

LITERATURA

POEZIJA

Ciril Bergles, Aleš Šteger

PROZA

Vladimir Kovačič, Vinko Möderndorfer, Aleksa Šušulic

INTERVJU

Mladen Dolar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

ZADNJA IZMENA

Cees Nooteboom

PREVOD

Jean Tardieu

ŽENSKA PISAVA

Toril Moi

FRONT-LINE

M. Bogataj / I. Bratož / I. Fridl

M. Kos / V. Matajč

ROBNI ZAPISI

MAREC 1994

33



Poezija

- 1 Ciril Bergles: *Odhod iz Benek*
 4 Aleš Šteger: *Pesmi njenega sna*

Proza

- 7 Vladimir Kovačič: *Leteti in živeti*
 13 Vinko Möderndorfer: *Chet Sanders – biografija nekega angela*
 24 Aleksa Šušulić: *Da cvet skljuje spet, Odgovor*

Intervju

- 27 Mladen Dolar: *Zakaj mislite, da gre za ironijo?*

Enciklopedija živih

- 38 Tomo Virk: *Paradoks lažnivca in metafizijski paradoks*

Zadnja izmena

- 58 Cees Nooteboom: *Rituali*

Prevod

- 67 Jean Tardieu: *Gospod Gospod*

Ženska pisava

- 76 Toril Moi: *Kdo se boji Virginie Woolf? – Feministična branja Woolfove*

Front-line

- 88 Feri Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*
 M. Bogataj / I. Bratož / I. Fridl / M. Kos / V. Matajč

Robni zapisi

- 105 Crichton / Čehov / Dekleva / Guttenbrunner / Hribar / Jankovič /
 Kermauner / Kolmanič / Križnar / Od Ivana Preglja do Cirila Kosmača
 / Pesmi štirih / Sandburg / Sedlak / Vallejo / Vuga

V kakšni zmedi se zjutraj dvigne
rdeča zavesa praznega gledališča,
potem ves dan vztrajno rase
hrup kipov, lilij in sabelj.

Zvečer se nad Benetkami
prižge nebeška obločnica
in mesto rase v drugačni prisprodbi:
umirajoča ptica, ki s poslednjo voljo
razpenja krila k novi svetlobi.

To mesto je vznemirilo mojo dušo,
da je bila potem hudo ranljiva.
Presenetilo me je s svojim
nežnim žarom, kot kaka ženska.
Razkrilo mi je lepoto umiranja.
V joku violine, ki v poletnih nočeh
razpolovi zrak, ker ne more prenašati
toliko tesnobe.

Hudo bom kaznovan zaradi njega.
Po najbolj samotnih ulicah
sem zasledoval njegove angele,
ki tu vznikajo iz kamnov
ali predrznih želja.
V labirintih tišine
so se me nežno dotikala
njihova prosojna krila.
In vsak dotik
je bil kot strelica iz žarkov.

Opit od njihove prisotnosti
sem spet sestavljal celoto.
Obnavljal sem čas,
ki sem ga že prehodil,
in nisem imel pravice
vračati se vanj.

Šel sem predaleč, šel sem onkraj,
še dlje, prav do jutra.
Ko se goli mladeniči vračajo
na slike v zlatih okvirih,
v sobane senčnega spomina.

Napisal sem nekaj pesmi,
 a ne vem, ali se je splečalo.
 Morda je moje življenje zdaj
 še manj zanesljivo.
 Tisti, ki jih bere, najde v njih
 neke druge sfere.
 Ne vem, morda sem lagal
 samemu sebi.
 Kajti jutro v Benetkah
 je lahko strašno kratko
 in noč traja pet let.

Jokal sem, sedeč ob vznožju
 nekega mrzlega kipa.
 Jokal sem tiho in zelo globoko.
 Ne kot mladenič v tisti
 slabi romantični pesmi.
 Vedel sem,
 kako bom kaznovan,
 ker sem spregledoval svoj čas.

Temnozeleni smaragd,
 mrzli rubin
 in prosojni safir
 so vtetovirali v moje telo
 bolečo luč.

Moje beneške noči,
 moja goreča jutra,
 moje noči!
 In tisti labod,
 v spalnici, pod čadastim
 marmorjem, labod
 ali konj v belih plamenih.
 Kako je vse živo!

Boleče in nežno
 je zapuščati Benetke,
 kjer sem zasledoval praznik
 po ulicah, polnih zreal,
 ki zanikajo resničnost.
 In morda tudi tole pesem.

Aleš Šteger

Pesmi njenega sna

Spiš

Med gorečim kolenom in plutovino
 V ustih spiš. Iz prostora rastejo
 Vate papirnate vrtnice; in ti se
 Na skrivaj boriš z njimi. Reka ti pelje

Iglo skozi oko. Trepečeš, kot bi se
 Bala ponovno vdihniti, ko neko
 Telo v tebi išče ravnotežje.
 Ob oknu zidajo urni palci belo

Stolpnico časa. Prihajam na tvoje veke
 Kot konj pit tvojo obrv. Vratna žila
 Ti trzne, a še ne veš, katerega izmed
 Svojih obrazov boš čez hip prebudila.

Povabilo na čaj

Tedaj si tiho rekla: Odprem ti prsi
 Kot odpira voda svoje prsi čaju.
 Tik zraven naju so na težkih stolih
 Rože jedle zimske trne v upanju

Postati vrtnice. Gledala sva jih
 Ovite v tanka stekla, skrite pred seboj
 In vlekla kožo čezse. In rekla si:
 Tvoje prsi so pepel. Odprem ti rože

Kot odpira voda svoje rože čaju;
 Me razklenila, in stekla skozi mene
 V ulico, kjer odhajajoč po sivem snegu
 Iz vse manjše čaše tvojih prstov teče dan.

Tvoje jutro

Poglej to roko: morje prstov
 Ki se kopa v lastni teži.
 Poglej jo, ko drsi čez mrzlo kožo
 Skozi okno zvitega telesa. Sveži

Dan ti razklenjuje dolgi
 Kamen, ki je dolgo rasel v tebi.
 Dihal v tebi. Pričela si verjeti
 Da to dihaš ti; in niso se te mogli

Dotakniti več ne mandljeveci, ki jih
 Zdaj šteješ skozi okno zraka
 Ne morje, ki te je klicalo z rtov.

Poglej to roko: morje prstov
 Ki se dviga iz noči v tvoj dih.
 Sedaj ne boš nikdar več sama.

Opazuješ me

Zvita med svečami iz ledu ležiš
In opazuješ svoje sanje, ki jih
Kot pridržane uhane nabada

Moje telo. Skozi prostor teče
Reka ustnic in naju pregiba
Z levega na drug breg. Umivam

Se, odkrivajoč na sebi zmeraj nove
Trnke, in ti me opazuješ: topla
Vijuga v narečju zime. Ovit

Z uhani, ki me bolj in bolj stiskajo,
Se zvijam za tabo. Žejna glava
Se spušča za tvoj tilnik, da pije iz

Reke, ki si na meni prebada usta
In me odnaša kot sadež v tvoje uho.
Trnki govorijo. Jih reka posluša?

Školjka

Roke posolila si z lasmi si
In jih pustila med spancem po meni
Rasti. Nobena korala ne nosi
Tako hladnih prstanov na sebi

Kot ta, ki se mi v ustih veja.
Skozi noč poskušam šteti tvoje
Hrbte. Speča in zvita vase nosiš
V sebi zaraščene začetke in konce.

Nobena roka ne jemlje školjke
Iz slanih čeljusti brez konca.
Moja usta so težja od spanca.
Tvoja školjka je lažja od mene.

PROZA

Vladimir Kovačič

*Leteti in živeti**

Vsakdo ima pravico do življenja. Kongovo je viselo na čisto tanki nitki in le odlični telesni kondiciji ter hitremu in pravilnemu ukrepanju zdravnikov iz ljubljanskega kliničnega centra se ima zahvaliti, da se je smrt poslovila od njega in da še zmeraj živi. Slovo je bilo spričo resnosti infarkta dolgo, smrt je iz dneva v dan odlašala s svojim odhodom, a na koncu se je le spokala in na moč užaloščena zdrvela brez plena drugam.

Kong se je zgrudil v tistem hipu, ko sem mu bil prebral konec prejšnjega poglavja, iz katerega je zvedel, da sta Urška in Agata pravzaprav ena in ista oseba. Še vedno sem prepričan, da nisem niti najmanj soodgovoren za žalostni dogodek, temveč da je naključje poseglo vmes, še zlasti, ker je redno skrbel za telo, tekel maraton, skakal privezan na gumico in s padalom, se sabljal.

Ko mi je obležal pred nogami, sem videl, da je njegov obraz popolnoma brezbarven in tudi srčnega utripa mu nisem več otipal. Skoraj mesec dni je brez zavesti preležal v šok sobi, a potem se je njegovo zdravstveno stanje naglo izboljševalo in prav na dan slovenske državnosti, 26. decembra 1990, so ga spustili iz bolnišnice. Takrat je bila njegova knjiga že natisnjena, vendar je slavnega založnika prepričal o odložitvi izida. V znak zahvale sposobnim srčnim zdravnikom iz Ljubljane bo njegova grozljivka izšla hkrati s slovenskim prevodom.

Urška Agata Schwarzkobler se je odpravila v stiški samostan in v zbrani tihoti do polovice prevedla Kongov roman. Niti svojemu bodočemu možu ne dovoli, da bi jo obiskoval, dokler ne sklene prevoda. Vsak večer se po končanem delu odpravi na sprahod in gleda v zvezde. Vsaka naslednja noč, ki pride, je bolj jasna in čista, in prav tako tudi njena duša.

Meni pa delo ni šlo kaj prida od rok. Prijateljevo klavirno zdravstveno stanje me je brez dvoma spravilo iz tira, a tudi drugih skrbi, ki pa ne sodijo v tole knjigo, ni

* Poglavlji iz romana, ki bo letos izšel pri DZS.

zmanjkalo. Nikoli prej si ne bi mislil, da je lahko Kongova prisotnost tako zelo stimulirajoča za mojo knjigo. Ko bo odpotoval, ga bom pogrešal.

Zdravniki so Kongu za nekaj časa prepovedali šport. Niti balinanja mu ne priporočajo. Pa tudi dobrih knjig ne, zakaj presenečenjem se mora izogibati. Seveda zaradi vsega tega že po slovensko benti in se razburja predvsem zaradi dvojine, najduhamornejše jezikovne usedline.

Kmalu po novem letu se odpeljeva na deželo, z dovoljenjem gospoda primarija.

"Lepo diši," sladostrastno vdihne zrak, ko stopiva v gostilno in komaj najdeva prostor. "Vendar bi te moral jaz povabiti, ker sem izgubil dvoboj, poleg tega pa zaslužim neprimerno več kot ti. No, počutim se počaščenega. Ob prvi priložnosti se ti revanširam. Nisem si mislil, da je ta pokrajina, polna brezen, tako zelo lepa. Veliko bolj temačno sem si jo predstavljal. Če bi imel na voljo več fotografskega materiala, bi bili moji opisi narave bolj verodostojni. Seveda pa je bistvena narava ljudi. Prijetno sem presenečen."

"Zdravnik ti je rekel, da se moraš izogibati presenečenjem. Naj se vrneva?"

"Brez kosila? Za nobeno ceno ne."

"Natakarica, prinesite jedilni list!" ji zakličem, ko nas obide, kljub precejšnji debelosti spretno noseč nad glavo pladenj s praznimi kozarci, jedilnim servisom in priborom ter temeljito obranimi kostmi.

"Oh, se že počutim čisto domače," sproščeno zavzdihne in se razgleduje naokrog.

"Seveda, saj je domača gostilna," mu razložim in pokažem njenega lastnika, ki nama namesto natakariče prinaša jedilni list. "Leta 1816 so jo sezidali njegovi predniki. In gostilniška žilica se jim je selila iz roda v rod do današnjih dni, tako da smemo govoriti o zares častitljivi tradiciji."

"Kaj bo dobrega, gospoda? Upam, da sta se s polnimi pljuči nadihala zdravega in čistega gozdnega zraka. Kaj boste priporočili gospodu tujcu za kosilo?" me povpraša in odpira jedilni list v usnjenem ovitku.

"Vem, da je izbira velika," ga pohvalim. "In če je prevelika, utegne postati tudi nepregledna. V vsakem primeru prepustim svojemu kolegu, da se sam odloči, razen če ne bo izrazil želje po pomoči. Človek kot on, ki je prepotoval skoraj ves svet, se zato tudi v tuji deželi obnaša samostojno. Ali se motim?"

"Ne!" na kratko odreže pisatelj svoj kos pogače.

"Oprostita, nikakor nisem nameraval zakoličiti temeljev vajinega kosila. Le na pestro izbiro jedi sem želel namigniti, predvsem domačih. Poleg tega smo vama voljni postreči tudi s tistim, česar ni v jedilnem listu, ampak le v vajini domišljiji. Tak trud namenjamo le specialnim gostom."

"Bravo bravissimo!" ga pohvali Kong.

"Kaj bosta pila?"

"Jabolčni sok," rečem skromno.

"Razumem. Svoje notranjosti, ki so jo gozdovi očistili strupenega mestnega smoga, nočeta alkoholizirati," komentira, čeprav bi tudi brez komentarja preživel.

"Jaz bom šnops!" dvigne Kong roko v znamenje protesta.

"Tako močan je, da ga lahko uporabljate tudi namesto razkužila," se navdušuje gostilničar nad lastno žganjekuho, ki je pravzaprav resna znanstveno eksperimentalna delavnica, kjer bi se lahko vsak mlad znanstvenik temeljito pripravil za doktorat.

"Zraven pa studenčnico iz bližnjega gozda, da mi ne bo prehudo ožgalo grla. Mogoče bi me rad tudi infarkt še enkrat usekal."

"Primarij ne bi dovolil žganja," ga spomnim in se dobro zavedam, da ne bi imel več veliko od življenja, če bi se vseh prepovedi strogo držal.

"Nikakor ne. Tale kombinacija razkriva vašo modrost, gospod tujec. Takoj stopim do studenta, da ga natočim v majoliko, medtem si pa v miru izberita jedi!"

"Mesa že ne bom," rečem, ko preštudiram obsežno vsebino jedilnega lista.

"Te je strah Agatinih težav?" me sočutno vpraša Kong in več kot očitno je, da se mu smilim kljub zmagi pri sabljanju. "Dolgčas mi je po stevardesi," čez nekaj časa doda, medtem ko se mu pogled sprehaja po jedilnem listu in domišljiji, seveda moji. "Kaj počne?"

"Kadar ne prevaja tvoje knjige, leti," mu rečem po tehtnem premisleku. "Skrbi me, da bo padla. Je hodila v padalski tečaj?" ga skomina po njegovem prejšnjem športnem življenju.

"Ne. Izidor je nemara tisti, ki razmišlja o vpisu v padalski tečaj," potegnem drugo nit iz svoje knjige, zaradi katere sem spričo Kongovih zdravstvenih težav za nekaj časa vrgel puško v koruzo.

"Škoda denarja za njegov vpis. Ker ni nikoli trezen, mu ne bodo inštruktorji dovolili niti najosnovnejših praktičnih vaj iz letenja," reče in me nedvomno preseneti s temi besedami tenkočutnega psihologa.

"Gospod tujec, izvolite!" poskakuje gostilničar od uslužnosti, zaradi katere ne bi bilo pošteno, če bi ostal nenagrajen. "Prinašam vam najbistrejšo studenčnico in ognjeno vodo."

"Hvala. In čimprej zrezek à la notranji monolog, ker sem že pošteno lačen."

"Krvav ali dobro zapečen?"

"Krvav, da bo hitreje."

"Počaščen sem. Naša gostilna ga pripravlja že od začetka tega stoletja, čeprav se dolga leta gostje niso odločali zanj. Kaj pa želite vi?" se obrne k meni in v kozarec že nataka jabolčni sok.

"V stanju, v kakršnem si zdaj, ti ga odsvetujem," se vmeša pisatelj uspešnic.

"Poznam čaj, ki lajša želodčne težave. Ne vem pa, če ga imate," podvomi o gostilničarji zalogi čajev.

"Vse vrste zelišč poznam, jih nabiram in sušim za številne zdravilne čaje," je ponosen gospodar gostilne z bogato tradicijo in dozeten tudi za zdravo brezalkoholno pijačo.

"Samo ne ga, lepo prosim, srat z odvajalnim čajem," se nakremžim.

"Seveda ne, gospod tujec je mislil na čaj tok zavesti, mar ne?"

Kong prikima. Zanimivo, da se mu je okus po infarktu bistveno spremenil. Ne verjamem, da bo še kdaj protestiral proti sedem strani dolgemu stavku.

"Vaša gostilna ima gotovo pet zvezdic," je Kong že popolnoma prepričan o vrhunskosti gostilne.

"Ne, ampak šest," ga popravi gostilničar in iz žepa potegne dokaz, ki mu ga je občina izdala nekaj dni po izglasovanju slovenske državnosti.

"Še toliko bolj škoda, da jih nimate obešenih na vidnem mestu. Kdor je pri nas tako imeniten, jih ima tudi na stropu. Ampak še nikoli nisem slišal, da bi bilo šest zvezdic po mednarodnih merilih. No, več ko zaslužili ste si jih."

"Najbrž imate tudi teleskop?" poskušam zaokrožiti poznavanje nadpovprečnih gostiln v času, ko še vedno prevladujejo zakotne gostilne s kakšnim postanim golažem ali preveč vodeno mineštro, kjer se da veliko več zaslužiti s ceneno pijačo, pa tudi laže kakor z dobro pripravljeno jedačo.

"Lepo prosim?" se gostilničarju oblikuje obraz v začuden izraz.

"Teleskop je naprava za gledanje zvezd," ga pouči pisatelj uspešnic.

"Vem, ampak na žalost nimam časa za kaj takega. Moja gostilna je od večera do jutra polna in jaz sem zaradi gostov tu, ne pa zaradi zvezd in zvezdic, ki same po sebi ne prinašajo nikakršnega dobička. In koliko stane teleskop?"

"Odvisno od njegove moči, ki pa je odvisna od tega, kako je med sabo povezan sistem leč. Pri najmočnejših gre za astronomske vsote," nemočno zavzdihne pisatelj uspešnic.

"Ja, nam, navadnim ljudem, ne bodo nekatere stvari nikoli dosegljive," zatrobi gostilničar še bolj dobesedno v isti rog kot pisatelj uspešnic; če bi gostilničar vedel, koliko zasluži, ne bi nikoli z njim zatrobil unisono, temveč bi pozelenel od zavisti, čeprav tudi njemu ne gre slabo. "Torej zrezek à la notranji monolog?" se skuša še enkrat prepričati, ali ni nemara tujec predsedal na kakšen drug okus.

"Kot sem že rekel. In zraven zelenjavno prilogo."

"Je že zraven," ne more gostilničarja nič presenetiti. "Za kaj ste se pa vi odločili?" se obrne k meni in se tako prijazno nasmehne, kot se lahko le gospodar na svoji zemlji.

"V dobro svojega želodca samo za tok zavesti," mu s podobno prijaznostjo odgovorim, hkrati pa me v skrbi za gostilničarjev mošnjiček prešine, kako najbrž od mene tokrat ne bo imel veliko koristi.

* * *

Dragi Sylvester, pazite, da ne boste naredili nobene napake, kajti veliko vprašanje je, ali bomo najznamenitejši kader slovenske zgodovine in svetovne filmske zgodovine lahko še kdaj ponovili. Nikar ne pomislite na to, da je stvar v pomanjkanju sredstev. Za najnovejši in hkrati najpomembnejši praznik bo vsega dovolj. Sredstva se nam bodo s svetlobno hitrostjo prelivala nazaj. Vsaka sekvenca bo v hipu milijonkrat poplačana. Če bo kakšen problem glede sredstev, bo le zato, ker jih bo naenkrat preveč. Ampak smešno bi bilo, če se v izobilju ne bi znašli, ko pa smo bili nekateri navajeni pomanjkanja in smo se trdo borili, da je Slovenija skoraj že dosegla zahodni standard.

Vsekakor je resnica, da Vam mrtvi ne bodo odpustili niti najmanjše napake. Zaupam v Vašo vrhunsko sposobnost improviziranja. Če bodo vstajajoči iz grobišč v čemerkoli pretiravali, ne pokažite slabe volje. Če si bo kdo hotel počesati lase, mu potrpežljivo poiščite primerno lasuljo in dajte glavnik v roke. Vsak naj se pripravi, kakor ve in zna. Individualizem naj pride čimbolj do izraza. Individualni dekor je sila pomembna za boljše počutje mrtvih.

Profesionalnemu maskerju bi uspelo pričarati celoto, ampak prefinjenost vsakega osebkca posebej se ne bi kristalizirala. Saj poznate: zaradi gostote gozda se ne opazi posameznih dreves. Na njihovo srečo ne bo več niti posameznih dreves niti gozda.

Ničesar se ne sramujte v najbolj svečanem trenutku naše zgodovine. Blagohotno odpuščajte rahle naivnosti, ki bodo zabrenkale na sentimentalno struno. Kakšnega napačnega prepoznavanja, ki se bo hotelo zarisati v krvaveče sledi umiranja, ne sodite prestrogo. Vse to seveda bo prisotno, ampak od tega ne bo odvisen Vaš niti njihov ugled. Zavedajte se, neprecenljivi Sylvester, da ima lahko majhen narod veliko zgodovino. V tistem trenutku brez oklevanja, jasno in glasno pokažite, da ste upravičeno ponosni na nas, bodisi partizane ali domobrance. Večsmerni koraki zbezanega ljudstva naj se končno iztečejo v savano prostosti.

Ko boste stali pred njimi, morajo pozabiti na predznake, ki so jih ugonobili. Ničesar iz preteklosti jim ne sugerirajte. Svoje čudenje obdržite zase. Sebe bodo sprejeli in vsekakor prenesli kot naravni pojav. Verjemite mi, kar Vam pravim. Oni bodo vse pozabili in vse odpustili, ko Vam bodo zrli v oči. Ne posmehujte se njihovemu pogledu. Za napako lahko plačate z življenjem. Moram Vas non stop opozarjati, da se slučajno ne boste pustili ukrotiti njihovim sanjam. Njihove sanje bodo imele strahotno moč, čeprav sami sploh ne bodo vedeli zanje.

