik, omenjenih v izčrpnem uvodu. Resda sta vsaj besedili *Čista resnica* in *Pofukanec* na moč Frančičevim zadnjim delom podobni lamentiranji predvsem o gredem zunanjem svetu, ki ga obdeluje pripovedovalec kot ekstremno neprilagodljiv in neprilagojen subjekt, in je sklepni tekst, *Vsakdanje blaznosti*, nekakšen filozofsko-alkoholoidni credo, vendar v resnici prevagajo drugi teksti. In med temi predvsem novela *Istra, gea mea*, ki je v primerjavi z dnevopolitično paranojo g. Hočevarja ne

bomo brali kot napad na suverenost italijanske manjšine v Sloveniji in kronski dokaz za upravičenost sosedskih teženj po zahodnem delu Naše Domovine (zadevno bi bilo treba a posteriori prepovedati tudi *Domovino, blede mater*, v kateri pripovedovalec med hojo po ljubljanski Rožni dolini neprijetno razmišlja o ozemeljskih težnjah Avstrije), temveč kot izdelano pripoved, v kateri vodi menjava obeh prvoosebni pripovedovalcev v močno dramaturško sliko obremenjenosti ostarelega para z inicialnim zločinom.

Prav uporaba kadirano ostre, za branje že naporne strukture kratkih izjav je v zadnji Frančičevi zbirki našla vsebino, "občnejšo" od omenjenih avtobiografskih (čeprav se avtor v tekstu *Slačnja* takšni interpretaciji na moč upira) momentov in hkrati občnejšo od dokaj nerefektiranega in nejasnega uporništva proti svetu in njegovi okolici. Tako je moč na primer omenjena *Slačnja* brati kot zanimivo pripoved o stiku med ekshibicionistko in konzumentom, odnosu, ki bi prek meje gledanja nujno propadel, ali novelo *Na begu* kot uspešno preigravanje več možnih realnosti ob enem vtisu oziroma videnju. Pri Frančiču potemtakem po obdobju ne-toliko-srečnega-iskanja prihaja do prave aristotelske geneze sooblikovanja oblike in vsebine, ki je samo formalizem in samo samo- in svetobolje nista bila sposobna doseči, očitno pa je pomagalo dolgotrajno in pazljivo (tudi uredniško?) piljenje besedila.

To obenem pomeni, da gre za enega avtorjev iz "no, pa smo v srednjih letih" generacije, ki mu je po prvih mladostnih delih uspelo ohraniti tisto prepoznavno in kakovostno, po katerem je udarno začel.

Tone D. Vrhovnik

M
MIHELAC

Marjeta Novak Kajzer
KAKO PIŠEJO

V tej obsežni knjigi 34 najuglednejših književnikov vseh generacij poglobljeno razkriva svoj ustvarjalni proces in se ob tem dotika številnih vznemirljivih vprašanj, s katerimi se srečuje sleherni ustvarjalec. Odlični fotografski portreti intervjuvancev so delo Joca Žnidaršiča.



Svetlana Makarovič

Tisti čas

Mladika, Ljubljana 1993

Svetlana Makarovič sodi med tiste ustvarjalce, za katere se zdi, da so estetiki inovacije obrnili hrbet in vse življenje pišejo eno knjigo ali pesem. Odprite njeno novo zbirko in zdelo se vam bo, da ste pesem o desetnici ali o zelenem Juriju že brali, čeprav ne gre za ponatis. "Svetlana Makarovič ne preseneča več," utegnate pomisliti. Toda kaj to pomeni? Se je Svetlana Makarovič ujela v zanko, kakršno so si bili nekoč nastavili avantgardisti? Namreč, da se vsako šokantno dejanje sprevrže v nekaj nebogljenega, če ga pretirano ponavljaš? O tem, da je bila poezija Svetlane Makarovič pred tridesetimi, dvajsetimi ali petnajstimi leti presenetljiva, nova in drugačna, ne kaže dvomiti. Literarna zgodovina je to drugačnost takoj opazila in "umestila", govor je bil celo o postmodernizmu. Svetlana Makarovič je presenečala z uporabo ljudskih motivov in "posnemanjem" ritma ljudskih pesmi. V kontekstu tedanjih jezikovnih eksperimentov in v siceršnjem zatišju je t. i. vrnitev k tradiciji učinkovala inovatorsko. Postala je celo prvi in nemara glavni razlog za visoko vrednotenje poezije Svetlane Makarovič.

Toda kriterij novosti, drugačnosti, ki ga je literarna zgodovina s pridom uporabila ob njenih prvih zbirkah, se zdi neprimeren ne le iz današnje perspektive (v kontekstu soobstoja različnih "avtopoetik"), ampak tudi v kontekstu same poezije Svetlane Makarovič, njenega avtorskega opusa. Ta poezija, kot rečeno, ne igra na karto presenečanja, nenehnega iskanja novih motivov, tem ali načinov izražanja. Ta poezija izhaja iz enega samega temeljnega občutja o posamezniku in njegovem položaju v svetu: gre za konflikt med senzibilnim, genialnim posameznikom ter topoumno, bestialno množico, ki uduši vse, kar presega njeno poprečje. Zlo, s katerim se zdi prepredena narava, izvira iz ljudi, iz njihove nizkotnosti. Dobro in lepo je vedno v manjšini, ogroženo in izpostavljeno neštetim zahrbtnim napadom. Poezija Svetlane Makarovič biča potuhnjenost, brezbriznost, nevoščljivost in kar je še podobnih grehov. Lirski subjekt, kadar se sploh pojavi (recimo v pesmi *Sončnice*), črpa svojo moč, paradoksalno, prav iz svoje osamljenosti in izpostavljenosti, ki jo interpretira kot lastno

enkratnost. Sam je proti vsem, a v tem najde nekakšen užitek, ki je prej estetske kot etične ali moralistične, pravičniške narave. In prav na ravni lirskega subjekta je v zadnji zbirki Svetlane Makarovič kljub njeni ne-drugačnosti moč zaznati nekaj, kar bi pogojno lahko imenovali spremembo. Pogojno zato, ker gre pravzaprav za eno samo pesem, ki pa ji je avtorica dala posebno težo s tem, da jo je umestila na konec zbirke in iz nje vzela sintagmo, s katero je zbirko nasloвила, pa še moto zbirke je v dialogu s to pesmijo.

Za poezijo Svetlane Makarovič, torej tudi za njeno zadnjo zbirko, je značilno baladno vzdušje, prepletanje ljudskih motivnih drobcev z ironiziranjem, "ponaredki" le-teh in navidezna nevpletenost avtorja, "neprizadeto" pripovedovanje ali poročanje o dogodku. Sklepna pesem v zbirki *Tisti čas*, njen naslov je *Zvezda*, se od opisanega modela močno razlikuje. Napisana je v obliki prošnje ali molitve, obupanega klica na pomoč, ki se ne obrača k sočloveku ali naravi, ampak nagovarja neposredno transcenco samo. Lirski subjekt ugotavlja, da ta svet ni njegov dom; to nam je že znano iz celotnega opusa Svetlane Makarovič. Toda v tej pesmi se zamaje njegova lepa drža, notranja samozavest, iz katere je črpal moč, da je lahko vztrajal v svetu. Hrepeni po "zvezdi", nezamenljivem simbolu transcendence, ki ga poznamo tako iz svetovne (na primer Else Lasker-Schüller) kot iz domače poezije (na primer Strniša). Je priznanje subjektive, posameznikove nemoči in zlomljenosti njegov poraz ali zmaga? O tem bodo nemara govorile naslednje zbirke Svetlane Makarovič. Toda če lahko zaupamo verzu iz pesmi *Igla*, ki je svojevrsten odgovor na Kovičevo trojno vprašanje "Je kaj? Je nič? Je vse?" in ki ga, kljub izrecni avtoričini prepovedi (naj nam bo oproščeno), citiramo v oklepaju ("Tam neznano. Tam visoko./ Je bilo in je in bo."), potem le ni vse tako črno in brezupno, kot se zdi na prvi pogled. Tudi sodbo o tem, ali je opisana "sprememba" zgolj domislica neke interpretacije ali napoved resničnih premikov (tematskih, motivnih, oblikovnih) v poeziji Svetlane Makarovič, je treba prepustiti prihodnosti. V njeno poezijo, ki nam je vse doslej vzbujala občutek brezčasa (ker se je iste teme lotevala na isti način, s pomočjo simuliranja mitov, ki so že sami po sebi nekaj večno veljavnega), se je z zadnjo zbirko vtihotapila časovna dimenzija - pa ne le z naslovom, ki evocira "tisti", torej točno določeni čas. Subjekt se je iztrgal iz čarobega risa, v katerega ga je uročila sovražna množica, in se ozrl ne vase, v svojo lepo notranjost, ampak proti zvezdam. "Tisti čas", čas smrti in odhoda zanj (še) ni napočil, čeprav se to lahko zgodi vsak čas.

Zbirki *Tisti čas* je v opusu Svetlane Makarovič težko določiti posebno mesto. Izpovedno je enako prepričljiva in stilno enako izbrušena kot njene prejšnje knjige. Če se bo izkazalo, da ni napoved nečesa novega, potem bo treba kriterij novosti ob Svetlani Makarovič dokončno pozabiti in se lotiti podrobne primerjalne analize posameznih pesmi, da bi lahko s kakim "znotrajliterarnim" merilom določili, katera pesem o desetnici in katera o kresu ali zelenem Juriju je "boljša".

Darja Pavlič

Tomaz Šalamun

Glagoli sonca

Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993

Naj zveni še tako nemogoče, ampak o poeziji Tomaža Šalamuna, pesnika, ki je izdal že petindvajset samostojnih pesniških knjig, je pisati teže kot o kakšnem nadobudnem poetu, ki se ponaša z eno samo samostojno zbirko. Zakaj? Ravno zato, ker je bilo o njegovi poeziji popisanih že toliko strani, ker je bilo o njegovi pesniški pisavi povedano malodane že vse, ker se je o njegovem tehnopoetskem "načrtu" izjasnilo že ničkoliko kritikov in literarnih in sploh razlagalcev, ker je o svojih pesniških postopkih v svojih številnih intervjujih, na raznih srečanjih, sestankih, mitingih bodisi "službene" bodisi polzasebne narave, spregovoril že tudi sam. Tomažu Šalamunu so od leta 1996, ko je izšla njegova skorajda prepoznavna knjiga, pesniški prvenec *Poker*, nalepili že toliko etiket, da se med njimi nemara ne bi niti sam več znašel niti prepoznal: "alienativna lirika", "izzivalna praznina" (B. Paternu), "dadaizem", "provokativna igra" (J. Pogačnik), "reizem", "ludizem", "nihilizem", "ironični mysticizem", "romanticizem" (T. Kermauner), "esteticizem", "strukturalizem" (J. Kos) itn. Vsi po vrsti pa so mu priznali oziroma mu pripisali neke vrste apologetsko vlogo pesnika, ki mu je uspelo prevrednotiti slovensko poezijo, pretrgati s takratno tradicijo pesništva, v katerem je bil na prvem in sploh najbolj izpostavljenem mestu lirski subjekt kot subjektiviteta, obrnjena sama vase, mu skratka priznali inovatorstvo v slovenskem stihopisju. Z drugimi besedami, s *Pokrom*, s prelomno pesniško zbirko slovenskega modernizma, so se v slovenski literarni vedi začeli pisati "novi zakoni".

T. Kermauner je denimo ravno ob Šalamunovem *Pokru* "izumil" tako imenovani literarni reizem, še več, ga ob *Pokru* kar se da vneto razlagal in ne nazadnje tudi uveljavil. Najsi gre v Šalamunovi poeziji, v njegovi zgodnji liriki, ki so jo nekateri povezovali tudi s takrat zelo aktualnim eksistencializmom tipa J. P. Sartre, res za reistične tehnične postopke ali ne, najsi gre res za "razčlovečenje Človeka" (J. Pogačnik) ali ne, dejstvo je, da se Šalamunovemu prvencu, tudi če bomo to hoteli, ne bomo mogli nikoli izogniti, če bomo tako ali drugače premišljevali, razglabljali o sodobni slovenski poeziji.