Če boste imeli govor, ne bodite predolgi! Dolgih govorov so do grla siti prav vsi, in da bi mrtve mučili z njimi, bi bilo še posebej neokusno, nespodobno. Vem, Američanom dostikrat očitajo pomanjkanje okusa, ampak ne vem, kaj je, kar mi prišepetava, da me Vi ne boste nikoli izdali glede pomanjkanja okusa, niti kako drugače. Zato sem neskončno ganjen, lepljivo drisko popolnoma vdano prenašam. Pravzaprav s spokorniško vdanostjo prenašam vse, razen gozdov.

Nad gozdovi rohnim kakor mračna nevihta. Zelo vesel bi bil, če ne bi bil človeško bitje, ampak orkan, ki bi izpulil vsa drevesa s koreninami vred. Nekateri risarji si predstavljajo tornado v človeški podobi. Če bi si navzel mojo, bi jih presneto dobro pulil. Doslej sem pulil edino nohte. Ja, res je škoda, da nisem orkan. Ampak če bi bil, potem se najbrž midva ne bi nikoli našla.

Pravzaprav je treba reči, da me je spremljala sreča, tu pa tam opoteča, ampak do velikega finala sem skoraj prišel. Ko se bo znamenita točka začela, ne bom niti trenil z očesom. Vse bom prepustil Vašemu instinktu. Tudi sam Vas ne bom nikoli izdal, dragi Sylvester. Zanesite se name kot na brata. Mogoče tale primerjava ni najboljša, ampak mislim, da navkljub pomanjkljivim literarnim kvalitetam velja za vse čase, mora veljati, čeprav me ni več veliko v hlačah. Muhasti krojaček jih robí s koncem. Ampak prsti se mu tresejo, šivanko si je že tolikokrat zabodel v prste, da bo

moral hlače najprej odnesti v kemično čistilnico. Krvavih hlač že nočem od njega, četudi mi jih zastonj zarobi. Bom pošteno plačal, ampak hlače mi bo oddal čiste, brez najmanjše krvave sledi. Mene ni mogoče okoli prinesti. Kri voham na kilometre daleč. Življenje me je res dobro izurilo in umreti hočem brez okusa krvi na ustih. Raje se zagiftam z vsem tem drekom, ki neprostovoljno leze iz mene. Ampak ne da se mi ukazovati dreku. Bilo bi preetročje, če bi vstal, potresel s hlačami in rekel: Dreeeeek, miiiiirnooo! Jaz mu dam voljno. Ko leze iz mene, se dobrodušno hihoče, po zraku ošvrknem z nosom in sploh ne vonjam dreka. Moj drek se mi noče rogati s smradom. Na koncu koncev dopuščam tudi to možnost, da se že pripravljam na posmrtno življenje. Ampak če sem pošten, potem smem mirne duše reči, da pri meni takšen anahronizem že ne bo držal in vžgal. Od lastnega dreka se ne pustim prevarati. Še zmeraj sem namazan z vsemi žavbami.

Krojaček, moje hlače pusti pri miru, če boš preveč nagajiv, se pri priči preoblečem v pumparice in Vas grem že zdaj čakati v Vrata. Kako lepa gorska dolina bi to bila, če ne bi bila prepredena z gozdovi. Ko jih ne bo več, sem prepričan, da jo bodo prišteli med deset največjih svetovnih znamenitosti. Seveda je do Vrat treba trasirati avtocesto, da bi se kar najbolj udobno pripeljalo pod Severno triglavsko steno. Izvedenci ne smejo pozabiti postaviti stoječih daljnogledov, da se bodo lahko turisti čim bolj natančno čudili spretnim plezalcem. Apeliram pa za prosto plezanje, uboga Severna stena je namreč prešpikana s klini kakor indijski fakir.

Vinko Möderndorfer

Chet Sanders - biografija nekega angela

Za Mijo

Chet ni nikoli zapustil svoje trobente.

Zato so ga pokopali z njo.

V posebnem belem lesenem zabojčku so jo prijatelji položili na njegovo krsto. In tudi krsta, v kateri je ležal Chet, je bila bela. Pa ne zato, ker bi bil Chet kakšno posebno posebljenje čistosti... Sploh ne. Včasih je znal biti prav neprijeten. Svoje žene je varal prav tako, kot jih je znal noro ljubiti. Skratka, bil je vse prej kot tisto, kar predstavlja čista belina. Pa vendar so se njegovi prijatelji (skoraj brez posebnega dogovarjanja) odločili, da ga pokopljejo v beli krsti. Kajti Chet Sanders je bil angel.

Angel v nizkem letu.

Angel s trobento.

Triindvajsetega oktobra leta tisoč devetsto triinosemdeset Cheta pokopljejo na njujorškem pokopališču. Pogreb je tajen (zaradi tisočev oboževalk in oboževalcev, kajti Chet je bil vzor marsikateremu ljubitelju džeza). Njegovi prijatelji tistega dne brez besed stojijo ob grobu, v katerega se v tišini spušča bela krsta in na njej bela lesena škattla s trobento. Komaj je bilo slišati brnenje motorja, ki je s svojim mehanizmom počasi spuščal krsto v izkopano luknjo - kot da se krsta potaplja v gosto in črno pokopališko prst.

Seveda pa se Chetova zgodba začenja že mnogo prej. Če smo natančni, pred devetintridesetimi leti v majhni zvezni državi na jugu Združenih držav. Chetov oče (tudi Chet) je bil trgovec, v prostem času pa glasbenik. Igral je bendžo, čeprav si je vedno želel igrati trobento. Zato je svojemu sinu brez odlašanja kupil prav trobento - glasbilo svojih neuresničenih sanj.

In to je bil prvi korak, da je njegov sin (tudi Chet) lahko kasneje postal eden najbolj slavnih trobentačev na svetu.

Ko ga triindvajsetega oktobra leta tisoč devetsto triinosemdeset v beli krsti skupaj z njegovo trobento spuščajo v grob, je njegov oče mrtev že dvajset let. On sam pa je

na dan svoje smrti (slab teden pred pogrebom, štirideset minut čez polnoči, po slavnostnem koncertu v pariški dvorani Olympia, pred nabito polno dvorano) star nekaj mesecev več kot devetintrideset let, njegov obraz pa je ves siv in razguban, oči stekleno mrtve in ugasle kot pri osemdesetletniku. Samo glas njegove trobente je tudi v noči njegove smrti pel mehko in otožno, tako kot prvi dan, ko mu je oče kupil in podaril staro vojaško trobento in jo je mali Chet kar tam, na dvorišču njihove trgovine, prvič prislonil na ustnice in zaigral prve tri tone ameriške himne.

Od tistega dne Chet trobente ni več spustil iz rok. Nosil jo je v posteljo, v šolo, ja, celo v cerkev ob nedeljah je šla z njim. Bila je kot prirasla k njemu. In še danes se ga v rojstnem kraju vsi spominjajo, tudi tisti, ki niso dobro poznali njegove glasbe, kot fanta s trobento.

Chet je igral kar naprej in naprej. Imel je neverjeten posluh. Vsako pesem, tudi če jo je slišal samo enkrat, je lahko zaigral na svoji trobenti. Ko je bil star šestnajst let, so ga vsi v njihovem kraju klicali "naš James Dean s trobento". Bil je takšen kot James Dean. Tako lep. Tako podoben. Tako otožen. Govoril ni skoraj nikoli. Če pa je, je govoril s trobento.

Nekoč je na nedeljskem plesu zaigral neko melodijo. Najavili so jo z imenom "Dotaknem se tvojih ustnic". Bila je zares lepa glasbena tema. Preprosta in čista. Ena sama melodija, ki se ponovi v dveh, skoraj podobnih, vendar pa ritmično različnih različicah. Pesem je v hipu postala krajevni hit. Mrmrli so jo kmetje na svojih kombajnih, natakarije v obcestnih bifejih, šolarji ob odmorih, zaljubljenici v avtomobilih na samotnih nočnih stranpoteh, slišali so jo prepevati celo krajevnega župnika, ko se je na svojem kolesu peljal mimo Webowe slaščičarne. Seveda ni nihče niti pomislil, da je bila to prva skladba za trobento, ki jo je napisal Chet Sanders. Kasneje, čez nekaj let, ko je skladba izšla na plošči in osvojila Ameriko, plošča je nosila isto ime, "Dotaknem se tvojih ustnic", so jo meščani Chetovega rojstnega kraja spoznali in bili ponosni nanjo, kot na melodijo, ki je zrastle med njimi in ponesla tudi del njihovega mesteca v daljni in nepregledni svet.

Chet je takrat igral že v Memphisu z orkestrom slavnega Lonnieja Johnsona.

Cheta se v njegovem rojstnem mestecu spominjajo kot zelo tihega in skrivnostnega mladeniča. Njegova učiteljica Sippie Wallace se ga spominja tudi kot dobrega učenca. (Čeprav to ni bilo čisto res. Slava je Cheta naredila za "dobrega učenca". Tako slaven glasbenik, kot je Chet kasneje postal, v mladosti vendar ne more biti slab učenec! je vzklikala stara Sippie. Lahko smo prepričani, da je stara učiteljica, na koncu svojega življenja je oslepela, bila čisto zares prepričana, da je bil njen Chet vseskoz odličnjak. V resnici pa se je skoz šolo komaj prebijal, saj je večino časa porabil, da se je v gozdiču nad rojstnim mestecem pogovarjal s svojo trobento.) Tudi drugi iz njegovega mesta se spominjajo, da je bil vljuden in tih mladenič. Črnska služkinja Tony se spominja, da je igral na črnskih pogrebi, čeprav to takrat ni bilo popularno, predvsem

zanj ne... Belec, ki igra trobento na črnskih pogrebih! Takšnega človeka so v tistih časih takoj izključili iz družabnega življenja belcev. Stara črna Tony je prepričana, da je bil Chet zelo pogumen mlad fant.

Najbolj pa je Chet ostal v spominu dekletom. Svojim vrstnicam. Bil je lep kot James Dean in igral je trobento. Včasih ga je kakšna punčara zvalila na verando, zvečer, ko ni bilo doma njenih staršev. Zamešala je vrč limonade z mnogo sladkorja in ledu... Chet je stal sredi verande in igral "Dotaknem se tvojih ustnic", dekle pa je sedelo v gugalniku, se pahljalo s spodnjim robom svilenega krila, ki ga je, hrati s stopnjevano močjo glasbe, dvigovalo vedno više in više. Kar meglilo se ji je od čarobnega zvoka trobente, ki so ga izvajljale nežne in mehke Chetove ustnice. Ko se je v mesečini južnjaške noči zabliskalo dekletovo spodnje perilo in rjavkasta koža nad njim, vse do temnega popka (tako visoko je dekle dvignilo svoje krilo), je Chet prenehal igrati. Pokleknil je med dekletove noge in se z ustnicami spustil do dišečega južnjaškega cveta. Ja, tako lepo je to bilo. Pravijo punce.

Chet je v tistem času, preden je odšel igrati v Memphis, resneje hodil z nekim dekletom. Claro. Bila je hči kmeta Jenningsa. Jennings je obdeloval svojih nekaj hektarov zemlje s plugom na konjsko vprego, to je bilo za tiste kraje, kjer so bila posestva velika, da jih nisi obhodil od jutra do večera in so jih obdelovali s traktorji in kombajni, prava zaostalost in revščina. Jenningsi so bili revni kmetje. Clara in Chet sta se imela rada. Ko je Chet odšel v Memphis, se je Clara poročila in čez nekaj mesecev rodila sina. Govorili so, da je otrok Chetov.

Clara je nekoč rekla, da ji je Chet rekel, šla sta v gozd, ona je sedela na posekanmi, on pa je igral krošnjam dreves, da bo umrl takrat, ko bo začutil, da je glasba odšla od njega. Ja, tako nekako je rekel, morda ne s temi besedami, ampak Clara se natančno spominja, da se je nenadoma, sredi skladbe ustavil, jo pogledal in rekel: "Ko me bo zapustila, bom umrl?" Ona, Clara, je mislila, da je mislil s tem njo. Nasmehnila se mu je in rekla: "Ah, saj veš, da te ljubim in da te ne bom nikoli zapustila..." "Ne," je rekel, "če ne bom mogel več igrati, bom umrl..."

Clara se je kmalu po poroki preselila. Bila je razočarana. Bila je jezna. Počutila se je prevarano. Rekla je, da ni pričakovala, da jo bo zapustil tako brez slovesa. Vendar, Chet se je poslovil od nje, samo da ona tega najbrž ni razumela. Preden je odšel s prvim jutranjim avtobusom v Memphis, je zvečer prišel pred njihovo hišo in igral pozno v noč. Igral je "Dotaknem se tvojih ustnic". Igral pa je še neko drugo melodijo. Drobno in kratko. Samo nekaj dahov je trajala in ponavljal jo je vso noč. Kasneje, čez nekaj let, je prav to glasbeno temo razvil v najlepšo skladbo slovesa in pozabe: "Rečem ti z bogom, ker te imam rad".

Clara ni niti slutila, da ji je takrat, ko je do onemoglosti igral pod njenim oknom, pravzaprav s svojo glasbo pripovedoval, da mu je žal, da odhaja od nje, da jo zapuščata.

"Sicer je pa boljše tako. Z njim bi še umrla. Silil me je, da sva se zaprla v njihovo garažo, legla pod traktor in vdihovala bencinske hlape. Vsak dan sva kakšno uro ležala pod traktorjem in Chet mi je tiščal plastično cevko pod nos: 'Dihaj, dihaj, globoko

dihaj, boš videla, kakšne barve je glasba,' me je nagovarjal. Vedno mi je bilo slabo. Prav je, da je odšel. Hvala Bogu, da sem se ga znebila."

V Memphisu je igral v baru črnca Lonnieja Johnsona. Velikega glasbenika samouka, ki je s svojimi ploščami bluesa obogatel. V tistem času, ko je prišel mladi Chet igrat v njegov orkester, je bil Lonnie že v zatonu. Njegov bar in džezovski klub je bil, kljub dobri džez in blues glasbi, vedno napol prazen. Že prvi teden pa, kar je Chet začel igrati v klubu Lonnieja Johnsona, se je obisk zelo povečal. Novi trobentač je razburil predmestje Memphisa. Belec, ki igra trobento tako kot črnci! Ljudje so kar drli. Stali so pred odrom in zrl v suhljatega mladeniča, ki je z zaprtimi očmi igral na svojo trobento. Tudi drugi glasbeniki so bili vznemirjeni. Pa vendar ni Chetu nihče rekel nič. Čisto tiho, brez besed in z ljubosumno povešenimi očmi, so v garderobi hodili mimo njega. Nihče ni omenil njegovega igranja. Pa tudi Chet najbrž sploh ni opazil, da so se ljudje vseh barv in velikosti kot grozdi nagnetli okrog malega podija z glasbeniki in z odprtimi usti strmeli vanj in v njegovo trobento.

Novinarka ugledne revije "Korenine bluesa", namenjene džezu in bluesu, z imenom Holly Golightly je Chetovo igranje opisala v članku: "Angel s trobento". Ona ga je prva imenovala "Angel". V svojem, sicer precej čustvenem članku je zapisala, da mladi glasbenik Chet Sanders trobente sploh ne igra, temveč pripoveduje z njo, da Chet pravzaprav sploh ni glasbenik, temveč pesnik. Kot izkušena spremljevalka in poznavalka bluesa in džeza je lahko zelo natančno ugotovila, da je moč Chetove glasbe v preprostosti in čistosti. "Chet Sanders," tako piše novinarka Holly Golightly, "glasbeno temo pograbi scela in jo preigrava enostavno in z lahkoto; ko ga poslušamo, imamo občutek, da slišimo vsak ton posebej, hkrati pa nas presune nedeljiva celota, ki seže v nas z neverjetno svetlo energijo. Zato lahko z gotovostjo rečemo: v džez klubu Lonnieja Johnsona se je rodil Angel; Angel, ki igra samo svetlobo - Angel s trobento!" Seveda je bil njen članek prenapet, preveč čustven, patetičen... Če ga danes pazljivo preberemo, lahko opazimo, kako mnogokrat je Holly Golightly uporabila besede: vznemirjena, razburjena, predati se, očarana... In bila je resnično očarana, pa tudi razburjena in končno tudi vznemirjena. Nekega večera ga je, takoj ko je odigral svojo novo skladbo, enostavno pocukala za rokav in rekla: "Chet, igraš kot angel. Rada bi se fukala s tabo."

Holly Golightly je bila mnogo starejša od Cheta. Bila je že dvakrat poročena (brez otrok). Oba njena moža sta bila glasbenika. Holly se je pri svojih petinštiridesetih letih zelo dobro spoznala na glasbo in na vse, kar spada zraven.

"Chet," mu je nekega jutra rekla, "v Evropo moraš, tam te bodo znali ceniti."

"V Evropo," je Chet prostodušno ponovil za njo, potem pa nadaljeval z igranjem serenade, ki jo je že ves mesec preigraval med enim in drugim ljubljencem z izkušeno Holly Golightly. Nag je stal sredi njenega studia, v petem nadstropju stanovanjske hiše, v umetniškem kvartu Memphisa, in neutrudno igral, medtem pa ga je ona gledala izmed pomečkanih rjuh, se odsotno, kot omamljena, božala pod trebuhom, za okni pa se je delal nov dan njune strastne ljubezni.

Holly ga je vodila na sprejeme glasbenikov in sploh vseh pomembnih ljudi iz umetniške srenje tedanjega Memphisa, poskrbela je, da se je v uglednih glasbenih revijah pojavila njegova slika. Slika koščenega mladeniča s trobento. Večno zamišljenega in malce otožnega angela, ki mu prek čela pada razmršeni šop las. Ženske so obnorele. Pred lokalom Lonnieja Johnsona so se zbirale gruče mladih ljubiteljic (pa tudi ljubiteljev) Chetove glasbe.

In tako se je nekega večera po uspešnem Chetovem muziciranju, v dvorani je bilo tako vroče, da sta dve dekleti omedleli, v Chetovi garderobi pojavil sam Lonnie Johnson. V svoji rozasti obleki in z velikim vijoličnim klobukom je sedel pred ogledalom, ko se je z odra v garderobo ves prepoten vrnil Chet s svojo trobento.

Lonnie je imel rad fante. Ko je bil še mlad, je imel rad oboje. Dober blues in fante. Zdaj, ko je ostarel, pa je vedno bolj imel rad samo fante. Na svoj saksofon že nekaj let ni več igral. Živel je samo še od svoje minule slave. Mehko se je obrnil k prešvicanemu Chetu in rekel:

"Madonca, fant, tako si lep! Za pohrustat!" Zraven pa se je na široko zarežal s svojim umetnim zobalom (ki se je belo svetilo iz črnega obraza); hehtal se je kratko in odsekano pa precej na glas, kot kakšen zamorec, ki ga bodo po krivici linčali. Rekel je še:

"Ampak ne bom te pohrustal, čeprav bi te, madonca, res bi te... Odpustil te bom. Ja, točno to bom naredil. Saj, madonca, ne morem pustiti, da v džez klubu slavnega Jonnieja Johnsona vso slavo požanje neki neznan lepotko Chet, anedane?!"

In se je spet režal in režal in tolkel po kolenih.

Chet sploh ni reagiral. Kot da se ne zaveda izrečenih besed. Po glavi mu je tisti hip blodila nova melodija, ki jo je prav ta večer slučajno odkril.

V prvi vrsti, tik pred njegovimi nogami, je kot vedno sedela Holly in on jo je med igranjem pogledal in ji s trobento, s pravkar izumljeno melodijo povedal, kaj vse bo nocoj počel z njo, takoj ko se bosta razlezla po rjuhah njune postelje. Tako se je tisti hip rodila nova pesem. Kot poželenje. Kot ljubezenski vzdih. Kot hrepenenje... Kasneje je iz tega drobnega glasbenega prebliska nastala petnajstminutna skladba, ki jo je Chet čez nekaj let izvajal skupaj z razširjenim njujorškim džezovskim orkestrom. Bilo je to v glasbo prelito poželenje med dvajsetletnim angelom in petinštiridesetletno, že precej obnucano, a še vendar radoživo žensko. Skladba, ki jo še danes igra vsak džezovski glasbenik, ki da kaj nase, je pod naslovom "Sama skupaj" obšla svet. In čeprav je Chetu prislužila ogromne vsote denarja, so leta tisoč devetsto triinosemdeset Chetovi prijatelji morali sami zbrati denar, da so lahko plačali belo krsto in vse druge stroške pogreba, vključno s posebno belo krstico za Chetovo trobento. Lonnie Johnson je poslal ogromen venec z roza vrtnicami. Bil je star in betežen. Vse je šlo podenj. Živel je v razkošnem domu za ostarele črnske glasbenike. Na dan Chetovega pogreba se je strežnemu osebju hvalil in kazal Chetovo fotografijo, ki je bila tisti dan objavljena v New York Timesu:

"Tega fanta sem kakšno leto dol dajal. Madonca, sva se fukala. Potem sem ga pa nagnal. Ubogi vrag se je fiksral. Roke je imel kompletno prešpikane, kompletno, vam

rečem! Kot sito! Če ga ne bi tako sral, bi lahko bil res dober glasbenik. Ampak fukal se je pa dobro! To pa!"

Chet se ni preveč žrl, ko ga je Lonnie dal na čevljev. Zdaj je lahko ves dan poležaval med nogami Holly Golightly, se znojil nad njeno kožo, se do onemoglosti drgnil ob njen trebuh, ovohaval njene sokove in kot žejni pil s studentca njenih ust (iz te pesniške fraze je čez nekaj let nastala ena najlepših ljubezenskih skladb: "Pijem iz studentca tvojih ust"); vse to pa je počel, ne da bi za en sam trenutek izpustil svojo trobento iz rok. Neprestano je ležala tam, na rjuhah njune postelje, vedno na dosegu Chetovih ustnic.

Med ljubljajem si je Chet izmišljal vedno nove in nove skladbe. Holly se spominja, da več tednov sploh nista vstala iz postelje. Chet je enkrat na teden nag stopil do vhodnih vrat (v roki je držal trobento), jih odprl samo za nekaj centimetrov, vzal od svojega dilerja zavojček in mu v zameno stisnil šop pomečkanih bankovcev (Chet ni imel, kot noben angel, prav nobenega odnosa do denarja, bankovci so ležali vsepovsod, pomečkani so se svaljkali med rjuhami, po tleh, na papirnatih krožnikih, med koščki plesnivih pic... skratka, vsepovsod).

Holly se spominja, da so bile po petih tednih rjuhe sive in lepljive, zrak v velikem studiu (nekoč je v njem prebival slikar - abstraktni ekspresionist) pa je bil gost in premikal se je v plasteh modrikastega dima sveč, kiselkaste omame telesnih sokov, izbljuvkov, urina, švica in menstrualne krvi.