K oblakom prahu, ki so se dvigali nad Šalamunovo prisotnostjo v slovenski pesniški

aktualnosti, je precej prispevala tudi takratna družbena stvarnost, ki kar ni mogla razumeti, da bi bili verzi Tomaža Šalamuna v kakršnikoli drugi zvezi kot s kritiko ideologije. Nenamerno veliko ali usodno je k takim pomislekom, obtožbam, prispeval tudi T. Kermauner z distinkcijo med "reizmom" na eni in "humanizmom" na drugi strani. Domala vojno vzdušje med enim in drugim taborom, izredne razmere na takratnem slovenskem literarnem prizorišču in sploh v takratni javnosti je "normaliziral" šele J. Kos, ko je Šalamunov lirizem povezal s strukturalistično mislijo, ki je bila takrat (vsaj v slovenskem merilu) še v debelih povojih, ki Šalamuna ni na vrat na nos porinil v modernistične tokove sploh, ampak mu je v okviru le-teh dodelil posebno mesto: "Ta poetika je izhajala iz nekaj malega načel, ki so bila videti prelomna, čeprav ne zmeraj logično ali historično dovolj pojasnjena - da je npr. prišel čas 'nemimetične' poezije, ki ne bo več podoba obstoječe resničnosti, pa tudi ne njen izraz, ampak samostojna proizvajalka nečesa še nevidnega, neobstojnega, pred tem nebitajočega. Poezija zdaj ne bo več pričevanje o samem pesniku, njegovih stvarnih zgodah in nezgodah, življenju in mišljenju, zato ne bo več niti odsev niti izraz niti ogledalo niti izpoved pesnika kot realne osebe v konkretnem času in prostoru." J. Kos je skratka izločil Šalamunovo poetiko iz modernističnih pravil, ki so narekovala "nemimetično" poezijo. In ta teza, ta teoretski diskurz vzdrži še danes, še današnje kriterije, še tiste pesniške zbirke, ki so izšle po letu 1983, se pravi po letu, ko je J. Kos to zapisal. Lirski subjekt namreč, ki ga modernizem izločuje in ki pogojuje "mimetičnost" oziroma "nemimetičnost" poezije, je kljub vsemu v poeziji Tomaža Šalamuna prisoten, vendar prisoten na skrivnosten način. Romantičnega lirskega subjekta oziroma takšnega, kakršnega je lansirala romantika, se pravi enotnega in celovitega ter močno in sploh povezanega z realno avtorsko osebo, držo, v modernistični poeziji ni; ni ga niti v Šalamunovi poeziji. Pač pa se v njegovi poeziji skriva "nads subjekt" oziroma "višja sublimacija avtorjevega duha", brez-osebni in nad-osebni subjekt, ki več ne pripoveduje iz realnega, temveč le še iz "podzavednega, iz samega jezika kot brezosebnega subjekta". Oziroma drugače; naj bo lirski subjekt še tako zakrit, še tako neprepoznaven, najdemo ga v jeziku, v besedi, v nosilcu sporočila, ki teži k temu, da bi bil Eno in Edino z realnim, z empiričnim, iz takega subjekta, za katerim oziroma nad katerim stoji pesnik sam. Lirski subjekt je torej Pesnik oziroma njegova pozicija, pesniška pozicija.

Tovrstni "trend", ki ga je Šalamun zakoličil že v *Pokru*, je kasneje nadaljeval v vseh svojih zbirkah, tudi v zbirkah *Živa rana*, *živi sok* ter *Otrok in jelen*, ki veljata za prelomni v "internem" Šalamunovem opusu. In to brez vsakega načrta, brez vsakega planiranja, načrtovanja, tehnopoetskega manifesta, skratka, brez vsakršnega vnaprejšnjega premišljevanja. Pesmi, izbrane v pričujoči knjigi, *Glagoli sonca*, tudi če bi bile zbrane, to potrjujejo oziroma bi to samo potrjevale. Šalamunov lirski subjekt se skriva, ostaja zakrit za nekim brez-osebnim in nad-osebnim subjektom, katerega jedro je povsem realen in empiričen subjekt.

Zlasti zbirke, pesmi, ki jih ne smemo razumeti kot posamezne pesmi, zakaj "vse, kar Šalamun zapiše, je ena sama nepretrgana poezija" (T. Kermauner), ki so nastale

zunaj njegovih matičnih meja, onstran Atlantika, v Združenih državah in Mehiki, to menda še najbolj eksplicirajo. Šalamun ni pesnik, ki bi se zapiral v podstrešno sobico in tam za zagnjenimi zavesami, daleč od sveta snoval svoje verze. Nasprotno, Šalamunova poezija se zliva s svetom, ki ga obdaja, katerega neločljivi del je in s katerim je kot s popkovnico povezan, s svetom, ki ga oplaja in brez katerega njegove poezije v tolikšni moči nikoli ne bi bilo. Magnetizem, ki Šalamuna vleče v svet, zlitje med njima, med svetom in pesnikom v njem, je dovolj zgovoren dokaz, da za vso svojo poezijo stoji Avtor, stoji Subjekt. In to še na kako močnih nogah in še kako trdnih tleh.

Ena bistvenejših prvin v poeziji Tomaža Šalamuna je pretakanje, ki ga ne gre razumeti v postmodernističnem smislu te besede, se prav v smislu citiranja, priseganja na avtoriteto, temveč v smislu avtorske predelave spoznanega; Šalamun je pesnik, ki črpa iz globin lastnih spoznanj, je neke vrste gnoseološki pesnik v pravem pomenu te besede, je pesnik, ki spoznano predeluje v sebi, ki to taisto spoznano izdaja v drugačni in povsem avtorski embalaži, ki se ne pusti presenetiti ničemur, še najmanj tistim drobnim, tistim najvažnejšim stvarjem tega sveta, tistim trzljajem, ki jih najraje bodisi kar sprevidimo bodisi posplošujemo, ki jih skratka predela v tolikšni meri, da jih konec koncev prepoznamo le še kot plod subjektivne refleksije, kot plod treznega premisleka v samem sebi. Bistva stvari Šalamun seveda ne dojema oziroma - boljše in lepše povedano - se zaveda, da mu ga nikoli in nikdar ne bo uspelo dojeti, da pa taisti stvari lahko pridoda povsem svojo osebno in avtorsko vizijo. Predvsem tista poezija, ki je bila pisana v Ameriki, ki je tam nastajala, ki se je v obliki energij(e) tam "pretakala", odseva tako zastavljeno poetsko strukturo.

Pravzaprav se z istih predpostavk pišeta tudi zadnji dve Šalamunovi zbirki; *Živa rana*, *živi sok* ter *Otrok in jelen* sta knjigi, v katerih se Šalamun odvrne od zakritega lirskega subjekta, v katerih spremljamo odkrit boj razgaljenega lirskega subjekta s svetom okrog njega. Šalamunove pesmi se "humanizirajo", človeški faktor v njih nastopa v vsej svoji telesnosti, mesenosti. Še več, Šalamun si je ravno v teh dveh knjigah in morda še deloma tudi v prejšnji, *Meri časa*, drznil uporabiti nekatere elemente, ki jih prej kar nismo bili vajeni - vsaj (po)imenovanih z besedo ne: hrepenenje, topli dih, zamišljenost, blaženost... Če se je torej prvi zbirki "očitalo" pretirano uporabljanje žargonskih besed, potem se lahko zadnji kvečjemu nasprotno - pomanjkanje le-teh.

Šalamunov svet se je v zadnjih zbirkah torej spremenil oziroma spremenil se je njegov pogled na svet. Ta je postal mehkejši, prijaznejši, toplejši, svetlejši... ali pa je postal tak njegov pogled na ta isti svet oziroma drugače, pesnik se je končno sprijaznil s svetom kot takim, torej s svetom, kakršen ta v resnici je. Da bi ga lahko "prebavil", pa ga je drugače kot prej, ko je opisoval realiteto, začel idealizirati, olepševati. In ravno to je Aleksandru Zornu, sestavljalcu izbranih pesmi, uspelo odlično dokazati. Iz zbirke v zbirko beremo v resnici eno in isto pesem, katere sporočilno jedro pa se nenehno menja in spreminja; kot svet, v katerem pesnik tako obstaja, kot iz njega črpa.

Tadej Čater

Novica Novakovič

Fatamorgana ali Kankan nekega klovna

Založba Mondena, Grosuplje 1993

Pri Mondeni je svoje pesmi izdal tudi Novica Novakovič, ki ga bolj ali manj poznamo že iz revialnih objav, predvsem pa po prvencu *Raztegljiva tetovaža* (1990). Novakovič je poleg Tuga Zaletela in Alojza Ihana eden izmed treh slovenskih pesnikov, ki so svoje dni prejeli Goranovo nagrado za mlade pesnike.

V spremni besedi zanimivo in dokaj izčrpno razčlenjuje zbirko Brane Senegačnik. Nekje zapiše, da bi v "skrajnem primeru (...) lahko Novakovičeve tekste imeli celo za totalno, v svoji radikalnosti neomejeno ironizacijo vse obstoječe literature in za posmeh svetu, v katerem je nastala, za vulgari eloquentia čisto zajebancijo." Avtorjeve pesmi vsaj na prvi pogled nimajo skoraj nič skupnega z njegovo generacijo - s pisci, rojenimi v šestdesetih letih. Novakovič je vpjet med ludizem in nadrealizem, ki sta za generacijo "1960" neznačilna, če ne celo tuja. Senegačnik meni celo, da v slovenski poeziji trenutno ni avtorja, ki bi na tako neposreden način pisal ludistično poezijo.

Fatamorgana ali Kankan nekega klovna je zbirka dvainštiridesetih sonetov, ki so prijetna in žgečkljiva bralska norost. Opazen je majhen odmik od poetike prvenca, čeprav bi dober poznavalec slovenske poezije tudi ob nepodpisani knjigi ugotovil, da gre za perfekcionista forme in pesnika "klovnovskih paketov" - Novico Novakoviča. O formalni strogosti in urejenosti priča že to, da je knjiga razdeljena na sedem ciklov s po šestimi soneti. Paradoksalno je, da svoje "fliperje" Novakovič trpa (?) v dogmatično formo: zasmehovanje "racionalne semantike", nadrealistični črni humor v sonetni formi? Ali pa gre za nov poseg v slovenski ustvarjalni konzervativizem? Nekako tako ugotavlja tudi recenzent zbirke Boris A. Novak, ki je mnenja, da so estetski učinki te nenavadne povezave nadvse osupljivi in plodni. Ob prebiranju Novakovičevih zbirk se zdi, da je avtor sredi ustvarjalnega obdobja, ko je povsem obseden s precizno formo (prej osemvrstičnice, zdaj soneti), v katero (rutinsko?!) režira svojo domišljijo.

Odmik od *Raztegljive tetovaže* je v tem, da se je Novakovičev ludistično-nadrealistični mehanizem malce približal tipu poezije, kakršno piše na primer Ivan Črnič. Prav tam, kjer nas Novakovič spominja na črničevsko srhljivost, se verzi

navezujejo eden na drugega, kot je bilo doslej za Novakovića povsem neznačilno. Na primer: "Sliši se smešno, spoved za preklete, / toda brezdelnež kosti potrebuje, / da bi sestavljal skelete."

"Pomenska raznokitičnost", ki je prisotna v nekaterih pesmih *Fatamorgane*, po mojem mnenju rahlja suverenost in prepričljivost Novakovićevega ludizma oziroma nadrealizma. To pa ne pomeni, da je ogrožena samosvojost knjige: spoznanje absurdnosti je namreč metaforizirano v jeziku, ki je še vedno dovolj (avto)poetičen.

Kot rečeno, Novaković "režira" svoje domišljijško razkošje v trdno formo soneta (mimogrede: rime v *Fatamorgani* so strogo dosledne - oklepajoče v kvartinah in prestopne v tercinah). Kolikor je v knjigi hotenosti in strogosti, toliko manj je prisiljenosti oziroma je sploh ni. "Naveličano bobnanje puščave / sesa iz maternice časa strupe, / z obrazom klovna, na kupe in kupe, / saj pozlačen medaljon vzklika ave!" Tudi za Novakovićeve sonete velja maksima Paula Valéryja: "Več je možnosti, da se iz rime porodi kakšna (literarna) ideja, kakor da najdemo rimo, začenši z idejo."

Novakovićevega druga knjiga prinaša zrelo in še vedno samosvojo poezijo, čeprav za odtenek šibkejšo in manj prepričljivo od *Raztegljive tetovaže*. Z igrivo kontradiktorno semantiko v sodobno slovensko poezijo ponovno prinaša svež veter. "Ekcesna in eksperimentalna" besedila, kakršna srečamo v *Fatamorgani ali Kankanu nekega klovna*, so med novim prelomom generacij vsekakor dobrodošla. Poleg tega smo dobili še eno zbirko sonetov, ki se opazno razlikuje od drugih, saj je avtor "napolnil posodo soneta z nadrealistično fantazijo." Novakovića je Vladimir Gajšek razglasil za prvega slovenskega nadrealista. Če to drži, naj za sklep še enkrat citiram (samo) zanj značilne verze: "Je misel stara kot debelo vedro, / in nos, in kljun, in divji klic golazni, / ki se spreminja v supersonik blazni, / v rumeno hišo in piščančje bedro..."