Holly se je naveličala. Ni mogla več. Bila je dinamična ženska. Ljubljenje z mladeničem je bilo eno, njena kariera pa nekaj povsem drugega. Sicer mu je sledila na njegovih astralnih izletih v smehljajočo odsotnost, kjer, tako je pravil Chet, zadobi glasba barve in telo, pa vendar ji njena petinštiridesetletna pamet ni dovoljevala, da bi prav v vseh samouničujočih seansah sledila angelu Chetu. Kaj hitro je namreč opazila, da se želi Chet popolnoma zliti z glasbo. Nič ga ni zanimalo kot samo njegov notranji dialog s trobento. Najmanj ga je zanimalo njegovo banalno in zemeljsko telo. Pravzaprav je, tako je bila prepričana Holly, naredil vse, da bi ga uničil.

Bil je mlad, pa vendar se je staral hitreje kot drugi. V letu dni, kar sta živela skupaj, se je opazno posušil. Chet se je do samega sebe obnašal, kot da ga ne zanima prav nič fizičnega. Vedno bolj je blodil in se vedno bolj odsotno smehljajal. Pravzaprav ni bil nikoli pretirano zgovoren, v zadnjem letu pa je opustil še tisto pičlo konverzacijo.

Če ne bi bilo njegove glasbe, tako je pravila Holly Golightly, bi ga zapustila že prvi teden tistega njunega neznošno-sladkega poležavanja.

Toda vseeno, kljub glasbi, je Holly nekega dne vstala, na silo pretrgala z njuno večtedensko, samouničujočo, erotično-glasbeno blaznostjo, se oblekla, oblekla odsotnega Cheta in ga s taksijem odpeljala k svojemu prijatelju, glasbenemu producentu.

V temačnem studiu so tri dni in tri noči brez prestanka snemali Chetove skladbe. Glasbeniki, ki jih je najel navdušeni producent, so bili vzhičeni. Snemali so brez premora. Chetova glasba jih je potegnila v uničujoči vrtinec. Adrenalin (in steklenice

popitega jack daniel'sa) je vrel in kipel. Po dvajsetih urah je bobnar padel v nezavest. Poklicali so drugega.

Še danes krožijo zgodbice o tem norem snemanju. Posnetki s tega maratonskega snemanja pa slovijo kot najboljše džezovsko-soul skladbe, kar jih pozna džezovska glasbena literatura.

Holly je spala na spalni vreči v veži studia. Ko je odprla oči, je skoz steklo nad mešalno mizo videla Cheta, kako divje preigrava skladbo "Naredil sem dan, naredil sem noč". Zaspala je, ko so mimo nje odnesli nezavestnega bobnarja. Ko se je ponovno prebudila, se je Chet, ves moker od znoja in bel v obraz, vendar z žarečimi očmi (ja, oči so mu gorele), poskušal odlepiti od tal in lebdeti v zraku. Ko se je čez nekaj ur spet prebudila, je Chet že lebdel sredi studia, z zvoki svoje trobente pa se je dotikal njenega drobovja kot z rokami. Potem je Holly spet potonila v spanec. Zbudila se je, ko je bilo že vsega konec.

Seveda pa Holly ni vedela, da je Chet od časa do časa, medtem ko je ona tonila v nove in nove sanje, zapuščal studio in na stranišču zabadal iglo vase ter se vedno bolj spreminjal v svojo glasbo.

Po osemdesetih urah neprekinjenega snemanja se je nasmehnil, se usedel v kot, med nogami objel svojo trobento in zaspal.

Spal je dva dni.

Prebudil se je mrtev.

Še manj je govoril kot kdajkoli prej. Holly je bila pretresena, ko je ugotovila, da se Chet sploh ne spominja, da je tri dni snemal svoje najlepše skladbe. Ves glasbeni svet Memphisa pa je bil navdušen.

Medtem ko je še spal v Hollyjinem studiu, je producent klical vsakih deset minut. Takšne popolne glasbe da svet še ni slišal. Trobenta pripoveduje resnice, ki jih ni izpovedal še nihče. Ritmi se spreminjajo tako skladno, da tega ne pomnijo. Moč glasbenih fraz raste z nezadržno močjo. Ja, človek lahko po takšni glasbi začne verjeti v Boga, ja, po takšni glasbi lahko samo še umreš... Chet mora vse te svoje skladbe zapisati. Založniki se pulijo zanj. To bo biznis... To bo biznis...

Telefon v Hollyjinem studiu je skoraj pregorel. Chet pa je še vedno spal, se v snu smehljaj in stiskal trobento k sebi.

Holly je nakupila pole in pole notnega črtovja. Chet mora vse to zapisati! Kanec pohlepa je zagorel v Hollyjini ljubezni. Biznis bo, so klicali založniki. Kdo da več, kdo da več!

"Vse to moraš zapisati! Moraš!" ga je poskušala predramiti iz njegovega sna. "Moraš! Čez teden dni je lahko že na tržišču. Pravijo, da od časov Bachovega zvezka 'Das wohltemperierte Klavier' še ni bilo tako čiste in popolne glasbe. Sedi in piši!"

Chet pa jo je samo debelo pogledal.

"Kaj?" je začuden izdaval. "Kaj?"

"Piši svojo glasbo, piši, Chet! Vsi smo s tabo! Takšna priložnost se v Ameriki zgodi samo enkrat! Piši!"

Ko se je Holly naslednjega dne prebudila, Cheta ni bilo več. Pobegnil je. S prvim

avtobusom se je odpeljal proti New Yorku. Na mizi pa so ležali kupi nepopisanih notnih listov.

Chet Sanders je iz Hollyjinih ust prvič v življenju slišal, da se da glasba tudi zapisati.

Chet in Holly se nista nikoli več videla. Umrla je kakšno leto pred njim. V svojem studiu je popila celo stekleničko sekanola. Še prej pa se je razšla z nekim mladim črnskim pianistom, ki mu je prav tako pomagala na njegovi poti navzgor. Holly je sicer imela rada mlade moške, vendar je še raje imela mlade talentirane moške, saj je bila sama popolnoma brez talentov. Bila je samo podjetna ženska, ki je zapravila svoje življenje s tem, da je vedno znova ustvarjala angele in se ljubila z njimi.

Chetova pot pa se nadaljuje v New Yorku.

Tam Chet nekaj let igra v orkestru Cola Porterja. Piše skladbe in pesmi. Leta tisoč devetsto devetinsedemdeset tudi zapoje. Njegovo petje se sploh ne razlikuje od igranja na trobento. Če danes poslušamo Chetove posnetke iz tistega časa, lahko mirno rečemo, da je njegovo petje kot igranje na trobento in njegovo igranje na trobento kot petje.

Hkrati pa Chetova glasba postaja vedno bolj popolna in enostavna. Ljudje hodijo na koncerte poslušat predvsem njega, čeprav je na plakatih zapisan v spodnji vrstici, med množico trobent in ne med glasbeniki solisti. Toda to Cheta sploh ne skrbi, kot ga ne skrbi njegova fizična podoba, ki je iz leta v leto bolj starčevska. Njegovo telo se suši in umira. Oči izgubljajo lesk in koža postaja siva in povešena. Čeprav je star šele petintrideset let, je že pravi starec. Razen seveda v glasbi, kjer ga ne more prekositi nihče. Njegova glasba je, v nasprotju s telesom, vedno bolj sveža in dinamična. Kadar igra, in igra mnogo in kar naprej, dvorana obmiruje in zadrži dih. Koncert pa se za tistih nekaj minut, ko igra Chet svoj solo, spremeni v ritual lebdenja na valujoči glasbi Chetove duše. Tisoče obiskovalcev skupaj s Chetom lebdi nad prazno pokrajino sveta. Chet jih s svojo glasbo vodi po skrivnih poteh lepote, kjer se lahko pogovarjaš z Njim, ki je oče angelov.

Chet leta osemdeset odpotuje v Evropo in obnori džezovski Pariz. Nekaj glasbenikov ustanovi džezovsko skupino. Glavna zvezda je seveda Chet. On pa se za to sploh ne zanima. V svojih reakcijah je podoben otroku, čeprav je njegovo telo vedno bolj telo starca. Pusti, da ga vodijo za roko. Če ga ne bi potisnili na oder, bi se izgubil. Obsedel bi nekje v zaodrju in igral sam zase. Govori skoraj nič. Tisto pa, kar pove, ponavljajo za njim v raznoraznih džezovskih klubih kot besede glasbenega mesije.

Na vprašanje nekega zagovednega novinarja, kaj je to, glasba, odgovori: "Glasba, to je... Jebi ga: Glasba!" Nekega večera, v nekem berlinskem klubu, najavi svoj nastop z besedami: "Poslušali boste, kako umiram..." Obiskovalci so skoraj ponoreli.

Zadnji dve leti svojega življenja je bil Chet na višku svojih glasbenih moči. Njegova glasba se je odlično prodajala. Vsi glasbeniki, ki so igrali z njim, so obogateli. Na snemanja in koncerte so se vozili z dragimi avtomobili, on, Chet, pa je živel v drugorazrednih hotelih in njegov menedžer je skrbel, da je imel vedno vse, kar je potreboval. Potreboval pa ni, razen šampanjca in aseptičnih igel, ničesar. Od časa do časa se mu je prilepila kakšna punca z dolgimi gladkimi lasmi. Z eno takšnih je fotografiran na ovitku svoje zadnje plošče. Chet kot mumija človeka: same gube vsepovsod, okrog ust brazde in redki lasje ter ugasle, zelo ugasle oči - to je vse, kar je ostalo od angela. Kot bi se mladenič pretopil v starca. Kot da bi ostala samo duša. Duša v glasbi, vse drugo pa je samo kot prežvečena lupina. Takšen je na svoji zadnji fotografiji. Zadaj, za njegovim hrbtom pa stoji dekle. Glavo ima naslonjeno na njegovo rame. Tako je mlada in lepa (z gladkimi lasmi), on pa tako star in grd - kot bi gledali Smrt in Življenje hkrati.

Na zadnjih nastopih so ga ljudje lahko videli, kako sedi na barskem stolčku in igra na svojo čudežno trobento. Ja, Chet je zelo težko stal in hodil. Šepal je. Premikal se je počasi. In to iz popolnoma preprostega razloga: zabadal se je v žile med prsti na nogah. Žile na obeh rokah pa tudi na vratu so bile že čisto obrabljene, zato se je moral zabadati drugam. Na nogah pa so se mu vbodi zagnojili. Prišlo je do sepse in gangrene. Odrezali so mu palec na levi nogi. Teden dni je ležal v bolnici. Pa je pobegnil. Čez deset dni je imel že koncert. Gnojni izcedek se je cedil za njegovimi koraki. Nekako se je zlizal, ampak stoje pa ni mogel več igrati na svojo trobento. Zdaj so mu prinesli na oder visok barski stolček, na katerega je sedel in igral bolje kot kdajkoli doslej. Na enem zadnjih koncertov je na novo zaigral svojo prvo skladbo: "Dotaknem se tvojih ustnic". Zaigral jo je drugače kot takrat, na verandi svoje prve ljubice. Igral jo je počasneje in s takšno pozornostjo, kot da je to poslednja stvar, ki jo počenja. To, da pripoveduje glasbo. Pesem je postala še preprostejša. Brez kakršnihkoli okraskov je zalebdela nad avditorijem. Preprosta glasbena fraza, ki jo je dvakrat ponovil. Na videz dvakrat isto, ampak samo na videz. S prvo frazo je vzel zalet, z drugo se je dvignil in krožil med ljudmi. Ne, to ni bila več ljubezenska pesem. Chet se z njo ni več dotikal ustnic svoje drage. Ljubezen, ki jo je zdaj pel, je bila zrela, zrela kakor Smrt.

Šestnajstega oktobra tisoč devetsto triinosemdeset je v pariški dvorani Olympia (tam so nastopali: Jacques Brel, Yves Montand pa tudi ameriški bluesarji, Champion Jack Dupree, John Henry Barbee in Sonny Boy Williamson) imel svoj zadnji koncert. Dvorana je bila nabito polna. Cheta so morali prinesiti na oder. Rane na nogah so se mu odprle. Rumenkasti gnoj se je cedil. Ni več mogel obuti čevljev. Bil je bos.

Preden so ga prinesli na oder, si je zabil iglo v dimlje. Tam je bil še kakšen centimeter žil, ki so bile še čiste. Že ves teden je imel vročino. Sluznica v ustih se mu je vnela. Chetov menedžer in vodja skupine (zelo slab basist) je hotel odpovedati koncert. Toda Chet je samo odkimal: "Toliko imam še za povedati," je baje rekel. V garderobo so mu znosili vrečke ledu in konzerve kokakole. Hladil si je rane v ustih in

žareči herpes na ustnicah. "Čudež bo, če bo lahko nočoj igral. Saj ne more! Ne smejo ga tako mučiti!" so zmajevali drugi glasbeniki, vsi pa so na skrivaj držali pesti, da bi ga le spravili na oder, kajti koncert je snemala ena najboljših produkcijskih hiš in šlo je za velike denarje.

Chet je, medtem ko so na odru že kakšne pol ure igrali njegove skladbe, sedel v garderobi, se hladil z ledeno kokakolo, imel zaprte oči, momljal sam vase in se vseskoz smehljaj. Preden so ga odnesli na oder, je še pošnjofal malo belega praška, ki ga je za njim vdano nosil menedžer in šef skupine. Takoj ko se je prikazal na odru, je vsa dvo-rana zabučala v velikem in neprekinjenem aplavzu. Ljudje so stali in ploskali enemu največjih trobentačev današnjega časa, Chetu Angelu. Aplavza ni in ni bilo konec.

Tisti večer je igral slabo.

Seveda pa to ni vplivalo na razpoloženje njegovih občudovalcev. Bili so navdušeni nad njegovo glasbo, pa tudi če je ta večer bila slabša kot ponavadi. Ploskali so mu zaradi vsega tistega, kar je nekoč zaigral dobro. Pa vendar, Chet ni bil zadovoljen. Že po prvi skladbi se je obrnil k svoji skupini in rekel: "Zgodilo se je. Nočoj se je zgodilo." Potem je zlovoljno igral še kakšno uro. Dvakrat je s svojim solom narobe vstopil v skladbo (napaka je bila opazna, lahko jo poslušamo na posnetku), in to ravno v tisto skladbo, ki jo je preigral že vsaj tisočkrat in je bila njegova najljubša: "Dotaknem se tvojih ustnic". Bil je vedno bolj zgubljen. S pogledom je begal po dvorani in nekajkrat je njegova trobenta, ki je vseskoz pela v čistih tonih, grdo zaškrípala, kot astmatičen pubertetnik. Takrat je rekel: "Ne uboga me več. Odhaja od mene." In res, prsti ga niso več ubogali. Ustnice so mu zdrsnile mimo. Trobenta je postala predmet in on je nenadoma postal nemočno telo. Nobene misli več. Ni bilo. Nobene misli. Samo preigravanje melodij.

Ljudje pa so bili navdušeni.

Aplavz je bil dolg pol ure. Stali so in vriskali. Cepetali z nogami in klicali njegovo ime. Aplavz je še trajal, ko se je Chet že peljal proti svojemu stanovanju na Montmartru.

Počasi so mu pomagali v dvigalo.

V ustih ga je peklo. Bil je obupan. Pljuča je čutil kot odprto rano, v kateri se tare grob pesek. Vse je bilo suho. Kot poper. Kovček s trobento je stiskal v roki. Molčal je in grizel ustnice. Ni bil zadovoljen. Koncert je bil zanič. Glasba ga je zapustila. Prvič v življenju se je počutil kot navaden človek, ki se bori s svojo trobento, da bi iz nje izvil kakšen primeren ton. Vedno je igral glasbo, ne pa posameznih tonov. Vedno je pripovedoval zgodbe, ne pa črke. Kako se mu je moglo to zgoditi?! Kako?! Zakaj?! Zakaj ga je zapustila!?

Njegovo pariško stanovanje je bilo v osemnajstem nadstropju. V dvigalu je poleg njega bil še šef skupine. Podpiral je Cheta pod roko. V žepu je imel, kot vedno, pripravljeno bunkico stanjol papirja, žličko, vato, plastično brizgo in košček sveče...

Cheta pa je žejalo.

Usta vroča. Kot bi gorela. Po grlu navzdol pa suh pesek, ki škripa, kadar hočeš vdihniti. Škripa in boli.

Chet po koncertu ni spregovoril niti besede. Zdaj, v dvigalu, pa je pomislil na ledeno hladno pijačo, ki bi pogasila ogenj v ustih. Pomislil je na mrzlo kokakolo. Hkrati pa se je spomnil na njen ogabni sladkasti okus, zato je nenadoma in iz čistega miru rekel:

"Kokakola je ogabna."

To so bile zadnje Chetove besede.

Ko so šefa orkestra (in podjetnega menedžerja) takoj po Chetovi tragični smrti novinarji spraševali, katere so bile poslednje besede tega džezovskega angela, se je podjetni šef sicer spomnil na ta preprosti stavek: "Kokakola je ogabna," pa ga kljub vsemu ni hotel ponoviti. Končno je bil Chet Američan in bi se lahko stavek razumel zelo napačno, hkrati pa poslednja izrečena misel tega glasbenega velikana ni imela prav nobene zveze z glasbo. Zato se je zlagal. Rekel je:

"Poslednje besede našega velikega prijatelja in umetnika, so bile: 'Glasba, to je moje življenje.'" Kaj bolj pametnega se podjetni (pa tudi zelo neumni) šef in Chetov menedžer pač ni spomnil.

Kakšne pa so bile poslednje minute Cheta Sandersa?

Pred vrati svojega stanovanja, v osemnajstem nadstropju stolpnice sredi Montmartra, se Chet poslovil od svojega menedžerja in zelo slabega džezovskega basista. Zaklene vrata za sabo. V veliki dnevni sobi, ki je hkrati tudi snemalni studio, si natoči vrč vode in vanj nadrobi množico ledenih kock. Poskuša piti, pa mu vrč pade iz rok in obleži nerazbit na debeli preprogi. Chet sede v usnjeni fotelj in si sezuje čevlje, zraven stoka od bolečin. Nogavice so zlepljene s kožo. Gnojni izcedek mezi iz prešpikanih in zagnojenih žil med nožnimi prsti. Potem iz kovčka vzame svojo trobento. Pestuje jo kot otroka in se počasi sprehaja po sobi. To traja. Potem odpre okno. Mrzel veter zahladi v njegov vroči in prepoteni obraz. Pogleda navzdol. Vidi lučice montmartrskega pokopališča. Spomni se, da je tik ob vhodu, na desni strani ob zidu, pokopan Sartre, malo više, na isti strani, v tretji vrsti pa Baudelaire; na njegovem grobu so vedno sveže rože... Spet se vrne v sredino sobe. Vzame stol in ga s težavo z vleče k oknu (noge ga vedno bolj bolijo in notranjost žari kot puščavski pesek). Zdaj kroži po sobi. Tik ob stenah. Okoli in okoli. V naročju stiska trobento. Dotika se sten in se slabotno odriava od njih. Pa spet naprej in naprej! Kot da bi ga gnala vedno bolj naraščujoča sila. Zaletava se v stene. Zapre oči in se kobali ob stenah. Okrog in okrog sobe. Ko zatava mimo okna, ga zahladi v obraz. Pa spet naprej! Vedno hitreje in hitreje (žival v kletki, ki išče zalet za svoj let). Potem se ustavi. Odpre oči. Zdaj stoji točno nasproti odprtega okna. Stol stoji ob njem. Prisloni trobento k ustom in zaigra prve tri takte "Dotaknem se tvojih ustnic". Potem steče prek sobe. Stopi na stol. Od tod pa na okensko polico.

Razširi roke in se z vso silo požene navzgor proti nebu.

Aleksa Šušulić

Da cvet sklije spet

Zakoni niso bili kruti, bili so trdni, kot kremen, iz katerega so delali rezila in osti. V vsej dolini zanju ni bilo več mesta, kamor bi se lahko zatekla. Sam-ki-gre in Lepostasa ne sodita več med ljudi, Sam-ki-gre je oskrunil nedotakljivi kraj.

Neka otožnost se je iskrla v očeh vsega plemena, ko ju je prišlo pospremit na rob ozemlja, otožnost ločitve. In vendar si je ljudstvo oddahnilo kot eden, ko sta končno obrnila hrbet in se odpravila v strupeno območje. Naj še tako boli, pravici, ali vsaj pravilom, mora biti zadoščeno.

Ničesar nista smela vzeti s sabo, le Sam-ki-gre je tiščal v roki lok s puščicami, ki ju bo branil zveri. Najprej so jima odvzeli Rožo, ki jo je Sam-ki-gre našel na prepovedanem področju, nato sta ostala brez mesta v plemenskem sestavu, brez domovanja, brez družine in brez čisto vsega, kar si pridobiš z rojstvom. Naposled jima je ostalo le tisto, kar imaš pred rojstvom, kar raste in zori v materinih prsih skupaj s tabo: njuni imeni. S tem sta odšla na novo pot.

Lepostasa je bila čudovito pogumna za svojih petnajst pomladi. Lahko bi mu obrnila hrbet, ostala s plemenom. A ne. S svojim moškim bo prenesla vse, si je govorila. Ravnanje plemena je sicer razumela in uklonila se je strogim pravilom, toda ostala je svojemu moškemu ob strani. Sam-ki-gre pa je imel v srcu uporništvu. To, kar je storil, zanj ni bilo narobe. Ne, po njegovem so se motili drugi, motila so se okostenela pravila, vse te prepovedi in prisile so bile ena sama gmota zmot. Bil je malodane ponosen, da so ga izgnali zaradi kršitve zapovedi. Osramočenega bi se počutil, ko bi moral pobegniti spričo kake svoje šibkosti ali strahopetnosti, tako pa se je čutil kvečjemu še močnejšega, zrelejšega kot prej. Zato si je tudi privoščil še zadnjo drznost, drznost, ki bi ga bila utegnila stati draže od samega izobčenja.

Potem ko bosta njuna obrisa docela izginila za obzorom, bodo v taboru z vsem obredjem zakurili kres in ob neizrekljivih psovkah bo Roža končala v plamenih. Nikoli prej je niso videli, najbrž je ne bodo nikoli poslej. Zle Rože so bile takšna redkost, da jih je večina ljudi poznala le iz pripovedovanj in tabujev. Rasle so samo na nedotakljivih krajih. Vendar tak način izražanja ni popolnoma ustrezal resnici. Niso rasle v pravem smislu besede, kakor rastejo drugi cvetovi. Zle Rože so se imenovale tako le po podobnosti, zakaj sestavljali so jih lističi, nešteto lističev. Njihovo pravo ime

pa so poznali samo čarovniki, ki so že opravili drugo maziljenje.