Jurij Hudolin

ROBNI ZAPISI

Draga Ahačič: OSVOBODILNA ALI DRŽAVLJANSKAVOJNA? Cankarjeva založba, Ljubljana 1992. Pred nami je še ena knjiga, ki si daje duška s podoživljanjem dogodkov, ki so pred dawnimi desetletji tako burili vesoljno Slovenijo. Avtorici ni mogoče očitati pretirane vnaprejšnje naklonjenosti tej ali oni strani (ne vedno), jasen pa je njen odgovor na izhodiščno vprašanje, ki si ga postavlja. Veter, ki je pred nekaj leti zavel po naši deželi, je tako omehčal ledene okove enoumja, da so smeli končno spregovoriti tudi oni "drugi", ki so morali dotlej molčati pod grožnjo izobčenja. Pričujoča knjiga se skuša upirati splošnemu razvrednotenju pridobitev partizanskega boja na slovenskih tleh in hkrati dokazuje, kako sveže utegne biti spominjanje in obujanje najrazličnejših dogodkov in protidogodkov, ki so se pripetili še živečim prizadetim. Kdor ima dobre živce, ta le beri knjigo; ali kot bi rekel cinik: kdaj bodo vendar že nehali s tem...(Aleš Kordiš)

Charles Bukowski: FAKTOTUM. Karantanija, Ljubljana 1993 (prevedel Tone Škrjanc). Najprej kajpak ne veste, kaj da je faktotum, in vam povejo, da je vsetvor, ki za koga opravlja vse posle, ampak to pravzaprav ne drži - faktotum je pijanska gnida, ki venomer išče mizerno tedensko zaposlitev in na koncu kljub zmernemu zabušavanju in neprenehnemu blebetanju od delodajalca zmeraj izvleče obligatorni ček. Če v domači knjižnici kot zakleto nimate *Žensk* ali česa še neprevedenega, bo tudi *Faktotum* storil svoje: popis dogodivščin iz štiridesetih let, laksnejši in slogovno precej šibkejši od Millerja, pa vendar precej bolj berljiv od tukajšnjih cenениh imitatorjev pijanskega oblikovanja sveta. Ideologija počestništva pač ni za vsakogaršnji pisalni stroj, težko pa je biti tudi bolj levičarski od zapitega levičarja. Svoboda pijanca je seveda le namišljeni imidž, prepoln predsodkov in bolečnih utvar. Kljub vsemu zabavno poletno branje humornega neprilagojenca. (Igor Bratož)

Thomas Bernhard: SEČNJA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (Zbirka XX. stoletje; prevod in spremna beseda Jani Virk). Ko se v ljudožerskem velemestu h *gnusnemu obedu*, imenovanemu *umetniška večerja*, v pričakovanju *grandioznega igralca*

iz Burgtheatra zbere pisana kvaziumetniška družčina človeških karikatur in ko prvoosebni pripovedovalec, "drvar" Bernhard, zavzame opazovalnico v naslanjaču za vrati predsobe ter (pod krinko duhovne odsotnosti) položaj nemotenega opazovalca, je oder pripravljen za neusmiljeno in neustavljivo vivisekcijo živega mrliča zlagane in izumetničene družbe. Vztrajno in brez odstavkov, nekako tako kot vlak brez postanka, nas avtor s svojevrstno pripovedno tehniko, ki temelji na monotonem nizanju ponavljajočih se besed in stavkov, popelje od prve do zadnje strani v eni sapi in nas, ko knjigo na koncu odložimo, pusti prijetno utrujene. Malone vse Bernhardovo pisanje sodi v zakladnico literature večnosti, ki predstavlja testament človeštva - *Sečnja* pri tem ni izjema, kvečjemu pravilo, ki izjem ne potrebuje. (Boštjan Leiler).

BLADE RUNNER; SOLZE IN DEŽ. Uredil Marcel Štefančič, jr. Izdal Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1993. Ni dvoma: Blade Runner je eden ključnih umetnostnih standardov osemdesetih let. Izbira objekta za zbornik filmografskih razprav je torej ustrezna, dodobra pa se njegova izdaja ujema tudi s prihodom režiserjeve različice filma v dvorane. Objava prevoda prve verzije scenarija (izpustite Chandlerjanski Deckardov notranji monolog in dobili boste drugo), ki sodi med tiste z najbolj ekonomičnim izkoristkom v zgodovini žanra, pomeni učinkovit dodatek Chionovemu učbeniku *Pisati scenarij*, zato je dovolj pomenljivo, da prehod iz literarnega *Blade Runnerja* v druge ravni prvi izpelje prav Chion. Slovenski avtorji mu brez zadrege sledijo s toliko perspektivami, kolikor jih zasluži film, ki je združil vse žanre v enem. Enako kot scenarij polnokrvno in, ne nazadnje, berljivo. (Andrej Blatnik)

Italo Calvino: ČE NEKE ZIMSKE NOČI POPOTNIK. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1993. (prevedel Jaša L. Zlobec, spremna beseda Tea Štoka; zbirka XX. stoletje). Calvinov *Popotnik* (objavljen 1979) je eden najbolj prestižnih naslovov literature, ki je dobila ime postmodernistična. S svojimi desetimi mojstrsko napisanimi odlomki romanov (kako osupljivo Calvino povzdigne njihovo trivialnost!), z bogato metafizijsko okvirno zgodbo, polno dragocenih utrinkov "pisatelja v krizi", s svojim nepozabnim "ti, bralec" in vsemi premenami ter šokantnimi zasuki v zgodbi je Calvinov roman po mojem mnenju preprosto ena najboljših knjig zadnjih desetletij. Iz njegovega besednega tkiva izhaja cela vrsta preiščevanj o branju, o mentalnih razmerjih, iz katerih izhaja pomen, vse to pa je napeta zgodba, ki obenem zadeva še ob odnos oblasti do branja in besede. Kajti, nekje v besedilu stoji, da vrednosti pisane besede danes nihče ne ceni tako visoko, kakor policijski režimi. Možnosti, ki se ob vsem tem odpirajo spraševanjem, kakršna si umetnost zastavlja, odkar obstaja, so izkoriščene do neslutene mere. (Matija Ogrin)

Center za dehumanizacijo: VESELJE IN RADOST SE BUDITA. Frontier, Maribor 1992. Se še spominjate t. i. konkretne poezije? Konjiček za intelektualce v sedemdesetih je bila nuja za marginalce v osemdesetih. Obakrat gre za ironiziranje tiste moči

jezika, s katero naj bi spreminjal svet. Bruhanje asociacij, besede iz različnih nacionalnih jezikov, absolutni lirizem so s to izdajo zbrani v edini knjižni (sto štiriindvajset strani, mehka vezava, plastificiran ovitek z zavihki) fanzin na Slovenskem. Gre namreč za izdajo besedil rok skupine Center za dehumanizacijo, okrepljenih z ilustracijami in fotografijami številnih prijateljev, somišljenikov in sopotnikov, predvsem pa za dokument frenetičnosti, ki nastaja tam, kjer imanenca duši eksistenco. (Virna Lešnik)

Slavenka Drakulić: BALKAN EXPRESS. FRAGMENTI Z DRUGE STRANI VOJNE.