Zdaj, ko sta že globoko zakoračila v tuja področja in ju iz naselja ni bilo več videti, je iz nedrja potegnil to, kar je ves čas skrival pred soplemenjaki. V njegovi dlani je v tisoč odtenkih zažarel mavrični list Rože. Lepostasine oči, ki Rože prej niso videli, so se prvi hip prestrašile spričo predrznosti njegovega dejanja, takoj zatem pa so se razširile v očaranosti.

"No?" je rekel zmagoslavno. "Nisem imel prav?"

"Takšni so bili?" je zajecjlala kot vkopana.

"In to je le eden."

"Torej vse skupaj le ni pravljica! Česa tako veličastnega v življenju nisem videla! So tako velika bitja vendarle obstajala?!"

"Cela krdela so jih bila, eden je bil lepši od drugega, ravnica je bučala in valovala od njihovih hrbtov kakor razburkano morje. Mar ne bi bila škoda, da ostane od takšne lepote le dim na pogorišču?"

Molče sta zrla v čudoviti listič. Sam-ki-gre ga je spet spravil v nedrje. Naprej sta krenila z nekakšno novo polnostjo v duši. Nekaj večjega od sebe sta nosila za popotnico, nečemu bogatemu sta služila od tega trenutka.

Še tedaj, ko sta si že našla varno in toplo bivališče v skriti votlini, še tedaj, ko je Lepostasa povila Samemu-ki-gre prvega otroka, drobno deklico, mu Roža ni dala miru. Kdaj pa kdaj je iz neder privlekel nacefrani list in ga ogledoval. Z zamaknjenim občudovanjem pa se mu je v dušo tihotapila tudi boleča zavest, da list, odtrgan od Rože, naglo propada in da kmalu ne bo od njega ostalo čisto nič.

"Poglej si te barve!" je vzklikal in oba sta vedela, da pred očmi nima zamaščenega oguljenega lističa, ki ga je držal v roki, temveč prvotni, še živi in čvrsti spomin na Rožo. "Poglej si to obliko! Mar ni čarobna? Mar smeva dopustiti, da takole počasi obledi še zadnja sled čudovite Rože?"

Lepostasa je bila njegovih samogovorov že vajena. Dokler ni nekoč ob reki, kamor je hodila po vodo, odkrila ležišča okre. Tedaj je nosila že drugega otroka. Tisti dan je namesto vode prinesla v skledici rdečkastorumenega barvila in rekla: "Neprestano ponavljaš, da nimava pravice dovoliti, da izgine za Rožo vsakršna sled."

Sam-ki-gre jo je objel, nato je vzel v naročje še deklico in skupaj so se zasukali v krogu, in od njihovega radostnega smeha je še dolgo odmevalo po votlini.

Naslednjega dne je Sam-ki-gre namešal barv in počenil pred najbolj pokončno steno v jami. Okrog in okrog je razpostavil bakle, nato je vzel list iz nedrja in ga razprostrl predse na tla. Pomočil je kazalec in sredinec v barvilo, še enkrat pogledal na list in potegnil prvo črto po goli steni. To bo lok hrbtenice, si je govoril polglasno in primerjal predlogo na listu. To bodo parklji, je nadaljeval in spet poškilil, ali je prav naslikal. In tole biclji, in kolena. In poraščene bizonove prsi in grlina. In nozdrvi. In jezni pogled v očeh. In nasršeno čelo. In tole rogovi. In njegov mišičnati hrbet. In tole bo rep. In plodno spolovilo. In morda čisto na koncu še strelica, ostra, smrtna strelica, točno v sočno rdečo okro srca.

Odgovor

Mladenič se je vzpel v hrib in obstal pred pošastjo, ki je branila vstopiti v Tebe. Sfinga je kipela pod nebo, kakor da ni živo bitje, temveč konica teh mogočnih pobočij. Njena ženska glava se je rogala na levjem trupu, orlovska krila so ji trepetala ob bokih in kačji rep je smrtonosno švilgal tja in sem. Pokukal je mimo odurnega bitja in daleč spodaj, kjer so se belila pročelja Teb, videl človeško silhueto.

"Veš, kaj te čaka, če hočeš mimo, *človek*," se je režala pošast.

"Vem," je odvrnil mladenič. "Razvozlati moram uganko."

"Veš pa tudi, kaj te čaka, če odgovoriš napak," je siknila. Griva ji je šumela, ko je Boreas butal ob pečine. "Raztrgam te na kosce."

"Tudi to vem."

"Katero bitje ima zjutraj štiri noge, opoldne dve in zvečer tri, in je najšibkejše takrat, ko jih ima največ?"

Mladenič je potipal za držajem spathe, da jo potegne iz nožnice, če ne odgovori prav, in stopil bliže. Pri tem se mu je hlamida razprla in Sfinga je uzrla njegova stopala. Opahnil ga je njen zgroženi zadah:

"Ti si... te imenujejo Razklanonogi?"

Ni utegnil odgovoriti. Pošast je z grozljivim krikom, ki je širil kri v žilah, strmoglavila v brezno in se raztreščila na koščke, ti pa so se spremenili v modrase in se kot blisk porazgubili med skalovjem.

Spustil se je proti mestu in kmalu prispel do drobne postave, ki jo je razločil poprej: slep, razkuštran starček.

"Kdo si," je vprašal slepec, ko ga je zaslišal, "ki ti je uspelo odgnati božjo kazen z gore in ki so ti koraki dvakrat podvojeni?"

"Ime mi je Ojdip," je odvrnil. "Odkod pa veš, da..."

"Ojdip? To pomeni *nabreklih stopal*?" ga je prekinil starec.

"Da. Kot dečku so mi prebodli stopala."

"Tako sem si mislil. In napovedano ti je bilo, da boš v dobri veri, nevede, očeta umoril in mater oskrnil."

Je slepi starec videl? se je čudil Ojdip. Prerok pa je nadaljeval:

"Govorili bodo, da se je Sfinga ubila zato, ker si uganko rešil."

"Nisem je rešil. Zakaj se je?"

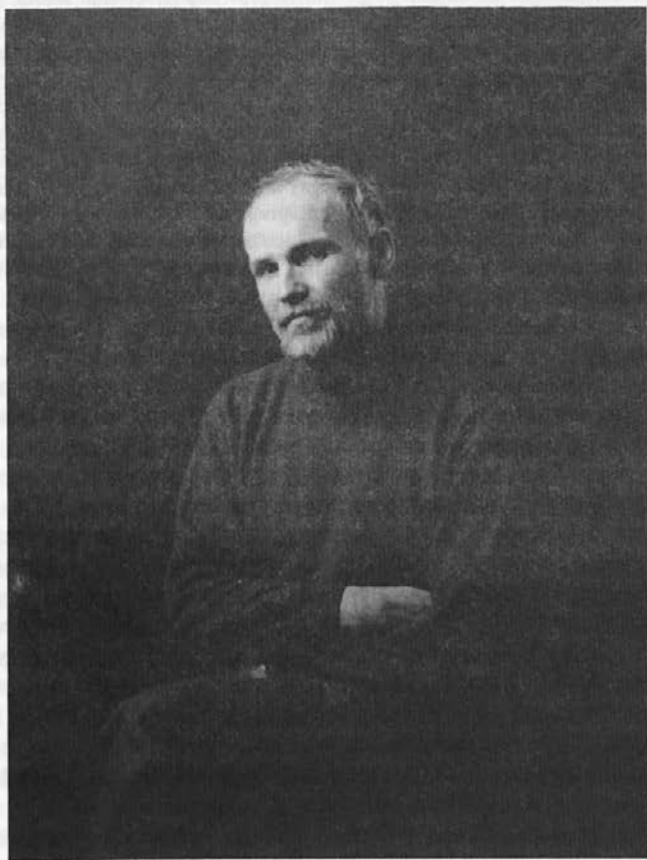
"Ker je odgovor vseeno dobila. Sprevidela je, da si ti odgovor, ki ga je čakala, odgovor, celo od nje same strahotnejši. Otrok si imel razcepljena stopala, torej štiri noge. Mladenič hodiš po dveh."

"A na večer?" je dahnil mladenič, ki je nenadoma kazal mnogo zim.

"Prerokba se bo uresničila. In v obupu si boš prebodel oči. Pojdi zdaj. Tamle je obzidje Teb." Z vzhoda je zapihal hladni Eol in Ojdipa je oblila mrščavica. "Pojdi. Usoda nestrpnost čaka. In nemara tam nekje, pod belim zidovjem, zdaj še vitka šiba, ti že raste palica slepote."

INTERVJU

Mladen Dolar



Avtor fotografije: BOJAN SALAJ

Zakaj mislite, da gre za ironijo?

Zakaj mislite, da gre za ironijo?

Ko se je nekoč vračal z daljšega študijskega bivanja v tujini in tik pred mejo rojstne države poštopal tovornjak, katerega radijske frekvence so lovile enega od nacionalnih programov njegove domovine, je bil prvi stavek, ki ga je zaslišal v materinščini, nič manj kot tale: Minervina sova vzdigne krila, šele ko pade mrak. Da so bile to besede Hegla, filozofa, ki mu je (do zdaj) posvetil največ svojega časa, ni moglo biti zgolj naključje.

Njegov teoretski prvenec se ukvarja s *Strukturo fašističnega gospostva* (1982). Doktoriral iz Heglove *Fenomenologije duha*. Poleg številnih razprav napisal uvodne študije k prevodom avtorjev, kot so Michel Foucault, Alain Grosrichard, Friedrich Schelling, Theodor W. Adorno... V obdobju, ko je bil marksizem še obvezno berilo študentov filozofije, k zadevi pristopil precej nenavadno: "Prosim, če lahko najprej pozabite vse, kar ste do sedaj slišali na to temo."

Rojen leta 1951, predava na oddelku za filozofijo ljubljanske filozofske fakultete, igra klavir in čelo, govori več jezikov (tudi švedščino), je referenca na področju poznavanja glasbene zgodovine in eden redkih, ki je odšel na prostovoljni porodniški dopust. Filozofija skozi psihoanalizo je poleg Hegla (ali prav prek njega) movens vivendi njegovega filozofskega in teoretskega motorja. Ko smo iskali koga, ki bi spregovoril o odnosu med psihoanalizo in literaturo, torej o temi, za katero se je še pred leti zdelo, da v teh krajih sproža povsem nepotrebne osebne konflikte, do odgovora na vprašanje, kdo je tisti, za katerega se predpostavljala, da ve, ni bilo daleč.

Literatura: *Glede na to, da naj bi bila rdeča nit najinega pogovora razmerje med psihoanalizo in literaturo, najprej povsem načelno vprašanje: kakšen je v splošnem odnos teoretske psihoanalize do umetnosti?*

Dolar: Moj prvi spontani odgovor bi bil lahko nekaj takega kot: umetnost je zelo plodno področje za aplikacijo tez teoretske psihoanalize, a naj poskusim malo bolj resno. Ne vem, če je mogoče kaj pametnega reči na splošno o tako masivnem objektu, kot je kar umetnost nasploh - objektu, katerega eksistenca - vsaj po Heglu - ni tako samoumevna. Preden bi lahko kaj rekli na tako generalni ravni, bi bilo treba postaviti vrsto predhodnih vprašanj o predpostavkah in mejah umetnosti kot posebne sfere in o premenah, ki so te predpostavke zadele po koncu razsvetljenstva, z vzponom moderne itd. Šele tedaj se je namreč umetnost zares osamosvojila kot avtonomna sfera, se otrsela določenih kulturnih in ritualnih funkcij, ki se jih je dotlej držala, hkrati s to osamosvojitvijo pa je tudi naletela na svoj rob, na neko konstelacijo, ki jo je zaznamovala Heglova teza o koncu umetnosti. To je sicer teoretsko spraševanje, na katerem ni še nič posebej psihoanalitičnega.

Če naj vseeno poskusim z neko zasilno smerjo, bi lahko rekel takole: obstaja neka samoumevna in obče sprejeta klasifikacija diskurzivnih zvrsti, ki jih v grobem razvršča na vrsto kategorij, denimo, diskurz vsakdanje "praktične" govornice, umetnostni, literarni diskurz (če se držimo le tega), znanstveni diskurz, religiozni diskurz, ideološko-politični diskurz itd. Te kategorije seveda niti najmanj niso samoumevne in je njihove meje zelo

težko potegniti (semiotika je to sem in tja poskušala s spremenljivo srečo), pa vendar nekako funkcionirajo, za sprotno rabo so nenadomestljive. Psihoanaliza se problema diskurza loteva povsem drugače, predlaga čisto drugačno klasifikacijo, ki to utečeno podobo preči. Lacanova postavka je namreč, da je diskurz tisto, kar tvori družbeno vez; od tod izhaja vprašanje, kaj so minimalno potrebni elementi za to - ti elementi so po Lacanovi analizi štirje in z njihovo razporeditvijo in rotacijo je mogoče zakoličiti štiri osnovne tipe diskurza. S tem analitičnim aparatom se je mogoče lotiti one običajne klasifikacije, jo razgraditi, vzpostaviti drugačne zveze, poiskati drugačne kontinuitete in diskontinuitete, postaviti pod vprašaj njihove historične periodizacije itd. Tudi literarnega diskurza se je mogoče lotiti s temi minimalnimi sredstvi, a to bi bil le prvi korak, ki je zanesljivo še preveč splošen. Od tod bi se šele postavila bolj določna vprašanja po specifičnih učinkih določenih literarnih praks in njihovi umestitvi v širše horizonte, ki kršijo običajno klasifikacijo - denimo njihova vez z ideologijo, ki nikakor ni enoznačna. Po eni strani jo literarne prakse premeščajo, kritizirajo, vzpostavljajo do nje distanco, po drugi pa jo lahko - nemara prav prek distance - tudi podpirajo, omogočajo njeno delovanje. Ne nazadnje je bila prav literatura pogosto privilegirani kraj, kjer so nastajali utemeljitveni miti določenega občestva. Poglejte samo Slovenijo, kjer je literatura vseskozi nastopala kot narodotvorni in državotvorni projekt. - Knjiga, ki se je pri nas pred leti posebej ukvarjala s to zvezo, sicer s specifično althusserjanske perspektive, je nosila natanko naslov *Ideologija in estetski učinek*.

Literatura: *Teoretska psihoanaliza je na Slovenskem ena najbolj razvitih teoretskih "opredelitev". Po drugi strani je v tem prostoru med izvirmo produkcijo po tradiciji ena najmočnejših književnost. Kako to, da med njima ni prišlo do razvidnega stika ("spodletelo srečanje"?) oziroma kakšen je odnos teoretske psihoanalize do literature? In, če je o tem sploh moč razpravljati, kakšen je literature do nje?*

Dolar: Iz vašega vprašanja veje prepričanje, da bi taki stiki morali obstajati ali da bi bilo vsaj dobro, če bi. Običajno stanje najbrž ni takšno, umetnostni in teoretski tokovi ponavadi živijo vsaksebi, se razvijajo po lastni notranji logiki in med njimi prihaja le do punktualnih srečanj - razen v nekaterih izjemnih historičnih obdobjih in gibanjih. V Sloveniji je takšno sožitje nastalo v krogu *Nove revije*, kjer se je določena literarna generacija dojemala kot del istega projekta z določenimi teoretskimi podvzetji in narobe. To se je začelo že s Pirjevcem kot nekakšnim neformalnim teoretskim glasnikom in vodnikom literarnih prizadevanj in se v različnih oblikah in smereh nadaljevalo na primer s Kermaunerjem in Hribarjem. Teoretska psihoanaliza pa je nastala zunaj tega obzorja in do tega sožitja ohranila precej skeptično držo; in kolikor smo lahko videli, znotraj literature ni nastala kaka literarna praksa, ki bi v nekem širokem pomenu napravila analogno gesto. Do zveze je prišlo drugje, recimo pri skupini Laibach in *Neue Slowenische Kunst*, kjer smo v njihovi ekstremni držbi, ki je seveda nastala povsem zunaj teorije, lahko prepoznali stične točke s svojim početjem. Pred tem je tako ekstremno točko predstavljal danes na novo odkriti OHO, pri katerem sta, vsaj pri projektu *Katalog*, ne nazadnje sodelovala tudi Žižek in Močnik.

Literatura: Psihoanalitsko "branje" umetniških del se je pri nas usmerilo predvsem v film. Na gledališko/scensko področje skuša "štiri temeljne koncepte" preslikavati Aljoša Kolenc v svojih prispevkih za revijo Maska. Kadar se srečujemo z interpretacijami literature, ki bi jih lahko uvrstili med psihoanalitske ali vsaj med njene bolj ali manj zveste dediče, pa gre skoraj po pravilu (ki ga kot izjema potrjuje posebna tematska številka Problemov/Esejev Nekoč je bilo sto romanov) za ukvarjanje s zeitgeistovsko kratko zgodbo in ne za na primer romane, kaj šele poezijo ali dramatiko. Kako in ali sploh se v kontekst teoretske psihoanalize uvršča razmerje poezija-proza?

Dolar: Številka Esejev, posvečena kratkim zgodbam, pri kateri sem tudi sam sodeloval, ni imela, vsaj kolikor sem jo razumel, visokih teoretskih ambicij - šlo je prej za to, da se ponudi nekaj stimulativnega in zabavnega literarnega branja, pri čemer je moral vsakdo, ki je neko zgodbo izbral, iz nje izluščiti kako zanimivo teoretsko poanto. Tako zgodbe kot analize so bile zavestno zelo heterogene. Pri "Sto romanih" pa je šlo za poskus "pogleda s strani", ki je skušal v nekaj klasičnih delih poiskati nepričakovane in razsvetljuječe stranske perspektive, spet s precejšnjo raznolikostjo pristopov. Ne iz enega ne iz drugega po mojem ne gre vleči kakih širših konsekvenc o posebni afiniteti do določenih žanrov ali o privilegiju enih pred drugimi. Ne vidim nobenih zadržkov, da se psihoanaliza ne bi lotevala dramatike - kot se je Lacan v zelo slovitih analizah na primer Antigone in Hamleta - ali poezije - kot se je Lacan na primer Hugojevega "Booz endormi" in še česa. V naših razmerah pa pozabljate na Močnikove analize Prešerna, najbrž najboljše analize literature, ki se je je ta teorija pri nas doslej lotila. - Če pogledamo širše, je bil eden velikih trenutkov strukturalizma prav analiza, ki sta jo Jakobson in Lévi-Strauss posvetila Baudelairovim "Mačkam" - po mojem ob vsej problematičnosti nadvse produktiven in inspirativen moment.

Literatura: Ob primeru Nekoč je bilo sto romanov ter ob "zborniku" Kratke proze z interpretacijami (ravno tako v ediciji Problemov), se srečujemo predvsem z analizo zgodbe, njenih akterjev in avtorja. Ti trije "elementi" literarnega dela postanejo analizanti, interpret ali kritik pa se postavi v vlogo analitika. Lahko teoretska psihoanaliza pove kaj o sami strukturi literarnega dela oziroma o njegovi estetski razsežnosti, umetniškosti?

Dolar: To vprašanje vsekakor zadeva v živo. Povsem se strinjam z vami, da tematska ali recimo vsebinska analiza, analiza štorij, protagonistov in avtorjev, še nikakor ni dovolj. Če naj bo analiza na višini svoje naloge, mora seči do ravni forme, odgovoriti na slovito heglovski vprašanje, zakaj se taka vsebina kaže v prav taki formi, do ravni, skratka, kjer je forma inherentna sami vsebini, vsebina pa prav taki formi, ki ni le njena vnanja posoda. Šele tedaj lahko sploh legitimno govorimo o strukturi. Eden klasičnih strukturalističnih tekstov nosi prav naslov "Struktura in forma", napisal ga je Lévi-Strauss leta 1960, in čeprav gre tam za kritiko Proppa in njegove formalistične metode v analizi ruskih bajk, je poanta splošna: dokler forma stoji nasproti vsebini, še nismo prišli do ravni strukture. Strukturna analiza, kamor se v veliki meri vpisuje tudi Lacanovo podvzetje, mora biti zmožna storiti ta korak. Tu se

strinjam, da je bila v naši teoriji literatura zapostavljena, če merimo literarne analize ob na primer filmskih, ki so šle veliko dlje. Literatura je bila največkrat uporabljena - če izvzamem nekatere že omenjene Močnikove analize, pa denimo Žižkove analize Kafke in še kaj - kot ilustracija določenih teoretskih tez, njihova "aplikacija" na posebno področje. V tem sicer ne vidim nič slabega in ne razumem čisto dobro, zakaj gredo literatom ob tem včasih lasje pokonci. Po svoje je taka raba pogosto celo bolj poštena od kake druge, ki prisega na "umetniškost umetnosti" in na njeno nezvedljivost, dejansko pa v malo bolj zastrti obliki počne isto. Bolje je to storiti naravnost in odkrito. Literatura pač ni nekaj tako krhkega, da bi ji taka uporaba kaj škodovala ali jo ugonabljal, niti nekaj tako vzvišenega, da bi bila pridržana samo samooklicanim posvečencem. Res pa je, da je taka raba lahko sicer v mnogih pogledih razsvetljuječa in osvežujoča - v primeri z zatohlostjo akademskih literarnih ved -, ni pa še dovolj. Temeljitejša analiza literature nas še čaka.

Literatura: Kakšen odnos ima teoretska psihoanaliza do fenomena literarne interpretacije oziroma literarne kritike glede na to, da gre za specifično vrsto interpretacije oziroma kritike umetniških del, ki je nujno metajezikovna, saj je bistvo literature prav jezik, govorica - Lacan pa prav v svojem razvpitem stavku, oznanjajoč "vrnitev k Freudu", nezavedno opredeli kot strukturirano govorico? Se pravi, da se tisto, kar Freud opisuje kot "mehanizme nezavednega", poraja v logiki označevalca.