Prevedla Alenka Puhar, Založba Rotis, Maribor 1993. Ko se je hrvaška pisateljica in publicistka Slavenka Drakulić pred nekaj leti podala na naročeni sprehod po prestolnicah komunističnega imperija, da bi se spopadla z iluzijo o "večnem vračanju enakega", je kaj hitro nastala knjiga *Kako smo preživeli komunizem in se celo smejali*. V tem "instant" priročniku je morala priznati, da komunizma sploh še nismo preživeli. Posledica tega je tudi vojna v nekdanji Jugoslaviji, vojna, ki je postala vsakdanjost. Tudi svojo najnovejšo "študijo" - tako rekoč hkrati je izšla kar v osmih jezikih - je Drakulićeva zasnovala kot zbirko literariziranih esejev. Medtem ko je za prejšnjo knjigo značilen pogled od spodaj na ponižane in razžaljene, *Balkan express* ponuja bralcem triindvajset polzgodb ali, če hočete, polesejev, fragmentiranih pogledov z druge strani vojne. "Druga stran" je nekakšna vzporedna resničnost, kakršno si ustvari človek, ki v njej ni neposredno udeležen. Vendar vojna, podobna "pošasti, bajeslovnemu bitju iz neke daljne dežele", zleze pod kožo vsakomur; spremeni človekova čustva, vedenje, vrednote. *Balkan express* se začne tam, kjer se končajo televizijska in časopisna poročila. Je knjiga, ki jo lahko beremo kot resno pisateljsko povečavo smrti, tu in tam pa tudi kot nekoliko naivno postavljanje vprašanj, na katera že dolgo ni več mogoče poiskati novih odgovorov. (Mateja Komel Snoj)

Fran Levstik: MARTIN KR PAN UND DER RIESE VON WIEN. (Z ilustracijami

Toneta Kralja), Hermagoras/Mohorjeva, Klagenfurt/Celovec-Ljubljana-Dunaj 1992. Ni kaj, na Zahodu prej kot na mitološke razsežnosti literature mislijo na njeno tržno vrednost - tako je založnik povsem upravičeno kot junaka povesti, ki jo je prevedel v nemščino, v naslovu navedel še dunajskega velikana. Potem ko bodo nepoučenega avstrijskega bralca zvale ilustracije, ga bo zanimalo, kaj je Dunajčan imel s Slovincem, in sicer precej bolj, kot bi ga Slovenec sam zase. Kljub temu bo zadoščeno tudi slovenskemu nacionalnemu ponosu, saj bo isti bralec odkril, da je dunajski velikan pravzaprav - Turek. (Virna Lešnik)

Drago Medved: TRTA ŽIVLJENJA - Slovenija, vinorodna dežela. ČZP Kmečki glas,

Ljubljana 1992 (predgovor Peter Kolšek). Knjiga, ki pravi, da je vino kulturni vzorec in estetika samo po sebi, je - obračajmo kakorkoli - nujno in celo neizogibno skrajno privlačna. Novinar in publicist Drago Medved se je ob svojem siceršnjem pregledovanju in opozarjanju na tukajšnjo kulturno dediščino že pred časom lotil tudi vinske trte

in vina, verjetno tako in drugače. V svoji monografiji lagodno berljivo, skrajno informativno in elegantno poznavalsko razdre besedo, dve o medsebojnih odnosih med vinom in Slovenci, kar seveda nikakor ne more biti odveč. Pisec predgovora opozarja, da govori Medved o "Kristusovi kulturi", ki je seveda evropsko-ameriška, naslednica grško-rimske, kajpak pa je za slovensko estetiko uživanja jasno, da ne premore kaj prida ustrezne literature, informatorjev, priročnikov in interpretativnih, literarnih zvrsti. To je kajpak zlahka umljivo: ste v zadnjih letih prebrali pesem, dramo, zgodbo ali roman, ki bi o "prav tem" spregovoril inovativno? Ste? Torej berete Kolška, Jesiha in Žabota v Literaturi! (Igor Bratož)

Elsa Morante: ARACOELI. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (prevedel Srečko Fišer). *Aracoeli*, zadnji od štirih romanov ene vodilnih italijanskih povojnih pisateljic, nas s suverenim in metaforično nabitim jezikom (prevod Srečko Fišer) popelje v zavozlan svet triinštiridesetletnega intelektualca, ki se v romanesknem nizanju reminiscenc spominja usodnega otroštva, kjer naj bi tičal glavni vzrok za njegovo do skrajnosti "razbito" psiho. V romanu, ki je eksempl boemskega tavanja, je nanizana kopica podob o nemoči, ki jo povzroči bolečina spomina. Eklatanten primer avtodestrukcije "zrele osebe", ki je posledica "naivnega", a usodnega otroštva. Skratka: obvezno branje. (Jurij Hudolin)

Bojan Novak: VELIKA PREVARA. Samozaložba, Ljubljana 1992. Droben pesniški prvenec Bojana Novaka je sad več kot desetletneg ubesedovanja radikalnega pesniškega spopada s svetom. Poezija v tej na zunaj skromni knjižici je skrbno izbrana, iz svojega obširnega opusa je pesnik izbral le najudarnejše tekste. Njegova poetika je zastavljena kot neprizanesljiv obračun z zlaganim svetom "mask", njena govorica pa je ostra, trda in na trenutke tudi groba. V lastni deziluzornosti je to prava urbana govorica, svojevrsten *hard core poezije*, ki preseneča tudi s specifično melodiozno domačnostjo. Zaradi ljubezni do sveta je pesnik v odnosu do njega še toliko bolj brez kompromisov, z njim se bori - ves iz sebe - nenačrtno; kot pravi v zadnji pesmi: "Za konec brez zmagovalca." Poezija, ki je vsekakor vredna pozornega branja. (Primož Repar)