Dolar: Vsaka interpretacija je nasilna, a če bi se hoteli temu nasilju izogniti, lahko kvečjemu molče uživamo v branju in ne črhnemo nobene. Brž ko pa odpremo usta, določeno delo že premeščamo, mu dodajamo, ga spreminjamo, si ga prisvajamo, ga zvajamo na nekaj drugega. Njegova mitična nasebnost in enkratnost je zgubljena, a ta enkratnost in domnevna izvorna nedotaknjenost je vselej vnazajšnji proizvod, retroaktivna iluzija izgube. Kritika mora pač biti zmožna vzeti nase ta delež nasilja in bolje je, če si glede tega ne dela utvar. V tem pogledu sicer psihoanalitska kritika ni nič na boljšem ali slabšem od drugih; če naj bi bila boljša, o tem lahko odločajo le konkretni učinki, ki jih je zmožna proizvesti. - Po drugi strani je moment kritiške refleksije in teoretske analize ves čas na delu sredi same literature, kjer lahko določeno delo beremo prav kot kritiko, premeščanje in predelavo del in literarnih praks, ki so mu predhodila. Tu je široko polje t. i. intertekstualnosti, ki je sama substanca literature in s katero se je v določenem obdobju obširno ukvarjala semiotika (spomnite se na primer feno-teksta in gen-oteksta Kristeve itd.). V tem pogledu bi lahko nasilje interpretacije in metajezikovno stališče očitati tudi sami literaturi, ki po mojem ne more živeti drugače. Literarna dela so lahko pogosto celo teoretsko bolj zanimiva in relevantna od teoretskih, tako da vprašanje žanra - sicer nadvse pomembno, kot nas je naučil Todorov - lahko postane sekundarno.

Tvorbe nezavednega resda kažejo na to, da je "nezavedno strukturirano kot govorica"; sledeč Lacanu, v njih naletimo na iste mehanizme, kot jih je Jakobson zakoličil v analizi poetske govorice, v zadnji instanci na mehanizme metafore in metonimije, zgostitve in premestitve. Tej teoriji je, mimogrede rečeno, Lacan zagotovil

precejšnje slavo v petdesetih letih (na primer zlasti s spisom o instanci črke v nezavednem, ki bo v kratkem izšel v slovenščini), a za seboj je potegnila celo vrsto težav, tako da je Lacan kasneje stvari postavil precej drugače s teorijo *lalangue*, jezika. - Kakorkoli že, dvomim, da si je mogoče določeno tezo o naravi nezavednega postaviti kot literarni program ali model - v naravi nezavednega je predvsem to, da njegovih učinkov ni mogoče vračunati ali obvladati. To so še v Freudovem času poskušali surrealisti, hoteli so kar naravnost dati besedo nezavednemu, a Freud je bil do tega zelo skeptičen, naj so ga še tako slavili kot junaka našega časa. Freud je bil v svojem literarnem okusu prej konzervativen in zdelo se mu je, da je mogoče o nezavednem zvedeti precej več v čisto klasičnih literarnih delih.

Literatura: *Psihoanalitski subjekt se zarisuje na nujnem neuspehu samokonstitucije. Po drugi strani se vednost, ki se zanjo predpostavlja, da jo ima neki subjekt, in vednost, ki jo ima ta subjekt v resnici, nikoli ne prekrivata. Kaj to pomeni za sam status interpreta/kritika?*

Dolar: Status interpreta je v tem pogledu dvojen in podvojen. Po eni strani je interpret v vlogi analitika, ki lahko dobesedno in metaforično stopi za hrbet svojemu analizirancu, vidi in analizira njegove skrite želje in vzgibe, tolmači njegove simptome. Vednost je tu na strani analitika, na strani analiziranca, denimo določenega teksta, pa nujen delež zaslepitve. Po drugi strani pa je stvar prav nasprotna: zato da bi interpretacija lahko stekla, predstavlja tekst interpretu prav določeno utelešenje "subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve," se pravi, da analizirani tekst uteleša avtoriteto in vsebuje vednost, do katere se skuša dokopati interpret. Grobo rečeno, brez transfernega razmerja tudi interpretacija ne more steči in sam interpret se nehote znajde v vlogi analiziranca, ki jo sicer lahko skuša na določene načine utajiti. A to dvojno gibanje je po mojem nujno in posebej psihoanalitska kritika se ga mora zavedati in ga reflektirati. O tem sicer lucidno govori Shoshana Felman v enem izmed boljših zbornikov, posvečenih najini temi (*Literature and Psychoanalysis*, John Hopkins University Press, 1980).

Literatura: *Sodobna analitična filozofija je - izhajajoč iz tradicije logičnega pozitivizma - storila premik v filozofski problematiki oziroma njenem odnosu do kritike metafizike. Te ne utemeljuje več v vprašanju: "Kaj lahko vem?" temveč: "Kaj lahko rečem?" Izhodišče logične pozitivistične teorije o naravi smiselnih jezikovnih izjav je bržkone Wittgensteinova teza, da so stavki "slike" dejstev oziroma da je sleherni jezikovni izraz mogoče predstaviti kot "sestavljeno" iz elementarnih trditvev. Ne glede na to, kakšne posledice takšno operiranje proizvede, je jasno, da takšna merila najbrž ne bodo ukinila "metafizične" razsežnosti literarnih besedil. Kako je strukturiran jezikovni pomen v psihoanalitskem diskurzu? Ali dopušča "presegač", "meta", "trans" in v tem smislu neizrekljiv pomen literarnega dela? Je po vašem možna kakršnakoli verifikabilna analiza literarnega jezika, če pa je ta že "po definiciji" ambivalenten, izmuzljiv, večpomenski ipd.?*

Dolar: Spet me spravljate v zadrego, ker na tako široko postavljeno vprašanje ne morem odgovoriti drugače kot nezadovoljivo. Moral bi se spustiti v nič manj kot splošno teorijo pomena, kar je za okvire intervjuja pač preveč. - Najprej glede

analitične teorije: ta v obratu k jeziku ni bila osamljena, saj je danes postalo že obče mesto, da je ena od splošnih potez teorije našega stoletja prav "the linguistic turn", se pravi interes za govorico, ki se ga po obsegu ne da primerjati z ničimer v klasični filozofski tradiciji. Ta obrat je skupen tako poznemu Heidegru in hermenevtiki kot celotnemu strukturalizmu in recimo Habermasu kot zadnjemu poganjku marksizma. Ob tej masivni evidenci pa so seveda predpostavke in konsekvence različnih poskusov nadvse heterogene, celo radikalno nasprotno. Že analitična teorija, ki jo posebej izpostavlja, nikakor ni obstala pri zgodnjem Wittgensteinu - in pri samem Wittgensteinu iz *Filozofskih raziskav* kasneje naletimo na bistveno drugačen pogled. T. i. "filozofije vsakdanje govornice" na primer sploh ni zanimal jezik kot slika dejstev, temveč nasprotno, kot nekaj, kar realnost še le proizvaja.

Kar zadeva psihoanalizo - tu mislim seveda predvsem na Lacana - lahko zelo zasilno nakažem odgovor v dveh korakih. Prvi bi bil ta, da presežek pomena ni nekaj, kar bi uhajalo strukturi, temveč je prav privilegirani objekt strukturalne analize. Problem je v tem, da je ta presežek na določen način sovisen z mankom, in prav okoli tega presežka in primanjkljaja se struktura sploh vzpostavlja; kar naj bi jo presegalo, jo šele dela za strukturo. Že ena prvih in najslavnejših strukturalnih analiz je zadevala natanko označevalec "mana", se pravi kar najbolj ambivalenten, izmuzljiv in večpomenski označevalec, za katerega se je izkazalo, da ni nekaj, kar bi štrlelo prek strukture, ampak nekaj, kar jo ravno omogoča. Lacan je ta Lévi-Straussov uvid še radikaliziral in iz njega napravil splošno teorijo, ki je najprej zaslovela s terminom "točka prešitja", kasneje pa jo je formaliziral v svojem paru S_1/S_2 , se pravi paru, ki zaznamuje vsako označevalno strukturo - v njeni še tako minimalni celici je vselej že vpisan presežek pomena. To je strukturalni učinek, ki ga literatura seveda ves čas s pridom izrablja. Drugi korak pa bi nas moral voditi v smer, ki je prvi videti celo nasprotna, namreč v teorijo *lalangue*, jejezika. Če prvi korak presežek/manko lokalizira, mu odredi posebno mesto, na katerega ostali elementi delegirajo svojo izmuzljivost (seveda ne kot na kako polnost smisla, temveč kot utelešenje njegovega manka), pa druga pot zabriše mesto izjeme in zato celotno polje govornice kontaminira z njegovo funkcijo. To je delež neodpravljive kontingence v govorici, homonimij, besednih iger, naključnih srečanj, s čimer ima neposredno ves čas opravka literarna praksa, obenem pa je to način, kako se v govorico vpisuje užitek. Prva pot nas vodi v mehanizme označevalne logike, druga pa onkraj tega v nekaj, kar bi lahko pogojno imenovali "logika užitka".

Literatura: Po Foucaultu, enem od kritikov diskurza psihoanalize, skuša interpretacija besedil speljati jezikovne izjave na njihov skrivni pomen, smisel. Se pravi, da interpretacija sestopa k "pravi" resnici onstran izjave same. Foucault tako formalizacijo kot interpretacijo besedil "obtoži" reduciranja posamezne izjave bodisi v smislu vzpona k nad-rečenemu bodisi v smislu sestopa k ne-rečenemu. Sam ostaja na zgolj rečenem, zato se obrne tako zoper interpretacijo kot formalizacijo besedil. Ta koncept kritizirate. Bi kljub vsemu lahko opredelili njegov pomen za psihoanalitski diskurz in odnos do jezika, glede na to, da v spremni besedi k zbirki prevodov nekaterih

njegovih tekstov demokratično vztrajate, kako je treba brati Lacana s Foucaultem in Lacana proti Foucaultu ves čas in obenem?

Dolar: Foucault se je v glavnem izogibal analize literature, čeprav je eno svojih zgodnjih knjig posvetil Raymondu Rousselu. Tudi Foucaultu je šlo za presekanje z ono običajno in spontano klasifikacijo diskurzov, o kateri sem govoril prej, čeprav na drugačen način kot pri psihoanalizi. Če naj namreč vzpostavimo določeno diskurzivno formacijo ali izjavno polje, moramo izjave ravno nivelizirati, se pravi, ne smemo se ozirati na njihovo pripadnost različnim žanrom. Na isti ravni moramo vzeti znane in neznanе avtorje, tekste, ki sodijo v visoko znanost in literaturo, skupaj s pogrošnimi in vsakdanjimi izjavami, in šele tako lahko izstopijo skupne izjavljalne določilnice določene episteme, recimo diskurzivnega polja, in obenem zarezje in prelomi med njimi. Literatura igra tu za Foucaulta neko stransko vlogo glede na centralni problem, namreč zvezo vednosti in oblasti. Formalizacija, ki jo je predlagal Lacan (dvojica S_1/S_2 v navezavi na pojem subjekta, $\$$, in objekta, a), ima nemara tu večjo gibkost in omogoča misliti skupaj tako po eni strani dvojico vednost/oblast kot po drugi strani oni presežek pomena, ki v določenih pogojih zagotovi specifično literarne učinke.

Literatura: *Spremna beseda v zbornik Psihoanaliza in kultura opredeli Freudove tekste, kjer se ta eksplicitno ukvarja z umetniki ali njihovimi deli (na primer Michelangelov Mojzes, Dostojevski in očetomor...), kot "psihoanalitični teoretizaciji tujo psihologizacijo umetnostnega procesa". Kje je ta tujost in kaj je znotraj diskurza psihoanalize bistvo umetniškega procesa?*

Dolar: Velik del psihoanalitskega ukvarjanja z umetnostjo, začenši s samim Freudom, se je zadeve lotil s stališča proučevanja samega avtorja, njegovega življenja in take ali drugačne psihične konstitucije. Predvsem v začetnem obdobju je dejansko najpogosteje šlo za dovolj naivno psihologizacijo. Literarna kritika, ki se je naslanjala na strukturalizem, se je temu uprla z nasprotno strategijo, namreč s strogim imanentizmom in internalizmom, ki je vse vzgibe za interpretacijo iskal le znotraj teksta samega in njegovih internih relacij. A tudi ta strategija je bila prekratka, kolikor se je ves čas izkazovalo, da se v notranjost teksta nenehno vpisuje določena zunanost, njegovo razmerje do drugih diskurzov, do ideologij, družbenega konteksta itd. Tradicionalna literarna veda si s tem ni posebej belila glave, saj si je za svojo poglavitno preokupacijo vzela iskanje vplivov, predhodnikov itd. Nauk psihoanalitskega pristopa ne bi bil na obči ravni niti v tem, da je treba delo reducirati na njegovo pravo resnico zunaj njega, bodisi psihološko ali družbeno, niti ta, da je samemu sebi dovolj, niti ta, da ga je mogoče razložiti iz vplivov in predhodnikov - prej bi šlo za obrnitev razmerja, za njegovo retroaktivnost: literarno delo vnazaj samo proizvaja svojo lastno tradicijo, svoje družbene pogoje, proizvaja pa vnazaj tudi svojega avtorja. Tako avtorjeva biografija ali "psihologija" ni enostavno zanemarljiva količina, brž ko se odredčemo psihologizmu, temveč se prelevi v proizvod svojega proizvoda, proizvod, katerega kočljivi status - niti enostavno zunaj niti enostavno znotraj - je treba nazadnje vselej premisliti. Avtor napoči kot residuum svojega dela, a kot tak ni kaka psihološka kategorija.

Literatura: *Znana je ena od Freudovih "definicij" sanj, ki jo je izvedel oziroma obdeloval v sedmem poglavju Razlage sanj. Opravka imamo z očetom, ki po dolgem bedenju ob truplu svojega sina zadremlje v sosednji sobi in sanja, da je k njemu prišel sin ter mu očitajoče rekel: "Oče, ali ne vidiš, da gorim?" Oče se zbudi, plane v sosednjo sobo in vidi, da se je res prevrnila sveča in da je zagorel pri, na katerem leži sinovo truplo. Freud ob tem primeru pravi, da sanjamo zato, da bi lahko še naprej spali, torej, da se ne bi zbudili. Lacan stvar obrne in pravi, zbudimo se zato, da ne bi še naprej sanjali, saj v sanjah naletimo na nekaj, kar je neznosnejše od budnosti. Žižek na tem mestu opozarja, da se tu zariše razmerje med realnim in realnostjo: realnost je tista "zunanja realnost"; v katero se prebudimo in od koder je prišel dražljaj, ki sproža sanje, realno pa je travmatično - nesimbolizirano jedro, pred katerega grozljivostjo pobegnemo v realnost. Kako se glede na to, da psihoanalitiška razlaga literarnega dela dostikrat spominja na razlago sanj, v samo literarno delo in v proces literarnega ustvarjanja umeščata pojma "realnost" in "realno"? Oziroma kako se to neznosno realno reprezentira prek literature?*

Dolar: Natanko o tem problemu govori Freudov tekst *Das Unheimliche*; v kratkem bo izšel v slovenskem prevodu. Spremna beseda, ki sem jo napisal k temu prevodu, se ves čas suče okoli odgovora na to vaše vprašanje. Freud sam si tam namreč vzame za zgled Hoffmannovo novelo o Peskarju (tudi ta bo del knjižice), sicer v vsakem pogledu sijajno delo. Dimenzija, ki jo Freud poimenuje "das Unheimliche", pač meri prav v smer tega, kar Lacan imenuje Realno, v nasprotju z realnostjo, in literatura nastopi kot privilegirani prostor, ki prinaša to dimenzijo eksemplarično na dan. Moja teza bi bila na kratko in v zelo grobem taka: "das Unheimliche", ki sicer kot neka temeljna dimenzija človeškega izkustva preganja družbo že od pradavnin - v različnih podobah groze in svetosti -, zadobi neko bistveno drugačno formo z vznikom moderne, recimo od razsvetljenstva in francoske revolucije naprej. Če je namreč dotlej ta dimenzija imela svoje družbeno sankcionirano mesto, ki se je kazalo prav v družbeno izločeni in odrejeni sferi svetega, je s prelomom moderne tako mesto izgubila, postala je neumestljiva in problematična. Ni naključje, da jemlje Freud svoje privilegirane primere prav iz obdobja romantike, ni naključje, da je bil prav gotski roman najbolj razširjena popularna literatura v času francoske revolucije, tja do najbolj indikativnega primera Frankensteinia itd. Ko je prišlo do neke bistvene premestitve nečesa, kar bi lahko na hitro imenovali "temeljna družbena fantazma", je bila prav literatura odlikovani kraj njenega vznika, uprizoritve in analize. Razmik med realnostjo in Realnim je nemara postal odlikovani objekt "moderne" literature. Za kaj bolj določnega in podrobnega moram napotiti na že omenjeno knjižico.

Literatura: *Katerih literarnih del se je Lacan najpogosteje loteval na svojih seminarjih? Ali obstaja kakšen njihov - seveda za Lacana samega - "simptomatični" skupni imenovalec?*

Dolar: Lacan se je po eni strani nekajkrat lotil analize velike literarne tradicije - analizi Hamleta in Antigone sta najbolj znana primera, oba sta v slovenskem prevodu,

kakor tudi analiza Poejevega "Ukradenega pisma". To je izhajalo iz neke teoretske obligacije, da domet svoje radikalne teoretske geste preskusi na preosvetlitvi velike klasike, tako filozofske kot literarne. Po drugi strani je v svoji mladosti drugoval s surrealisti in bil nasploh del avantgardne literarne scene - znano je njegovo prijateljstvo z Dalijem, s Tzarom sta bila sploh sosedu v isti hiši itd. V njegovem delu večkrat naletimo na kakšne reference in prebliske (na primer Aragonova pesem v XI. seminarju, tudi prevedenem), ki zadevajo to njegovo osebno zgodovino, sicer jo je hitro pustil za sabo (v tridesetih letih se je celo poskusil v pisanju pesmi). Po tretji strani pa imamo nekaj analiz paradigmatskih primerov sodobne literature, med katerimi bi sicer težko našel kakšen očitni skupni imenovalec: analiza Claudela v seminarju o transferju, kjer Claudelovo trilogijo postavi na neko zelo visoko in izjemno mesto, dalje zelo zanimiv tekst o Gideu v *Écrits*, nazadnje in predvsem obsesivno ukvarjanje z Joyceom v njegovem zadnjem obdobju - Joyceom, ki je tako blizu Lacanovemu poznemu iskanju in v katerem najde utelešenje svojih konceptov sintoma (v nasprotju s simptomom), črke, jezika.

Literatura: *T. i. francoska feministična teoretska linija (Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous) se je ukvarjala tudi z literaturo, in sicer v povezavi s t. i. žensko pisavo, ki seveda ne meri na nič biološkega. Ker gre za razprave, ki temeljijo na lacanovskih konceptih oziroma na njihovi (čeprav raznoliki) kritiki, me zanima, kakšna je pot te linije prek Lacana v "feministično" linijo in kaj bi v jeziku Lacana pomenila ženska pisava? In mogoče, če lahko spekulirate, moška pisava?*

Dolar: Prva poanta bi bila vsekakor ta, ki je vsebovana že v vprašanju: problem moške in ženske pisave ni problem biološkega spola. Konec koncev je psihoanaliza vsekakor vztrajala pri tem, da je simbolna spolna opredelitev drugačna od biološke. Od tod naprej je vsekakor mogoče govoriti o ženski pisavi, čeprav v konjunkturi feminističnega pisanja zadnjih dveh desetletij tu vlada velika zmeda - a naj takoj dodam, da je odpiranje širokega polja ženskih študij in feministične teorije kljub zmedi proizvedlo zelo produktivne učinke in temeljito pretreslo akademski establishment. Čeprav neposredno vzeto v tej poplavi ženske produkcije mogoče ni veliko tega, s čimer bi se strinjal, je bil učinek vendarle inspirativen in pisanje o literaturi, in o drugih rečeh, poslej nikoli ne bo več isto. Ženske pisave pa bi se bilo nemara najbolje lotiti s stališča histerije, s katero ima psihoanaliza že od vsega začetka kar najtesnejši odnos. Histeričarke so bile konec koncev prve teoretičarke psihoanalize in psihoanaliza je sploh nastala tako, da je znala prisluhniti histeriji. Histerija je njeno rojstno mesto. Lacan je diskurzu histerije dal digniteto enega izmed štirih osnovnih tipov diskurza in pokazal, kako je histerizacija temeljni učinek vstopa subjekta v govorico. V tem pomenu moramo vsi kot govoreča bitja skozi točko histerije, ki je ravno točka zamajanja sleherne identitete in avtoritete, njene inherentne nemožnosti in manjkavosti, razmik vsake označevalne identifikacije. Prisluhniti histeriji, ohraniti razmik, ki ga skušata zapolniti diskurz Gospodarja in diskurz vednosti, to bi bila morda najenostavnejša opredelitev možnosti neke ženske pisave. A to je bolj moj pogled, ki se precej razlikuje od avtoric, ki jih navajate in

katerih intenca je prej v tem, da bi sestopile v dimenzijo, ki simbolnemu uha, v tako ali drugače razumljeno predsimplno. To je drugačna pot, ki kljub določeni naivnosti kaže na resen problem in drugačno možno teorizacijo, namreč na problem psihoze.

Literatura: *Pred leti se je, predvsem v zvezi z revijo, v kateri bo objavljen ta intervju, razplamtel spopad med "teoretiki" na eni in "pisatelji" na drugi strani. Z današnje perspektive je bil ta spopad, ki na srečo ni zahteval žrtev, verjetno precej nepotreben. Zanima me - zunaj omenjenega konteksta - vaš osebni odnos do leposlovja, ne nazadnje tudi slovenskega?*

Dolar: O preteklih spopadih samo tole: pričujoči intervju razumem predvsem kot možnost vzpostavitve nekih drugačnih odnosov, sodelovanja in dialoga. Zdi se mi, da je *Literatura* tudi sama napravila neki razvoj, ki takšen dialog omogoča in prinaša neke drugačne paradigme. Kar zadeva moj odnos do leposlovja, lahko rečem, da sem po eni strani - odkar pomnim - obsesiven bralec. Berem kar naprej in vse mogoče in si pri tem privoščim razkošje naključnih muh svojega okusa. S filozofijo se ukvarjam profesionalno in si zato ne morem privoščiti, da bi česa temeljnega in pomembnega ne poznal, zato sem tudi v stalnem primanjkljaju in nekakšnem položaju krivde, da nikoli ne poznam dovolj. V literaturi pa nimam ambicij postati literarni kritik ali teoretik in si zato dovolim brati izključno to, kar mi leži. So zelo pomembna velika dela, ki me pač dolgočasijo, in so avtorji, ki sicer veljajo za drugorazredne, od katerih pa sem prebral vse, kar so kdaj napisali. Zato me je ta intervju tudi spravil v nekoliko neprijeten položaj, da se nekako ne čutim pravega naslovnika za vaša vprašanja - ne zato, ker se z literaturo ne bi ukvarjal, ampak zato, ker mi literatura prej pomeni neko zasebno ekonomijo uživanja. Če sem postavljen v položaj, ko moram o njej reči nekaj teoretsko upravičenega in veljavnega, je zasebnega užitka konec. Kar zadeva slovensko literaturo, priznam, da je berem zelo malo. Ne zaradi kakih načelnih predsodkov, ampak bolj zato, ker me skorajda vse, s čimer poskusim, v glavnem ne pritegne kaj prida. Nazadnje sem poskusil z Mazzinijem, ki me je absolutno prepričal s svojimi zares briljantnimi kolumni, a žal v literaturi ni tako dober kot v kolumnih - literarna ambicija, kot se sicer pogosto zgodi, je mogoče glavna prepreka pri pisanju dobre literature. Bom pa še kdaj poskušal.

Literatura: *Društvo za teoretsko psihoanalizo ter šola Sigmunda Freuda, ustanovljena pri tem Društvu, sta poleg stalne pedagoške "skrbni za visoko raven teoretskega dela med množicami" znana tudi po svojih legendarnih uvodnikih v različne publikacije, ki jih podpisuje kolektivni subjekt Društva. Je humor, prisoten v teh tekstih, le drugo ime za ironično distanco ali pa je že po definiciji vpisan v resnost psihoanalize kot "trde teorije"?*

Dolar: Zakaj mislite, da gre pri tem za ironijo?

Ljubljana, marec 1994

Ženja Leiler

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

Paradoks lažnivca in metafizijski paradoks

0.0 Uvod

Duhovnozgodovinsko ozadje dobe, iz katere vznikne postmodernistična literatura, bistveno prežema pojem paradoksa. Jean-François Lyotard je v svojem razvpitem *Postmodernem stanju* (1979) prišel do sklepa, da je v sodobni znanosti paradoks dopuščen kot veljavni rezultat. Lyotardova trditev konec sedemdesetih let seveda ni več mogla biti posebej revolucionarna, saj je bila v marsičem utemeljena na skoraj pol stoletja starih dognanjih. Leta 1931 je namreč Kurt Gödel s svojim teoremom (izrekom o nepopolnosti) dokazal, da (niti) formalni sistemi niso notranje konsistentni oziroma dokazljivi. Pa tudi Gödel ni povsem oral ledine, saj so ob raziskovanju najelementarnejših dejstev materije nekaj let pred njim do podobnega rezultata prišli tudi kvantni fiziki. Nobelov nagrajenec Niels Bohr je formuliral teorijo komplementarnosti, v kateri gre za paradokso združitve dveh nezdružljivih členov oziroma dejstev. Svetlobni snop se obnaša hkrati kot delec in valovanje in svetlobo lahko opišemo le kot eno *in* drugo (ne eno *ali* drugo) hkrati.¹ Ali če navedemo Bohrovega sodelavca, tudi Nobelovega nagrajenca Wernerja Heisenberga: "Novi eksperimenti so nas naučili, da lahko združimo dve na videz nasprotujoči si izjavi: 'materija je neskončno deljiva,' in: 'obstajajo najmanjši delci materije,' ne da bi zašli v logične težave." (cit. po Hassan, str. 58).

Že v drugem desetletju tega stoletja utemelji torej kvantna fizika paradoks kot nespodbitno znanstveno dejstvo; vzporedne ugotovitve v logiki, filozofiji jezika in končno tudi v filozofiji potem počasi pripravljajo tisto duhovno podlago, ki mora svoj odraz najti tudi v umetnosti. Približno v sredino stoletja datira grafično delo nizozemskega slikarja Mauritsa Cornelisa Escherja, ki je skoraj v celoti utemeljeno na logičnih, optičnih in ostalih paradoksih², struktura paradoksa pa začne prodirati tudi

¹ Na tem mestu velja morda opomniti, da velja parataksa za značilni princip postmodernističnega oblikovanja besedil, v nasprotju s hierarhičnim in izključujočim.

² Escher je tudi močno vplival na najbolj znanega nizozemskega literarnega postmodernista Gerrita Krolla, ki je o njem pisal drobno knjižico.

v literaturo. Zato ne preseneča, da nosi eno najpomembnejših znanstvenih del o postmodernizmu - prvič je izšlo leta 1980 - podnaslov *Metafizijski paradoksi* (Hutcheon 1984²). In čeprav se avtorica ne posveča eksplicitno izomorfizmu med strukturo metafizike in logičnimi paradoksi, s svojim podnaslovom pomembno opozori na bistveno sorodnost med obema pojavoma.

Preden pa bo možno pokazati to prepletenost, velja izpostaviti nekaj preprostih dejstev o paradoksih.

1.0 Paradoks lažnivca

Paradoks je po splošni definiciji izjava, ki je nasprotna našemu pričakovanju, mnenju ali zdravi pameti oziroma logiki. Bolj duhovita oznaka ga imenuje "resnica, ki stoji na glavi, da bi vzbudila pozornost" (Falletta, str. XVII). Do danes je bilo (iz)najdenih na stotine paradoksov z različnih področij (logike, aritmetike, geometrije, verjetnosti, optike itd.); za potrebe tega spisa se bomo omejili na informacijo, da lahko po strukturno-formalnih lastnostih paradokse delimo na paradokse: 1.) protislovja, 2.) samoreferencialnosti oz. sklicevanja samega nase in 3.) neskončnega regresa. (Falletta, str. XIX). Vendar se za vse tri oblike izkaže, da so izomorfne, saj jih zaznamujeta zapletenost v neskončno zanko krožnega dokazovanja in (vsaj do neke mere) avtoreferencialnost¹. Enako tudi ne bomo preveč podrobno razlikovali med semantičnimi paradoksi in paradoksi teorije množic, saj ima vsak semantični paradoks analogon v paradoksu teorije množic in obratno. V skrajni posledici bomo vse paradokse zvedli na najstarejšega med njimi, na paradoks lažnivca, ostale paradokse pa bomo - tako počno tudi nekateri raziskovalci paradoksov - obravnavali zgolj kot njegove izomorfne variante.

Paradoks lažnivca je najstarejši in najpomembnejši logični paradoks, paradigma paradoksa sploh. Začenja niz, ki se sklepa z že omenjenim Gödlovim teoremom kot nekakšnim odgovorom nanj². Njegovo prvo formulacijo naj bi zakrivil v 6. stoletju pr. Kr. predstavnik megarske šole Eubolid, vendar je bolj od njegove znana Epimenidova (tudi 6. stol. pr. Kr.) definicija. Epimenid, ki je bil s Krete, je baje izjavil: VSI KREČANI SO LAŽNIVCI. Ta izjava je videti na prvi pogled zelo samokritična, vendar - paradoksko - ravno zato, ker je samo-kritična, torej avtoreferencialna, to ni. Konkretno: prav zato, ker je tudi Epimenid, ki to izreka, Krečan, pride do paradoksa. Namreč: če je res, kar trdi, ni res, kar trdi. In če ni res, kar trdi, je res, kar trdi. In tako naprej v neskončnost. Če pri tej najstarejši formulaciji paradoksa lažnivca lepo vidimo, da nas zavede v krog neskončnega, ponavljajočega se dokazovanja. Vidimo pa tudi drugo pomembno lastnost: avtoreferencialnost oziroma samonanašanje. Izjava je proti-

¹ Po Douglasu Hofstadterju je "paradoksom skupno samonanašanje ("self-reference") ali "presenetljiva" oz. "neskončna zanka" ("Strange Loopiness") (prim. Hofstadter, str. 21). Namesto Hofstadterjevega *ali* mi vstavljamo *in*.

² O povezanosti med paradoksom lažnivca in Gödlovim teoremom glej Marko Uršič: *Logična določljivost in paradoks lažnivca*, Anthropos, 1980, IV-VI; Hofstadter, str. 17; 271-272.

slovna, ker se nanaša tudi na samega izjavjalca. Ta avtoreferencialnost je še jasnejša, če zgotovimo paradoks lažnivca na njegovo najbolj reducirano obliko, namreč izjavo: LAŽEM, pri čemer je pomembno, da to izjavo jemljemo kot performativ. Avtoreferencialnost take izjave je na dlani: "lažem" kot performativ namreč pomeni, da lažem, ko izjavljam: "lažem", iz česar sledi, da torej govorim resnico, ko izrekam "lažem", kar pa pomeni, da torej vendarle res lažem in torej govorim resnico itd. itd. do onemoglosti¹.

Če pobrskamo po svetovni literarni zgodovini, naletimo na najlepši primer paradoksa lažnivca v *Don Kihotu*: v 51. poglavju II. dela *Don Kihota* velja ob prehodu čez most neke reke tale postava: "Če bo kdo šel čez ta most z enega na drugi konec, mora najprej priseči, kam in čemu gre; če bo prisegel resnico, naj ga puste mimo; če pa bo izrekel laž, naj zavoljo tega brez kakršnega si bodi olajšanja umre, obešen na tehle vislicah tu." Zadevo je zapletel možak, ki je "prisegel in izjavil, da pri prisegi, ki jo izreka, prihaja zategadelj, da bi umrl na vislicah tam na koncu mostu in zavoljo ničesar drugega." Vendar nam za podobne primere pravzaprav ni treba posegati tako daleč v preteklost; ostanemo lahko tudi v sodobnosti in navedemo npr. Douglasa Adamsa, namreč zelo zanimiv dialog iz njegove knjige *The Long Dark Tea-Time of The Soul*, v katerem gre za razgovor holističnega detektiva Dirka Gentleyja z eno od oseb romana:

"Niste videti kot zasebni detektiv."

"Noben zasebni detektiv ni videti kot zasebni detektiv. To je eno prvih pravil zasebnega detektivstva."

"Toda če noben detektiv ni videti kot zasebni detektiv, kako potem zasebni detektiv ve, kakšen naj ne bi bil videti? Zdi se mi, da imava tu problem."

Problem, ki zagotovo ne bi zanimal samo Epimenida, ampak tudi Gödela ter Russela.

1.1 Variante in literarni primeri

Katerokoli klasično obliko paradoksa lažnivca vzamemo, se ujamemo v zanko neskončnega ponavljanja². Prav to neskončno ponavljanje pa je značilno tudi za druge vrste logičnih paradoksov, ki so izomorfni paradoksu lažnivca oziroma jih lahko imamo za njegove izpeljanke. Razlika v njihovi formalni strukturi je največkrat le v tem, da gre ponekod za izmenično ponavljanje, drugod za neskončni regres, sicer pa dejstvo

¹ Takšna zanka (Strange Loop), v katero se ujamemo, ko skušamo priti do dna taki paradoksnih izjavi, nas seveda lahko spravi ob živce in izročilo pravi, da je Philetas s Kosa res umrl od same togote, ker ni mogel razrešiti paradoksa lažnivca. Nič bolj uspešno, vendar brez usodnih posledic za zdravje, so se s tem problemom nato spopadali še Aristotel, Aulus Gellius, Seneca, Cicero, Tomaž Akvinski, v novejšem času pa Russel, Carnap, Gödel, Tarski in Kripke.

² Hofstadter uporablja izraz Strange Loop; Uršič to prevaja kot "presenetljiva zanka", Tamara Bohte (prevajalka Gardnerja) pa "čudna zanka"; pomensko gre za neskončno zanko, in mi bomo večkrat uporabljali prav ta izraz.

neskončnosti ponavljanj ostaja isto¹.

Ko brskamo za primeri *krožnega ponavljanja* v literaturi, nam na misel nedvomno pride Calvinov roman *Če neke zimske noči popotnik*, v katerem gre za pisatelja, ki piše o drugem pisatelju, ki piše o njem itd. Podoben pogled zastopa v svoji knjigi o paradoksih Martin Gardner², po katerem predstavljata primer te vrste paradoksa dva sanjalca, ki sanjata drug drugega. Gardner tu sicer navaja le eno literarno referenco (Lewisa Carrola), vendar jih kar mrgoli. Natanko za to gre namreč v Pavičevem *Hazarskem besednjaku* ter v številnih Borgesovih besedilih. Prav iz Borgesa bi lahko navedli desetine primerov logičnih paradoksov, a zaradi prostorske omejitve tu omenimo le dva, ki se tičeta sanjalcev. V pesmi *Alonso Kihano sanja* (iz zbirke *Globoka roža*) Cervantes in Don Kihot sanjata drug drugega. In *Krožne razvaline* se (resda nekoliko dvoumno) sklenejo takole: "Z olajšanjem, s ponižnostjo in grozo je spoznal, da je tudi on privid, ki ga nekdo sanja."

Svetovna literarna zakladnica ponuja tudi vrsto primerov podvarianete paradoksa lažnivca kot paradoksa *neskončnega regresa*. Martin Gardner omenja, da je "Jonathan Swift ... opisal neskončno ponavljanje bolh v pesmi, ki jo je matematik Augustus de Morgan še enkrat napisal takole:

Velike bolhe imajo majhne bolhe,
ki jih pikajo po hrbtu,
majhne bolhe imajo še manjše bolhe
in tako *ad infinitum*.

Velike bolhe imajo same tudi
večje bolhe za pikanje;
te imajo še večje
in še večje in tako naprej." (Gardner, str. 18-19)

Več ustreznih primerov najdemo seveda pri Borgesu. Kar v zvezi s sanjami lahko navedemo *Božji napis*: "Nisi se prebudil v bedenje, ampak v neke prejšnje sanje. Te sanje so v nekih drugih sanjah in tako naprej v neskočnost..." V pesmi *Šah II* predstavi zopet naslednjo situacijo: figure na šahovnici ne vedo, da jih premika šahist, šahist ne ve, da ga vodi Bog, in Bog ne ve, kateri Bog vodi njega itd. *ad infinitum*³. In v enem od svojih esejev (*Čas in J. W. Dunne*) opozori še na tri podobne primere: "Sedem od

¹ Najbolj znan primer paradoksa z izmeničnim ponavljanjem je na primer vprašanje o tem, kaj je bilo prej, kura ali jajce. Neskončni regres pa v najpreprostejši obliki ponazarja pesmica, ki smo se je najbrž kot otroci vsi naučili: "Živel je mož, imel je psa..." Se lepši primer najdemo v Vonnegutovem *Galapagosu*: "Seveda te ljubim, / imejva otročka, / ki nekđaj bo rekel / tako, kot je očka: / "Seveda te ljubim, / imejva otročka, / ki nekđaj bo rekel / tako, kot je očka: / "Seveda te ljubim, / imejva otročka, / ki nekđaj bo rekel / tako, kot je očka..." / In tako dalje."

² Ob Gardnerjevi imamo v slovenskem prevodu še vrsto sorodnih knjig R. Smullyana. Zanimivo je, da se je npr. Barth v svoji prozi sam rad podobno igral in je cenil Smullyanove knjige o tej problematiki (prim. Barth, str. IX, X).

³ Znamenit primer obravnave neskončnega regresa pri Borgesu je esej Johna Bartha *Literatura izčrpanosti*.

številnih indijskih filozofskih sistemov... zanika možnost, da bi jaz lahko postal neposredni objekt spoznavanja, kajti če bi bila naša duša spoznavna, bi morali iskati drugo dušo, da bi spoznala prvo, in tretjo dušo, da bi spoznala drugo itd." ad infinitum. "Schopenhauer: ta, ki spoznava, ne more biti spoznan, saj bi bil sicer samo tisto *spoznano* nekoga drugega, ki *spoznava* itd." in "Herbart: mislil je, da je jaz neskončen, saj dejstvo samospoznavanja predpostavlja nek drugi *jaz*, ki prav tako spoznava samega sebe, ta pa predpostavlja tretji *jaz*."¹

Ti primeri (v katerih prepoznamo strukturo, izomorfno Gödlovemu teoremu) nas spominjajo na tako imenovani paradoks skepticizma oz. skeptikov paradoks. V svoji knjigi *Realno v performativu* ga je Jelica Šumić-Riha takole opisala: "Po Montaignu ne vemo, kakšne so stvari v resnici, ker nam vse, kar vemo o zunanjem svetu, posredujejo naši varljivi čuti. Zaznava nam kaže stvari popačene in spremenjene. A za to, da bi vedeli, kako se zaznava razlikuje od zaznavanega, bi potrebovali neodvisnega razsodnika, za to, da bi ga preverili, pa bi potrebovali demonstracijo, ki bi jo ravno tako morali verificirati z nekim orodjem za presojo in tako naprej ad infinitum." (str. 72) Mimogrede naj omenimo, da je tudi sama logika nehoti producirala podoben paradoks. Nekatero semantične paradokse, med njimi tudi paradoks lažnivca, je skušala rešiti z uvedbo metajezika. Vendar prav metajezik implicira meta-meta jezik itd. ad infinitum.

Končno se velja vsaj bežno dotakniti še dveh paradoksov, ki sta bila pomembna tudi za literaturo. S področja teorije množic je zanimiva Russelova antinomija, ki ima sicer ustrezno preslikavo v semantičnih paradoksih. Pri tej antinomiji gre poudarjeno za problem avtoreferencialnosti; glasi se takole: "Ali je možna množica vseh množic, ki niso elementi samih sebe?" Drugi primer je znani Möbiusov trak, ki ima - paradoksalno - eno samo ploskev in ki nas - če gremo npr. s prstom po njej - po enem krogu sicer vrne na izhodišče, le da na nasprotni (zunanji oz. notranji) strani.

1.2 Paradoks lažnivca in variante v sodobni slovenski prozi

Preden preidemo s področja logike na področje literarne vede, si oglejmo, kako se paradoks lažnivca z naštetimi variantami kaže v sodobni slovenski prozi. Če prelistamo npr. nekaj zadnjih letnikov revije *Literatura*, že opazimo, da jih je med najnovejšimi besedili kar nekaj, ki se na ta ali oni način dotikajo paradoksov, npr. samo z omembo (Maja Novak v *Misteriju lihega dvigala* omenja paradoks Schrödingerjeve mačke, ki se je zdela zanimiva tudi npr. Hassanu; prim. Hassan, str. 60) ali pa z neko globljo povezavo: Aleksa Šušulic svojo *Ostrino aporije* izpelje oziroma poantira ravno

¹ Na tem mestu mimogrede opozarjamo, da natanko ta paradoks spodkopava tudi dve filozofiji, ki sta ravno skušali utrditi subjektiviteto subjekta: Descartesovo in Husserlovo. V zvezi s tem morda ni povsem neumestno navesti Husserlov zapis: "Ime, ki ga izrečejo pred nami, nas spomni na dresdno galerijo ... Tavamo po dvoranah... Téniersova slika ... predstavlja galerijo slik ... Slike v tej galeriji tudi same predstavljajo slike, na katerih so napisi, ki jih je mogoča razbrati, itn." (cit. po Derrida, str. 110).

na osnovi znanih Zenonovih paradoksov (paradoks o Ahilu in Želvi). Še več zank in protislovij najdemo seveda v knjižnih izdajah avtorjev srednje in mlajše generacije. Omenimo npr. Gradišnikove *Mistifikcije*, kjer najdemo strukturo, ki je v zvezi z Russelovo teorijo množic, namreč tekst *Tri pesmi*, analogen Borgesovemu Alefu, za katerega vemo, da je točka v prostoru, ki vsebuje vse druge točke, tudi samo sebe. Množica vseh množic torej, ki vsebuje tudi samo sebe. Najpogosteje pa se pojavljata aplikaciji skeptikovega paradoksa oziroma paradoksa neskončnega regresa (v več variantah) ter paradoksa neskončnega ponavljanja. Nanj naletimo v njegovi klasični obliki - kot paradoks sanjalca oziroma dveh sanjalcev - pri Janiju Virku, ki sklene zgodbo *Odločitev* z naslednjimi besedami: "Prebudiš se v sanjah nekoga, ki ni nikoli prej videl tvojega obraza," pa tudi pri Andreju Blatniku. V črtici *Dva*, v kateri pripovedujoči subjekt reflektira žival, na primer zapiše: "A kakor ponavadi je najhujša možnost, da je vse nasprotje le prezrealjena enakost: kaj če tudi žival misli mene? Potem bo konec z obema, kdorkoli prične prvi." Oba avtorja posežeta tudi po neskončnem regresu. Virk konča zgodbo *Plaz* z ujetostjo v neskončno ponavljanje enega in istega odlomka (kasneje bomo to srečali pri Bratožu), v Blatnikovem *Poizkusu* pa beremo: "Je mogoče, da sem res bil, ali sem le izmislek nekoga, ki si ga je popolnosti ironije v zadoščenje izmislil spet nekdo drug in tako v neskončnost?" Ta varianta skeptikovega paradoksa oziroma ta paradoks neskončnega regresa, ki je v literaturi najpopolneje utelešen pri Borgesu, se pri Blatniku pojavi tudi v romanu *Plamenice in solze*, kjer imamo prisluškovalnico, torej sobo za prisluškovanje, v kateri so nameščene prisluškovalne naprave; po sami (za vse totalitarne režime tipično paranoidni) logiki se s tem zadeva seveda še ne konča; tudi prisluškovalnica, v kateri prisluškujejo prisluškovalnici, mora imeti montirane prisluškovalne naprave itn.

V obliki, ki že prav groteskno spominja na prej navedene Swiftove bolhe, naletimo na tovrsten paradoks neskončnega regresa še nekje. V *Popotnici prednikov* Jani Virk piše: "Kaj, če so zvezde na nebu atomi v nogi nekega že zdavnaj umrlega prašiča," kar seveda implicira tudi to, da so zvezde na nebu, ki se razpenja nad tem zdavnaj umrlim prašičem, prav tako le atomi v nogi še večjega, še bolj zdavnaj umrlega prašiča itd. ad infinitum. Da ne bi navajali samo najmlajših avtorjev, dodajmo tej neskončni hierarhiji bolh in prašičev še Bartolovo misel iz zgodbe *Deklica s košaro*, kjer pravi, "da nismo mi, kakor smo, z vso našo okolico, z vsem vesoljstvom vred, drugega kot samo sence v sanjah nekoga, ki spi v kakšnem prepadu našim dimenzijam tujega onstranstva..."¹

¹ O povsem analognem postopku, le da na področju formalnih sistemov, razmišlja Hofstadter - ob Bachovem neskončno rastočem kanonu in Escherjevih grafikah - takole: "V eni od ravnih na sliki na primer jasno prepoznamo svet fantazije in domišljije. V drugi ravni utegnemo videti realnost... Toda že sama prisotnost teh dveh ravnih povzroči, da se gledalec ugleda kot del še tretje ravni; in ko to stori, se gledalec nehote ujame v implicitno Escherjevo verigo ravnih, v kateri je nad vsako ravno druga, 'realnejša' raven in pod vsako prav tako raven, bolj 'domišljajska' od prejšnje." (Hofstadter, str. 15). Na nekem drugem mestu odkrije natanko isto strukturo v svetu kvantne fizike: "Eksistenca vsakega realnega delca zato vključuje eksistenco neskončno mnogih drugih delcev, vsebovanih v virtualnem 'oblaku'... In vsak od teh virtualnih delcev v oblaku seveda ravno tako vleče za seboj svoj virtualni oblak in tako naprej ad infinitum." (Hofstadter, str. 146).