OB SREBRNI REKI. KRATKA PROZA ARGENTINSKIH SLOVENCEV. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Andrej Rot, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Ta knjiga je za antologijo *Pod južnim križem* (Celje 1992) druga antologija, ki je izšla v Sloveniji in prinaša izbrano prozo slovenskih izseljencev v Argentini. Urejena je po motivno-tematskem ključu, vendar se ta skoraj docela ujema z generacijskim. Pisatelji, ki so že objavljali doma, preden so prišli v Argentino, večinoma nadaljujejo tradicijo domačjske literature (na primer Stanko Kociper). Drugi, večidel nekoliko mlajši, obdelujejo motive iz zdomskega življenja. Med njimi še zlasti izstopata Ruda Jurčec in Zorko Simčič (v tej antologiji zadnjega sicer ni), ki spadata tudi med duhovne vodje slovenske diaspore v Argentini: njuna daljša pripovedna dela iz petdesetih in

šestdesetih let bodo slovensko literarno zgodovino v prihodnje gotovo zaposlovala z vprašanjem, kdaj pravzaprav je na slovensko literaturo začel vplivati eksistencializem. Tretji, najmlajši, pa motivno-tematsko ravno tako izhajajo iz okolja, v katerem živijo, vendar niso več zdomci. Najvidnejša v tej generaciji sta pisateljica Vlady Kociancich ter pesnik in pisatelj Pavle Štrukelj. V njunih tekstih se pozna vpliv južnoameriške literature, medtem ko vse oziroma skorajda vse že pišeta v španščini. (Vid Snoj)

Goran Rem: ZADOVOLJŠTINA U TEKSTU, RZ RK SSOH (Biblioteka Quorum), Zagreb 1989. Letnici izida te knjige ni verjeti. Izšla je namreč leta 1992, potem ko je najprej obtičala v korekturah pri založniku, ki se je do lani ne samo preimenoval, ampak celo preoblikoval, tako da pravzaprav nima naslednika in so ga v tiskarno spravili tisti navdušenci, ki niso dovolili, da bi njihova ustvarjalna prizadevanja onemogočila kakršnakoli posledica spreminjanja oblasti. Prav najbolj radikalna posledica tega spreminjanja - vojna - pa je vzrok, da o knjigi skorajda ni bilo zapisov ne v hrvaških ne v drugih občilih nekdanj skupnega jugoslovanskega prostora. Rem je namreč sestavil pesniško antologijo takratne Jugoslavije tako, da je zbral besedila in svoje eseje o njih po ključu lastnega užitka, ki ga v uvodu razlaga kot "grozeč upor, ki je s paradoksalnostjo mesta obračuna spodbujen k novi hiperprodukciji, omeščani z melanholijo." Z očmi bralca: Rem išče rok senzibilnost v poeziji. Da to ni ezoterično dejanje, potrjuje dejstvo, da v teh mesecih literarne večere v osiješkem Domu mladih, ki jih izmenjuje z rok koncerti organizira prav Rem, obišče vsakič več kot sto petdeset ljudi. (Virna Lešnik)

Ciril Ribičič: RAD SEM JIH IMEL. Devetdeset dni volilnega imenika 1992. Karikature Franco Juri. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. "Slovenija resda ni raj za kmete, študente, železničarje, rudarje, zdravnike, sodnike, upokojence itn., je pa obljubljen dežela za politike," je v eni od majske Mladin zapisal Bernard Nežmah. In res, poleg vsega je razvila tudi svoj še-preden-sestopim (sem odstavljen, se poslovim, zapustim, umaknem)-iz politike-napišem-knjigo žanr, izdam morje svinjarij, ki so jih počeli drugi, sprožim s tem val škandalov, populariziram samega sebe in sploh vsak dan znova skrbim za to, da se me bodo ljudje spominjali. Torej žanr, ki ga v tujini ne poznajo, saj tam politiki pišejo spomine, vozeč se po upokojenskih tirih. Ribičičev prispevek v to zbirko, ki ji bo morala klasifikacija NUK nameniti posebne oznake, pa se vendar na neki način od svojih predhodnikov razločuje: nobenih škandalov, nobenih pikantnosti, nikakršnih namigovanj kdo, kdaj, s kom in zakaj... in kljub temu da ves čas govori o sebi, bi se težko zabavali nad njegovo samoljubnostjo ali narcisoidno nekritičnostjo. Ribičič je kvečjemu osebno prizadet nad zmuzljivostjo in pragmatičnostjo bivšega predsednika svoje stranke, sedaj predsednika republike, čigar ljubezen do predvčerajšnjih komunistov in včerajšnjih prenoviteljev je doživela klavno ohladitev. In Ribičič je tudi res edini, ki ne laže, ko za vse svoje politične zaveznike in sovražnike zapiše: Rad sem jih imel. V tem najbrž tiči tudi skrivnost, zakaj se knjiga ni uvrstila med uspešnice. (Pina Kek)

Joseph Roth: TARABAS. Gost na tem svetu. Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (Zbirka Svetovni klasiki; 21. Prevedla Stanka Rendla, spremna beseda Mira Miladinovič). Roman *Tarabas* (1934) se, kot praktično ves Rothov literarni opus, uvršča v tisto območje avstrijske književnosti, ki najočitneje vzpostavlja obsesijo "habsburškega mita" (C. Magris), nostalgično sanjane, propadle monarhije kot pokroviteljice nacionalne in verske različnosti svojih ljudstev. Avtobiografsko pogojeno hrepenenje brezdominca po starem svetu, ki ga še spodbuja dejstvo, da sodi Rothovo delo v ožje območje "literature v eksilu", je prikrito prisotno tudi v tem romanu. *Tarabas* je prikaz razvoja osebnosti naslovnega junaka, zmesi melanholije in agresivnosti brez prave pripadnosti ali življenjskega smotra, ki svojo "domovino" najde v nasilju (avstrijsko-ruske) vojne. Ko kot strašljivi polkovnik v lokalnem pogromu nad Judi izpuli brado predmolilcu Šemarjahu, se zlomi in kot bolni berač na cestah išče pokore za svoje prejšnje brutalno beganje po svetu. Prikaz "gosta na tem svetu" se razvija na detajlirano izrisanem ozadju judovsko-krščanske mestne skupnosti, ki prispeva k intenziteti zadnjih prizorov *Tarabasove* pokore. Tradicionalni pripovedni postopki ne znižujejo vrednosti, pač pa najbrž še spodbujajo Rothovo nostalgično senzibilnost. (Vanessa Matajč)