V nekaterih novejših prozih tekstih, ki so bili enoglasno označeni za postmodernistične, naletimo tudi na *eksplicitno* tematiziranje paradoksa lažnivca. Blatnik tako npr. v *Plamenicah in solzah* zapiše naslednje: "In končno je bilo sklenjeno (priznajmo, v nekoliko ohlapni formulaciji), da 'nikomur, še najmanj pa Woynovskemu, ne gre verjeti zgolj na besedo; če pa bi bilo verjetno, da pri kom vendarle drži sama beseda, bi bil prvi tak nemara prav Woynovski.' Ta stavek, ki je še lep čas zabaval logike, in skoraj dosegel slavo tistega: če človek, ki vselej laže, reče 'jaz vselej lažem,' ali laže ali govori resnico..." itd. V tej eksplicitni obliki pa ga najdemo tudi v *Romanju za Animo* Marka Uršiča, kjer beremo: "Kača z razcepljenim jezikom, zaradi katere je bil človek izgnan iz Edenskega vrta..., bi lahko z enako upravičenostjo rekla o sebi:

JAZ SEM LAŽ

- pa ji ne bi mogli z ničimer dokazati, da se laže, kajti če se po resnici laže, se ne laže, temveč govori resnico, če pa lažnivo govori resnico, ne govori resnice, ampak se laže!" To je seveda paradoks lažnivca v najčistejši, klasični obliki.

Ob tem pa srečamo v *Romanju za Animo* tudi paradoks neskončnega regresa oziroma skeptikov paradoks. Uršič namreč paradoks lažnivca uporabi kot nekakšen logično-paradoksn dokaz Boga, saj nadaljuje: "Torej če Resnica je, lahko o sebi reče zgolj: JAZ SEM, KI SEM." Oziroma kot beremo nekaj vrstic pred tem: "JAZ SEM RESNICA". Toda, pravi ob tem Uršič, "ali lahko sploh rečemo, da je trditev 'jaz sem resnica' resnična, če izven nje ni ničesar, v čemer bi se kazala kot resnična?" S tem je seveda sproženo vprašanje paradoksa metajezika¹, ene od variant paradoksa neskončnega regresa oziroma skeptikovega paradoksa, ki ga Uršič v romanu sicer odpre že pred navedenim mestom, v razpravi o obstoju rajskih vrtov: "Človek je srečen, ko poseda po divanih tega sveta. Morda bi bil še srečnejši, ko bi posedal po džennetskih (tj. rajskih, nebeških) divanih, če takšni divani obstajajo. Toda tudi na nebeških divanih bi se našlo kaj, kar bi človeka žulilo, da bi hotel biti še srečnejši. Pa recimo, da bi obstajali še "višji" (pravzaprav mehkejši) nebeški divani, na katerih človeka ne bi več žulilo tisto, kar ga je žulilo na navadnih nebeških divanih; toda tudi na mehkejših nebeških divanih bi se spet kaj našlo, kar bi človeka še zmeraj žulilo ... in tako dalje *ad infinitum*."

Uršičev roman je torej poln logične paradoksije; vendar je za obravnavano problematiko kljub temu nekako netipičen. Čeprav zaznamujejo njegovo pisanje tudi številni metafizijski prijemi, se vendarle zdi, da omenjeni paradoksi lažnivca in njegovih variant nimajo neposredne zveze z metafizijsko strukturo teksta, ampak sodijo bolj v njegovo filozofsko-refleksijsko dimenzijo. Metafizijsko strukturo, ki je bistveno izomorfna strukturi logičnih paradoksov, najdemo v najčistejši obliki izrisano v *Pozlati pozabe* Igorja Bratoža. Bratoževa proza je zaznamovana s tipično metafizijsko samoreferenčnostjo, ki je značilna prav za logične paradokse. Pri njem gre za neskončna ponavljanja, računalniško-programersko zanko, Möbiusov trak, Escherjev

¹ Ta struktura pa je seveda izomorfna tudi strukturi Gödlovega teorema.

neskončni perpetuumobilski slap itd. V zgodbi *Imitatio mundi* Mozart v partituro zapiše usodno izvajalsko označbo: "D.S. AL S. SENZA FINE - dal segno al segno senza fine, predpisujočo ponavljanje skladbe v neskončnost... glasbena zanka, glasbeno posnemanje vsega posnemljivega." V to zanko¹ pa ni ujeta samo Mozartova skladba, ampak se vanjo ujame tudi sama zgodba, v katere nadaljevanju se v novih variacijah - v neskončnost - ponavlja isti vzorec. Ta figura ni naključna: naslov (*Imitatio mundi*) nas opozarja, da gre za (paradokso) strukturo sveta.

Da je res tako, nam kažejo tudi drugi, še čistejši primeri neskončnega regresa. Na primer *Ataskilska knjižnica*, besedilo, v katerem kar mrgoli logične paradokse. V nespregledljivi korespondenci z Borgesovo *Babilonsko knjižnico* opisuje gradnjo stolpa-knjižnice-labirinta in v svojo strukturo neopazno vklaplja paradoks lažnivca. Ena od knjig, po kateri je bilo veliko povpraševanje, je imela na zadnji strani napisano: "VSE BESEDE SO MOJE. IN OBRATNO." Ta "in obratno" dela iz tega paradoksa. Pomeni namreč tole: VSE BESEDE SO MOJE IN NOBENA BESEDA NI MOJA². Podoben primer torej, kot smo ga navajali ob kredibilnosti Woynovskega iz Blatnikovih *Plamenic in solz*. Zgodba kot celota pa demonstrira - tokrat v še čistejši obliki - tudi zanko, ki smo jo srečali že v *Imitatio mundi*: glavni junak najde ob koncu zgodbe knjigo s svojim imenom, in ko jo odpre, prične v njej brati natanko to zgodbo, v kateri on sam bere to zgodbo itd. itd. v neskončnost. (Grafično lahko to ponazorimo z Möbiusovim trakom, ki ga je v eni od grafik uporabil tudi Escher - trak se na videz obrne, vendar gre - paradokso - za eno samo ploskev; tudi pri Bratožu na videz prestopimo v nov koncentrični krog, vendar ne smemo pozabiti, da gre za isti tekst!) Tudi ta zgodba se torej ne konča, njen junak se ujame v paradokso zanko avto-referencialnosti, ki pa tukaj že opozarja na pomembno metafizično "sporočilo" logičnih paradoksov: zunajtejkstna instanca se ujame v tekst, samonanašanje metafizike poruši avtonomnost Avtorskega oziroma Bralčevega subjekta in ga potegne v tekst. Pomenska poanta te metafizike je torej nekako takšna: če nam ne uspe obdržati distance do teksta, torej ironične metafizične pozicije, se lahko ujamemo v zanko neskončnih ponavljanj. Npr. v takšno, kot nam jo Bratož pripravi na koncu svoje zadnje zgodbe, kjer imamo opombo z zvezdico, v kateri preberemo tole: "O zastavljeni tematiki primerjaj še: Igor Bratož - Pozlata pozabe, Ljubljana 1988. - op. avt." Če seveda tekst resno beremo, se ujamemo v neskončna ponavljanja.

Že Borges je (v *Nesmrtniku*, kjer je podal metaforo dveh nasproti postavljenih

¹ Gre seveda za "presenetljivo zanko", Strange Loop. Zanimivo je, da detektira Hofstadter soroden glasbeni postopek v neskončno rastočem kanonu Bachove kompozicije "Das musikalische Opfer", ki jo je avtor leta 1747 posvetil Friedrichu Velikemu. Gre za to, da tema kanona modulira tonski ključ tako, da se vrne na izhodišče: začne se s C in nadaljuje v sekvenci E, F#, G#, A#, ter se zopet vrne na C; v normalnem kanonu sicer za oktavo više, s pomočjo t.i. Sheppardovih tonov, ki postopno spreminjajo jakost glasu, pa se lahko vrne k istemu C in tako *ad infinitum* (prim. Hofstadter, str 10; 718; Uršič 1985, str. 1163/4).

² To bi bil zelo natančen, skoraj šolski primer Lodgeovega *protislovja* (prim. Lodge, str. 272), ujema pa se tudi z "nedoločljivostjo" v kvantni fiziki.

zrcal) pokazal, da ni eksistenca neskončnih ponavljanj nikakršna eksistenca; od tod njegov odpor do "zrcal, ki podvajajo." V slovenski prozi, vsaj pri Bratožu, so neskončna ponavljanja, kot smo skušali pokazati, posledica paradoksa avtoreferencialnosti. Kako takšna avtoreferencialnost slika nevarnost izgube vsakršne subjektive trdnosti, lepo kaže sklepni odstavek zadnje Bratoževe zgodbe: "In če vas nekoč vprašajo kdo da ste - ali boste pomislili in odgovorili, da si želite, da bi vas bil napisal ta ali oni slavni pisatelj... ali pa boste s patetičnostjo, ki se ji boste začeli prepozno izogibati, hripnili, kako si želite, da bi se napisali sami... in bodo to vaše *zadnje besede*?"

Zadnje seveda zato, ker se s to avtoreferencialnostjo ujamete v paradoks Escherjevih rok, ki rišeta sami sebe.

2.0 Mise en abyme

Ob zadnjih primerih smo se rahlo dotaknili splošnejših razsežnosti logičnih paradoksov v sodobni literaturi. Toda preden lahko razgrnemo širše implikacije obravnavane problematike, moramo pretresti seveda tisto, kar so raziskovalci literature o tem že dognali. Prav strukturo paradoksov neskončnih ponavljanj (kamor sodi tudi struktura paradoksa lažnivca) so namreč neodvisno od obravnave logičnih paradoksov raziskovali tudi v literarni vedi. Najbolj znano je v tem pogledu delo Luciena Dällenbacha: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (1977). Čeprav avtor v knjigi metafikcije ne omenja eksplicitno (se pravi: ne uporablja tega izraza), v podtonu ves čas govori prav o njej; čeprav se le bežno dotakne - v času, ko termin "postmodernizem" vsaj v Franciji nikakor še ni bil v rabi, kaj šele uveljavljen - dveh postmodernistov (Borgesa in poznega Robbe-Grilleta), ostaja eno pomembnih referenčnih del tudi za raziskovanje postmodernistične literature; čeprav se ne ukvarja eksplicitno z logičnimi paradoksi (nekaj jih omenja v opombah, v zvezi z drugimi raziskovalci), detektira v novejši literaturi (sinekdohično)¹ strukturo, ki jo zaznamujeta prav neskončno ponavljanje in samonanašanje. Strukturo, ki je postala izredno pomembna tudi za raziskovanje postmodernistične literature (Hutcheonova jo krepko upošteva v svojih knjigah; Brian McHale ji v *Postmodernist Fiction* posveti celo poglavje) in je znana pod imenom *mise en abyme*².

Pojem mise en abyme (dopustna je tudi pisava mise en abîme) je prvi uporabil André Gide.³ Sam izraz "en abyme" je našel v svetu heraldike; na Gida je namreč naredila vtis podoba ščita, ki ima v svojem središču pomanjšano repliko samega sebe

¹ Prim Dällenbach, str. 81.

² Pri nas je pojem brzkone uveljavila Metka Zupančič. Prim. M. Zupančič: *Skozi labirini do strukture - pristop k romanom Clauda Simona*. PK II/1979, št. 2, str. 29; 34, op.5.

³ A. Gide: *Journal 1889-1939*, Pariz, Galimard, "Pleiade" 1948, str. 41 - zabeležka iz leta 1893; pisal je o postopku "mettre en abyme". Prav sintagmo "mise en abyme" pa je, kot kaže, prvi zapisal C. E. Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Ed. du Seuil 1950 - seveda ob Gidu. Prim. Dällenbach, str. 32.

(v tem je videl (pris)podobno lastnega pisateljskega početja). Tipičen primer mise en abyme je npr. pisatelj, ki piše roman o pisatelju, ki piše roman; radikalnejši primer najdemo pri Borgesu: v zgodbi *Nesmrtnik* piše o dveh nasproti postavljenih zrcalnih. Še lepši primer pa nam ponuja njegov *Vrt s potmi, ki se cepijo*; ta mise en abyme je Dimitrij Rupel takole opisal: "To je približno tako, kot če bi v detektivki oseba, ki jo umorijo s strupom, brala roman, v katerem neko osebo umorijo s strupom. Pravzaprav bi mogli reči še huje: oseba bere roman o zastrupljanju, ki se godi na naslednji način: romaneskna oseba bere roman o zastrupljanju, ko jo zastrupijo - nato prvo osebo zastrupijo." (*Nova revija*, št. 30, str. 3497).

Dällenbach razvija pojem mise en abyme (v nadaljevanju MEA) izhajajoč iz Gideovega pojmovanja in pride do strukturnega modela, presenetljivo podobnega strukturi, ki smo jo razvili ob paradoksu lažnivca: za MEA je značilno "globinsko" podvajanje, ki gre včasih "ad infinitum", ter samonanašanje oz. refleksija kot "vrnitev duha (pripovedi) na svoja stanja in dela" (Dällenbach, str. 60)¹. Podobno, kot smo videli ob paradoksu lažnivca, tudi Dällenbach ugotavlja, da je za MEA značilna metafora zrcala (str. 51/52), da so sanje (v sanjah) tipični topos MEA (str. 154), primerja ga z Uroborosom, kačo, ki žre svoj lastni rep (str. 147; 189), v zvezi z njim omenja princip ruskih babušk (str. 35), paradoks lažnivca (str. 37), neskončno zanko (str. 37), Gödela in Russela (str. 144-145) in Möbiusov trak (str. 192), posredno pa tudi neskončni regres (str. 144)². Tako seveda niti ne preseneča, da sta za Dällenbacha (pa tudi že za Gidea) dva tipična primera Huxleyjev *Kontrapunkt življenja* ter Gideovi *Ponarejevalci denarja*, natanko tisti dve deli torej, s katerima skuša M. Gardner (med drugim) ponazoriti strukturo paradoksa lažnivca.

Strukturno ujemanje MEA in paradoksa lažnivca oziroma njegovih variant (oziroma paradoksov nasploh) postane še očitnejše, če si ogledamo Dällenbachovo klasifikacijo MEA. Dällenbach je namreč s podrobno analizo ugotovil, da je ob isti osnovni strukturi MEA opaziti več pojavnih modusov, zato je MEA razdelil na tri osnovne tipe:

1. tip: "réflexion simple": grb v grbu, mikrokozmos in monada; značilen primer je *Hamlet*, kjer gre za igro v igri; osnovni princip je preprosta podvojitvev (temelji na podobnosti);
2. tip: "réflexion à l'infini": neskončnost dveh zoperstaljenih zrcal; značilen primer je Borgesova parabola o zemljevidu Anglije, ki je tako natančen, da vsebuje tudi samega sebe itd. ad infinitum; osnovni princip je podvajanje v neskončnost (posnemanje - "mimetisme");
3. tip: "réflexion paradoxale": aporija, paradoks; literarni primeri so *Ramayana*, *Tisoč*

¹ Tisto torej, kar navadno imenujemo s tavnološkim pojmom 'avtorefleksija'. Ustrezna je tudi Verbinčeva oznaka: "refleksija: povračanje misli od objekta na subjekt, na svojo duševnost, poglobljanje vase." - Kot bomo videli, se ta pojem ujema s (postmoderno) paradigmo kvantne fizike.

² In sicer v zvezi z že navedeno Husserlovo izjavo.

in ena noč ter *Don Kihot*, kjer junak npr. v drugem delu bere o samem sebi; osnovni princip je aporistično podvajanje (temelji na identiteti) (ibid. str. 37-38, 142-43).

Če poiščemo tem tipom ustreznike v svetu logične paradokse, dobimo tole podobo:

1. tip: preprosta podvojitve, ki temelji na podobnosti. Npr. pisatelj, ki piše roman o pisatelju, ki piše roman, Huxleyjev *Kontrapunkt življenja* ali Gideovi *Ponarejevelaci denarja*. Podvojitve ni popolna (temelji le na podobnosti). Ta tip močno spominja na princip rekurzivnosti v matematiki. Pri rekurzivnosti gre za povratni samonanašalni odnos, vendar vedno obstaja del, ki se ne nanaša sam nase. Kot primer take rekurzivnosti navaja Douglas Hofstadter "zgodbe v zgodbah, filme v filmih, slike v slikah, babuške v babuškah" itd. (Hofstadter, str. 127) (kar se seveda pokriva z Dällenbachovim primerom npr. *Hamlet*, kjer gre za igro v igri). Enako kot je razvidno iz Dällenbachove tabele, tudi Hofstadter ugotavlja, da rekurzivnost, čeprav se paradoksu zelo približa, nikoli ne zapade v paradoks ali neskončni regres (izomorfno strukturo - morda najbolj nazorno jo ponazarja Escherjeva grafika *Fisch and Scales* - Hofstadter pripiše DNA; prim. str. 146-147).

2. tip: neskončno podvajanje; v naših primerih najpogostejša oblika. Zajema tako neskončno zanko vzajemnih ponovitev (npr. sanjalca, ki sanjata drug drugega) kot tudi neskončni regres (npr. Borgesov sonet *Sah II*).

3. tip: aporija, paradoks, ki temelji na identiteti; npr. Möbiusov trak pri sklepni opombi Bratoževe knjige.

Prav vsi logični paradoksi sicer niso mise-en-abysmski (ponavljanje neskončne zanke ni vedno tudi *podvajanje*) in vsi MEA niso paradoksi (1. tip se paradoksu le približa), pa vendar je izomorfizem med večino v literaturi uporabljenih paradoksov in MEA očiten. Izkaže se celo, da tudi Dällenbachova tipologija ni naključna, ampak nekako ustreza notranji formalni nujnosti - torej tisti strukturi, ki pogojuje izomorfizem med obema fenomenoma. Dällenbachova tipologija se namreč natanko ujema z na začetku omenjeno Fallettovo razdelitvijo paradoksov na paradokse protislovja (Dällenbachov 3. tip), sklicevanja samega nase (Dällenbachov 1. tip) in neskočnega regresa (Dällenbachov 2. tip.). Ob tem pa je zanimivo, kakšen notranji razvoj strukture odkrije Dällenbach v sodobnem francoskem romanopisju. Pokaže se mu namreč, da prvi tip, ki je v bistvu zgolj rekurziven (in ne povsem samonanašalen), ki se torej paradoksu le približa, ne odraža pa povsem njegove strukture, s prehodom iz francoskega novega romana v novi novi roman upada. Bolj ko se literatura bliža skrajnim mejam modernizma in s tem postmodernistični metafikciji, bolj se uveljavljata drugi in tretji tip MEA, struktura torej, ki smo jo identificirali kot strukturo paradoksa lažnivca. MEA v postmodernistični metafikciji je - kot je razvidno že iz naših doslejšnjih primerov in se bo v nadaljevanju še potrdilo - že povsem v znamenju te strukture.