SLOVENSKE FILMSKE ZVEZDE. Uredila Silvan Furlan in Marcel Štefanič, jr. Bio-filmografije igralcev je zbrala Lilijana Nedič. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1993 (zbirka Slovenski film). Ne glede na to, ali se s tezo, ki jo uvodničarja zapišeta na začetku, da smo namreč imeli filmske zvezde, še preden smo imeli svoj film, *strinjamo*, je po nekaj straneh jasno, da tudi če smo jih imeli, o njih kaj veliko ne bomo izvedeli. Včasih celo prav nič. Šest piscev spiše sedemintrideset nekakšnih predstavitvenih tekstov (resda se najdejo tudi zelo dobre izjeme, a jih je tako malo, da le potrjujejo pravilo), za njimi so fotografije in človek ima občutek, da je album namenjen predvsem piscem samim, medtem ko so igralci le izgovor za pisanje. Album je klavrn prikaz odnosa do domačih ustvarjalcev, ki bi jih iz filmov osemdesetih let (izbor se konča konec sedemdesetih) lahko naplavili vsaj še ducat. Album je nekakšen polizdelek, brez kritičnih primesi, pa tudi brez želje, da bi že končno dobili "enciklopedijo slovenskih (zakaj ne tudi gledaliških) igralcev". To pa je seveda projekt, ki vzame več kot nekaj popoldanskih ur pred računalnikom. (Pina Kek)

Janez Svetina: SLOVENC I IN PRIHODNOST. Didakta, Radovljica 1992. Nedavno tega je tv omizje, na katerem so sodelovali eminentni filozofi in literati, pokazalo, da ustvarjalci slovenske politične osamosvojitve (še) ne poznajo t. i. nacionalne vizije ali odgovora na vprašanje: "Kaj zdaj?" Janez Svetina, poznavalec Indije, ki je med drugim prevedel številna dela mojstra Šri Avrobinde, ni edini človek, ki bi znal odgovoriti na to vprašanje, je pa najbrž edini, ki je svoje misli zapisal še pred slovensko vojno, v kateri je, žal, izgubil življenje. Svetina izhaja iz sintagme "materialno in duhovno bogata družba". Pri tem na prvo mesto postavlja "revolucijo" duha. Kritiki, da so njegove ideje utopične, se skuša izogniti z navajanjem nekoč utopičnih projektov, ki pa so se

sčasoma uresničili. Ponuja "praktične" rešitve, recimo to, da je treba oblast zaupati plemenitim ljudem, odpraviti lažno enakost in negativno selekcijo itd. Ker Slovenci ne premoremo ali ne vidimo neke (duhovne) avtoritete, ki bi za te stvari poskrbela "od zgoraj", se zdijo bolj oprijemljive ideje o počasnem delovanju na mikroravnih. Če bi začeli na primer s kulturo medčloveških odnosov, bi bilo to že več kot nič. Knjigo seveda močno priporočam. (Darja Pavlič)

Artur (Štern): DOLINA LEPOTIC. Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Pri Mihelaču je izšla drobna pesniška zbirka, ki jo je podpisal Artur (Štern). Knjižica preseneča, saj se nam avtor predstavlja kot suveren obvladovalec jezika in rimanih verzov. Avtorjeve pesmi (pesnitve) so polne preroških besed in poglobljene kontemplativne drže. So ne samo refleksija trenutne življenjske izkušnje, ampak tudi poskus zajetja makrokozmične zgodovine "človeške duše" v verzih. "Le kratek čas za tem je poiskal usodo nori učenjak, poet, nasmeh mu je na ustnicah ostal in dvoboj je v neznani čas ujet." Artur Štern je s svojo nasploh prvo vidnejšo objavo dokazal, da nekaterim avtorjem ni treba zoreti s knjižnimi oziroma revialnimi objavami. Na enaintridesetih straneh je moč najti nemalo zanimivih verzov. (Jurij Hudolin)

Rabindranath Tagore: GORA. Prevedla Vlasta Pacheiner Klander. Založba Mihelač, Ljubljana 1992. Pesnik, ki je menda napisal šest tisoč strani debelo knjigo verzov in ga dobro poznamo po mističnem hrepenenju, tistem posebnem tagorejevskem patosu, je postavljaj na noge tudi bengalski roman. Sam je v njem reševal predvsem politične in socialne probleme. Roman *Gora* (1907-1910) je naslovljen po glavnem junaku: to je mlad, postaven in kot gora velik brahman, ki se po logiki razvojnega romana - v najdaljšem avtorjevem proznem delu - dvigne iz gorečega patriota in zagovornika konzervativnega hinduizma do nadkastnega, nadržanega človekoljuba. Pravzaprav se razkrije, da je Irec, in to bistveno pripomore k razpletu. Vmes je sicer še nekaj deklic in čustvenega življenja, ampak vseeno je treba priznati, da gre za obravnavo začetne faze indijskega osvobodilnega gibanja v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Nekakšen indijski kritični realizem s prebliski sentimentalnosti. (Irena Cerar)

M. Vrjomin: PESMI ZA MALOPRIDNE OTROKE. Založba Mondena, Grosuplje 1993. Psevdonimni M. Vrjomin se s z lahkotnimi poetičnimi zbadljivkami prvič predstavlja javnosti. Knjiga, za katero bi lahko rekli, da je na meji poezije in aforizmov, je podarjena množičnemu bralskemu občestvu in mogoče bo s to knjigo po dolgem času osrečen marsikdo, ki ni ljubitelj hermetičnih verzov. "Enkrat sm mew usega zadost, sm šow u svojo sobo, zaklenu sm se ud udnotri, ključ pa u školko fuknu." Avtor pripravlja tudi knjigo proze in verjamem mu, da bo našel svoj krog bralcev. Torej: nepretenciozno branje, ki ga lahko z enim očesom beremo, kadar si kuhamo "kisló" juho. Mogoče se bo kdo tudi smejal. (Jurij Hudolin)

LITERARNA DELAVNICA V PIRANU

bo potekala od 17. do 19. septembra 1993.

Poleg tradicionalne pesniške delavnice, ki jo vodi Boris A. Novak, pripravljamo tudi novost: prozno-kritiško delavnico.

Namenjena je vsem tistim, ki pišete prozo in vas zanima, kako vas berejo kritiki (M. Bogataj, M. Kos, T. Virk, T. D. Vrhovnik) ter vsem, ki veliko berete in vas zanima, kako bi svoje bralne vtise spremenili v literarno kritiko.

Predprijave z oznako, v kateri delavnici želite sodelovati, pošljite **Darji Pavlič, Ob Ljubljani 114, Ljubljana**. Število udeležencev je omejeno, zato pohitite!

Sponzor delavnice je ŠOU Ljubljana.



Udeleženci lanske delavnice