3.0 Metafikcija

Vzporednice med logičnimi paradoksi in nekaterimi morfološkimi strukturami v

sodobni literaturi niso naključne. Omenjeni pojavi so zlasti ob raziskovanju postmodernistične metafikcije pri vodilnih raziskovalcih vedno vzbujali zanimanje. Omenili smo že pozornost, ki jo je MEA namenil Brian McHale. Dodajmo še, da imenuje ena vodilnih raziskovalk postmodernistične metafikcije Linda Hutcheon MEA "eno glavnih oblik metafikcije" (Hutcheon, str. 4). Toda podrobnejše obravnave ni bil deležen le v literarni vedi uveljavljeni MEA, ampak tudi v jezik literarne teorije "neprevedeni" paradoksi. Nekaj takih poskusov omenja - kot smo pokazali - že Dällenbach. Dodamo lahko še vrsto primerov, kjer avtorji strukturo paradoksov eksplicitno povezujejo s postmodernističnimi (seveda metafikijskimi) deli. Kot je že bilo omenjeno, piše v svojem znanem eseju o neskončnem regresu John Barth. O "babuškah" (ali "kitajskih skrinjicah" - t. i. "Chinese-Box Paradox") pišeta npr. Benzi in McHale (McHale, str. 112 isl.). Morda najbolj priljubljen pa je pri raziskovalcih postmodernistične literature geometrijski paradoks Möbiusovega traku. Ihab Hassan ga omenja v zvezi s *Finneganovim bdenjem* (Hassan, str. 9); McHale ga navaja ob istem primeru, dodaja pa še Barthovo *Frame-Tale* in *Möbius the Stripper* Gabriela Josipovicija (McHale, str. 111); Barthova zbirka *Lost in the Funhouse* je označena kot "zbirka zgodb, ki temeljijo na Möbiusovem traku," tudi pri Rulandu in Bradburyju (Ruland-Bradbury, str. 338); z istim izrazom označi roman Helmuta Eisendleja *Jenseits der Vernunft oder Gespräche über den menschlichen Verstand* (podobno kot v Bratoževi zgodbi *Ataskilska knjižnica* se roman konča z istim odstavkom, kot se začne) Alan Thiher (Thiher, str. 117-118). Samemu paradoksu lažnivca se - vsaj eksplicitno - v tej zvezi manj posvečajo. Toda če se, se pokaže njegova struktura posebej primerna prav za postmodernistično metafikcijo: "Za postmodernizem je značilno spraševanje o tem, kdo je avtoriteta diskurza (in o tem, kdo je jaz, za katerega se domneva, da je izvor diskurza). Paradigma takega spraševanja utegne biti paradoks lažnivca." (Scott, str. 14)

3.1 Metafikijski paradoksi 1

Pojem metafikcije seveda ni omejen le na postmodernizem. Če je Tzvetan Todorov nekoč pregnantno izjavil, da je vsa fikcija metafikcija, mu v tem na neki način pritrjuje tudi eminentni postmodernistični metafikcionist John Barth: "O čemer koli že govori, govori velika literatura skoraj vedno tudi o sebi. V nekaterih primerih govori celo pretežno o sebi, čeprav skoraj nikoli izključno o sebi, ne glede na to, da je morda tako videti." (Barth, str. 191/92) Pa vendar se postmodernistična metafikcija razlikuje od vseh prejšnjih oblik. Za ponazoritev specifične postmodernistične metafikcije morda zadošča kar opis, ki ga je podal Barth na drugem mestu. V eseju *Literatura izčrpanosti* o nekaterih svojih romanih zapiše, da gre "za romane, ki imitirajo formo Romana in ki jih je napisal avtor, ki imitira formo Avtorja." (Ameriška metafikcija, str. 16)

Barthova izjava ne spominja po naključju na paradoks. Strukturo (postmodernistične) metafikcije zaznamuje vrsta paradoksov. Enega od njih detektira npr. Linda Hutcheon; bralec (poudarek metafikijskega paradoksa je pri Iserjevi učenki Hutcheonovi na bralcu) se zaveda, da je to, kar bere, jezikovne narave in zgolj

izmišljeno; ravno metafizijski komentarji ga na primer na to nenehno opozarjajo. Zato se ne more - denimo - nezavedno identificirati z junaki zgodbe. Po drugi strani pa je ravno v metafiziki njegova vloga aktivna, bralec sodeluje v proizvodnji smisla teksta in se tega zaveda. Torej: metafizika po eni strani bralca jasno distancira od teksta (češ, saj to je le fikcija), po drugi strani pa ga vanj nezadržno vplete. Izraženo nekoliko bolj pregančno: "V metafiziki postaneta bralec in akt branja pogosto tematizirani del pripovedne situacije, pri čemer je vse videti tako, kot da bi imela soustvarjalsko funkcijo." (Hutcheon, str. 37)

Ob tem paradoksu bi se veljalo za trenutek ustaviti. Njegova poanta je namreč v tem, da je bralec na neki način "hkrati gledalec in igralec", in v tem (nemogočem) dvojnem položaju je paradoksnost metafizike. Bržkone ni naključje, da na natanko isto situacijo naleti v svoji študiji tudi Dällenbach - ob primeru, ki ustreza tretjemu tipu MEA (prim. Dällenbach, str. 117-118). Morda še bolj zanimivo pa je neko drugo dejstvo: skoraj popolnoma enako spoznanje je v zvezi s kvantno fiziko izrekel Niels Bohr, rekoč, da je človek v drami eksistence hkrati igralec in gledalec (Hassan, str. 57). Bohrova izjava je zlasti posledica spoznanj s področja kvantne fizike (predvsem Heisenbergovih), da je opazovani objekt vedno opazovan po meri subjekta in da je v rezultat opazovanja vedno vključen tudi opazovalec. Skratka, da je opazovalec vedno hkrati tudi opazovanec, človek torej vedno hkrati igralec in gledalec. Prav to dejstvo pa je - gledano v duhovnozgodovinski optiki - bistveno vplivalo na oblikovanje nove paradigme pisanja. Gornji presenetljivi izomorfizem nas namreč neizbežno spomni na neko drugo definicijo metafizike, katero dolgujemo Johnu Barthu: "medij je sporočilo" (Ameriška metafizika, str. 15). V tej domiselni izjavi je zgoščeno izraženo ravno paradoksnost metafizike. Struktura te izjave je očitno izomorfna ne le gornjemu dejstvu s področja kvantne fizike, ampak tudi strukturi paradoksa lažnivca, in sicer zato, ker sta v obeh primerih dve hierarhično (namreč semantično) različni ravni postavljeni na isto raven. Prav ta struktura končno ustreza tudi Gödlovemu teoremu, zato nemara ne preseneča, da najdemo v Hofstadterjevi knjigi prav ob obravnavi Gödla natanko isto misel (medij je sporočilo) (prim. Hofstadter, poglavje ... *Ant Fugue*, str. 311 isl., zlasti 327, 330). Paradoks, v katerega se zaplete metafizika, ima torej svoje korenine v globlji duhovni strukturi dobe.

3.2 Metafizijski paradoksi 2

Že na prvi pogled je seveda očitno, da gre pri metafizijskem paradoksu Linde Hutcheon za kolizijo dveh hierarhično različnih ravni. To je lastnost, ki ne zaznamuje le metafizike, ampak tudi logične paradokse, pa tudi formalne sisteme nasploh. V poglavju *Formalizacija višjih ravni* knjige *GEB* zapiše Douglas Hofstadter besede, ki dovolj natančno odražajo metafizijski paradoks Linde Hutcheon: "Tudi če lahko sistem 'misli o sebi,' še vedno ni zunaj sebe. Ti, ki si zunaj sistema, ga zaznavaš drugače, kot se zaznava sam. Zato vedno obstaja metateorija - pogled od zunaj - tudi za teorijo, ki lahko 'misli o sebi.'" (str. 194). Bralec torej - govornjeno s Hutcheonovo - (tudi) v metafiziki (ki "lahko misli o sebi") ne more zgolj soustvarjati smisla; ob

implicitnem bralcu vedno obstaja še "zunanji". Paradoks metafikcije je v tem, da oboje logično nezdržljivo ravni združuje ne le ista oseba, ampak tudi isti proces: akt branja.

Na podoben formalni izomorfizem pa ne naletimo le ob implicitnem bralcu, ampak tudi ob implicitnem avtorju. Ko taisti Hofstadter na str. 691 taiste knjige razpravlja o umetni inteligenci, možganih in duhu, naenkrat zapade v izjave, ki bi povsem ustrezale kakšni razpravi o metafikciji: "Po drugi strani pa jezik tvori presenetljive zanke, kadar - posredno ali neposredno - govori o sebi. Pri tem nekaj, kar je v sistemu, skoči iz njega *ven* in potem deluje nanj, kot da bi bilo *zunaj* njega." Položaj torej, ki natanko odseva tisto, kar poznamo pod nazivom metafikcija: *implicitni avtor* skoči ven iz pripovedi (sistema, ki mu pripada - *realni* avtor mu ne!) in deluje nanj(o), kot da bi bil zunaj pripovedi (sistema). Toda s tem primerom, ki sicer predstavlja zrcalno podobo metafikcijskega paradoksa Linde Hutcheon, nekoliko prehitavamo potek dogodkov, zato si bomo njegovo podrobnejšo razlago prihranili za pozneje.

4.0 Postmodernizem

V samem jedru metafikcije se torej skriva vrsta paradoksov. Toda kot da strukturno-formalna paradoksalnost metafikcije ne bi zadoščala, naletimo na nova protislovja, ko skušamo metafikcijo določiti prav kot *postmodernistično* metafikcijo. Če izhajamo na primer iz dejstva intertekstualnosti, ki je seveda za postmodernizem tipična, če ne v nekem smislu celo odločilna (intertekstualnost, ki presega literarno medbesedilnost, npr. v Foucaultevem smislu, da sta svet in neskončni komentar mreža substancialnih povezav), je jasno, da gre v metafikciji za izraz duhovnozgodovinske podlage postmodernizma; v njej gre za pluralizem resnic in izenačenje različnih ravni, saj sta delo in komentar izenačena, diskurza različnih hierarhij oziroma ravni se naenkrat pokažeta na isti ravni. Metafikcijski komentar je namreč vedno del same fikcije in v tem je tudi eden metafikcijskih paradoksov. *Že* izraz metafikcija namreč pove, da naj bi šlo za nekaj, kar je onkraj fikcije, vendar pa je zvijača v tem, da ravno ne gre za to, ampak je vse skupaj še vedno fikcija. Avtorjev komentar je integralni sestavni del same fikcije.

Tak paradoksalni položaj pa - po analogiji s formalnimi sistemi je to najbrž dovolj očitno - bistveno zavira njeno legitimizacijsko težnjo. Göddlov teorem je eksplicitno povedal, da lahko kakršnokoli spoznanje verificira le hierarhično nadrejena raven spoznanja, vsak diskurz le metadiskurz, metajezik (in da gre to v neskončnost, kar pomeni, da prvi diskurz, s tem pa vsi, ostaja neverificiran); s tem je bila vzpostavljena struktura, ki se je kazala v konkretni literarni praksi z različnimi variantami MEA in neskončnega regresa oziroma neskončne zanke itd. S to strukturo, ki implicira vzpostavitev meta-jezika, je tudi določena uporaba metafikcije nasploh v postmodernizmu. Kajti kaj je metafikcija? Glas fikcije, ki se pretvarja, da prihaja od zunaj, zunaj fikcije in skuša na ta način fikcijo verificirati - ne kot resničnost, ampak kot fikcijo. Če je ta glas - na primer vsiljivi avtor - v predmodernejši književnosti rabil kot glas, ki zagotavlja mimezis, torej to, da je podana podoba sveta resnična, kot je

resničen tudi sam svet, in če je glas v modernističnem romanu glas zavesti kot edine, notranje resničnosti, se pojavi v postmodernistični metafikciji glas, ki nenehno opozarja, da je to, kar beremo, fikcija in nič drugega, da ne odseva realnega sveta (kar seveda ustreza tako znanstveni - kvantna fizika - kot tudi filozofski - npr. Wittgenstein - paradigmi), ampak da je le literatura, torej nekakšna igra z jezikom oziroma (če uporabimo Wittgensteinov - povzel pa ga je tudi Lyotard - izraz): jezikovna igra.

4.1 Paradoks postmodernistične metafikcijske legitimizacije

Čeprav je strukturno-formalna vzporednost med paradoksom lažnivca in metafikcijo (samonanašanje, neskončno ponavljanje, zmešnjava okrog hierarhičnih ravni) očitna, pa do globlje povezanosti med obema pridemo šele ob pretresu legitimizacijske težnje postmodernistične metafikcije. Kot smo že nakazali, se je predmoderna literatura legitimizirala s tem, da je bralcu skušala dopovedati, da je to, kar opisuje, pristni odsev sveta in celo njegove globlje resnice in da literatura opisuje to resnico. Za to je rabila tudi metafikcija, če se je takrat pojavljala. V modernizmu je bila ta resnica zunanjega sveta že načeta, zato se modernistično pisanje legitimizira drugače: prikazuje samo notranjo resnico, ki je vendarle zanesljiva, zato so ta dela tudi tako težko berljiva, ker gre za tok zavesti, za katerega pa vemo, kako muhav, fluiden in neujemljiv je. A čeprav je takšen, je dopuščal, da se je modernistična književnost na njem vendarle lahko utemeljevala in bila za bralca prepričljiva. Toda kako bo svojega bralca prepričal postmodernist v času, ko ni več nobene trdne resničnosti, ob kateri bi se njegov govor lahko meril? Kako narediti pisanje prepričljivo tudi v postmodernizmu?

Lyotardovski odgovor, da s paradoksom, se ponuja na tem mestu kar sam od sebe, vendar bolj zaradi retorike dosedanjega poteka razprave, kot zaradi "stvari same". Da bi nam enak odgovor ponudila tudi "stvar sama", si pogledjmo, kako piše postmodernistični metafikcionista, da je prepričljiv. In sicer si oglejmo delo, ki po splošni sodbi bralcev zagotovo prepriča, namreč Blatnikove *Plamenice in solze*. Na enaindvajseti strani tega romana naletimo na primer na tale stavek: "Govori se (čeprav morda ta zgodba ni nič več kot zgolj tisto, kar pač je, torej zgodba), da je nato mogoče slišati v sobi nemalo tišine." Najprej se lotimo analize tega, kar je v oklepaju, tistega *morda* v njem. To je namreč stavek, kateremu *morda* sploh ni mogoče dodati. Zgodba je zgodba, to je tautologija, apodiktična resnica, kajti protislovno je podvomiti o tem, da je zgodba "to, kar je"; vsaka stvar je namreč "to, kar je," in tisto *morda* je že kar groteskno relativiziranje te apodiktične resnice. In če pogledamo še naprej: *govori se*; torej, *čeprav* vemo, da je to le zgodba, "se govori", "da je nato mogoče slišati nemalo tišine" - na ta način se lahko govori samo tedaj, če to ni zgodba, ampak resničnost, kar pa vemo, da ni. Ta *čeprav* torej ničesar v zgodbi ne more relativizirati, saj je že sama zgodba postavljena kot zgolj zgodba, tekst, pač pa relativizira samo kredibilnost pripovedovalca, njegovo pripovedovalsko perspektivo. Avtorju, ki dela (na videz) take logične napake, vsaj na prvi pogled pač ne moremo povsem zaupati. Očitno je, da se zapleta v protislovja in paradokse. - Prav v tem pa je njegova zvijača.

Da bi laže ugledali to zviijačnost, si moramo ponovno priklicati pred oči paradoksa lažnivca v njegovi prvotni obliki, kot ga je pred dva tisoč petsto leti izrekel Krečan Epimenid:

VSI KREČANI S(m)O LAŽNIVCI.

S stališča logike smo stavek že dodobra pretresli; oglejmo si ga še s stališča psihologije. Ker je jasno - to nam pokaže logika -, da takega stavka z resnim in poštenim namenom ni mogoče izreči, si lahko mislimo, da je bil izrečen z namenom varanja, vzbujanja iluzije. Namreč iluzije lastne kredibilnosti. V tem smislu bi stavek lahko prevedli takole: "Čeprav sem tudi sam Krečan, pa moram pošteno priznati, da smo vsi Krečani lažnivci." Govorec sicer s tem res tudi samega sebe označi za lažnivca, vendar nas retorika njegovega govora prepričuje, da je preveč pošten, da bi lahko to bil. Prav retorika poštenosti, s katero izreka to izjavo, vzpostavlja distanco med njim in samo izjavo, tisto distanco, ki preprečuje, da bi videli paradoks (kot vemo iz logike, uvedba metajezika ukinja paradoks lažnivca) in nam omogoča, da v njem vendarle vidimo resnicoljuba. S tem pa smo ravno nasledili njegovi zviijači, ki je tudi njegova edina možnost. Ker je Krečan in ker vemo, da so vsi Krečani lažnivci, bi nam namreč lahko še tako prepričljivo zatrjeval, da to ni, pa mu ne bi verjeli. Zato se je zatekel k sijajni in v tem primeru edino možni prevari, k znamenitem stavku, ki je danes znan pod nazivom paradoksa lažnivca.

Gornji primer naj bi pokazal, zakaj ima v dobi, ko se tudi naravoslovne znanosti utemeljujejo na paradoksu, postmodernistična metafikcija strukturo logičnega paradoksa. V času, ko ne moremo več verjeti naivni dikciji realizma, ko pa nas tudi modernistični tok zavesti ne prepriča več, v času pluralizma, s tem pa relativizacije resnice, je namreč praktično nemogoče utemeljiti svoj diskurz po klasični poti. Zato je potrebna zviijača in metafikcija je ena takšnih zviijač¹. Zakaj se pojavi postmodernistična metafikcija, smo pokazali ob analizi njenih duhovnozgodovinskih temeljev. Analiza paradoksa lažnivca pa je - upam vsaj - pokazala tudi njeno paradokso notranjo strukturo, njeno protislovno obliko samoutemeljevanja. Prav paradoksa lažnivca namreč pokaže, da je to v neki razvojni fazi pač edini možni način legitimizacije.

Takšen način legitimizacije pa je končno tudi povsem kompatibilen s tisto pojavno obliko metafikcije, ki je vzbudila mogoče največ raziskovalne pozornosti in ki je - zlasti

¹ Podoben postopek bi lahko detektirali pri Fowlesu. V *Ženski francoskega poročnika* lahko namreč preberemo tale stavek: "... vendar se je včasih tako nezmerno smejala, da me je strah, kaj bi se zgodilo, če bi jo slišal steber družbe z griča." Kot kaže prvi vtis, naj avktorialni pripovedovalec ne bi bil suveren nad svetom, ki ga sam kreira, ampak se situacija paradoksalno-ironično obrne: čeprav je izpostavljen kot avktorialni pripovedovalec, kar transparentno poudarja zgolj-fiktionalnost dela, se v ironično-parodijskem zaobratu dogodi nasprotno: raven avktorialnega pripovedovalca se izenači z ravnjo fikcije, to pa tako, da dobi ta fikcija navidezen status realnosti, ki vzbudi v avktorialnem pripovedovalcu celo "strah". Ta strah pa se zopet ne tiče njegovega lastnega sveta, ampak sveta fikcije. S tem, ko se na eni strani izpostavlja kot avktorialen oziroma transcendenten, po drugi pa se pretvarja, da je to pozabil, pa končno skrajno ironično in parodično (ker njegovi zviijači seveda ne nasledimo in tako je tudi bilo mišljeno) izpostavi ravno svojo izpostavljenost kot transcendentalni oz. avktorialni pripovedovalec.

v poststrukturalizmu - zagotovo doživela tudi svojo najjasnejšo teoretsko artikulacijo: namreč z intertekstualnostjo (medbesedilnostjo) oziroma, gledano v ožji perspektivi, s citatnostjo, s teorijo postmodernističnega citata. V svojih *Postillah k Imenu rože* Umberto Eco zapiše, da v postmodernizmu ni mogoče preprosto reči: "Noro te ljubim," ampak samo: "Kot bi rekel Liala, noro te ljubim." S tem Eco pove, da je v postmodernizmu resna izjava možna le še kot citat. Če napišemo: "Noro te ljubim," se to sliši nekako neprepričljivo, plehko (saj vemo, velikih zgodb ni več). Tega namreč v postmodernizmu ni več mogoče nedolžno napisati, saj avtor na ta način bralca ne prepriča. Zato pa uporabi - npr. v ljubezenski izjavi - citat, in s tem, če dobro premislimo, stori isto kot Krečan, ki izreče paradoks lažnivca zato, da bi mu verjeli. Kajti tudi ljubezenska izjava kot citat je paradokсна! Narekovaj citata namreč vpisuje v ljubezensko izjavo neko distanco, zadržanost, ki se ne ujema z vsebino izjave, ampak jo v bistvu paradokšno zanika! Toda ravno v tem je zvijača! Narekovaji sami opozarjajo na to in s tem zadobijo funkcijo retorične poštenosti prebrisanega Krečana, ki skuša z zvijačo paradoksa lažnivca svoj govor narediti verodostojen. Povedano preprosteje: čeprav ravno navednice implicirajo nasprotno, sprejemnica ljubezenske izjave prepozna zvijačo - ampak ravno s tem ji je nasedla! - in izjavljalcu verjame. Natanko to pa je, kot smo lahko videli, legitimizacijska zvijača metafikcije.

5.0 Možne razširitve

Gornje gradivo nam omogoča začeti vrsto filozofskih spekulacij. Tako bi lahko na primer do skrajnosti razvijali tezo, da obstajajo paradoksi v metafikciji zato, ker gre v njej za babilonsko zmešnjavo različnih jezikov oziroma jezikovnih ravni, za izgubo difference in hierarhije, ki pomeni - v jeziku logike - mešanje osnovnega jezika in metajezika, ali pa za izgubo enoperspektivnega sveta, kar najlepše ponazarjajo Escherjeve grafike. Lahko bi se spomnili, da je že Dällenbach v središče metafikcije postavil refleksijo (kot autorefleksijo) in bi iz tega izvajali sklepe o naravi človeške refleksije. Lahko bi prišli na misel, da paradoksi s svojo strukturo pravzaprav implicirajo neskončnost. Takšno tezo na primer razvija C. E. Magny (ki pa ga Dällenbach zavrača; prim. Dällenbach, str. 37), delno pa tudi Hofstadter (Hofstadter, str. 15). In končno, lahko bi malo kombinirali Marka Uršiča in Douglasa Hofstadterja in bi v avtoreferencialnosti paradoksa lažnivca našli temeljni princip človekove (samo)zavesti, konstitutivni akt jaza torej. To bi bilo toliko bolj prepričljivo, ker bi lahko našli osupljive korespondence v sami zgodovini razvoja problema paradoksa lažnivca v logiki in njegove aplikacije v literaturi. Zlate dobe paradoksa lažnivca v logiki so namreč helenizem, 16. stoletje ter 19. in 20. stoletje. Enako velja za njegove aplikacije v literaturi; izomorfne variante najdemo že v helenizmu, eksplicitno pa se paradoksi množično pojavljajo v manierizmu 16. in 17. stoletja (ni naključje, da eksplicitno naletimo na paradoks lažnivca pri Cervantesu, Shakespearu in Montaignu) ter v postmodernizmu. Glede na to, da so omenjena obdobja izrazito dobe "krize zavesti" oziroma krize identitete, je najbrž zanimivo, da se prav v umetnosti teh dob pojavljajo strukture paradokсне avtoreference kot rušenje prav te identitete.

Ob nakazanih izomorfizmih med formalnimi, literarnimi in "naravoslovnimi" strukturami bi lahko ubrali še eno pot. V svoji fascinantni in vplivni knjigi *GEB* je Douglas Hofstadter analiziral očarljivi domet izomorfizmov (in v svojem izvrstnem eseju o tej knjigi je M. Uršič opozoril na njihove meje). Pokazal je, kako so istemu formalnemu obrazcu - ki ga najpregnantneje izraža sintagma "Strange Loop" - zavezani ne le Bachova umetnost fuge, Escherjevo slikarstvo in - zlasti z Gödlom - matematična logika, ampak tudi kvantna fizika, molekularna biologija, umetna inteligenca, ne nazadnje tudi sam princip človekovega samozavedanja. V Hofstadterjevo podobo duhovne paradigme, ki eksplicitno navaja (ali bolj ali manj implicitno sugerira) vse paradokse in formalne strukture, ki smo jih omenjali, bi seveda brez težav vključili tudi našo analizo. S tem bi nedvomno potrdili Hofstadterjevo tezo in njegov prikaz "podobe sveta", posredno pa bi na primer potrdili tudi Foucaultev pojem *episteme*. V postmoderini dobi, v kateri je jasno, da svet, ki ga zaznavamo, ni "stvar na sebi", ampak tak, kot ga generira subjekt, kompatibilnost spoznanj z različnih področij (znanosti) seveda ničesar ne pove o svetu (opazovanih objektov) an sich, ampak predvsem o epistemološki konstelaciji, v kateri si subjekt "prisvaja" svet. Tak rezultat bi bil seveda sprejemljiv, saj bi na neki način pojasnil frekventnost uporabe omenjenih postopkov v novejši literaturi ali vsaj pozornost, ki jo ti postopki zbujejo pri raziskovalcih literature.

Vendar pa se zdi, da bi nas s tem - stvari že tako postajajo nepregledne - odneslo predaleč. Zato ostanimo na področju literature in si za konec dovolimo zgolj kratek povzetek in nekaj sklepnih opomb.

6.0 Sklepne misli (ne brez paradoksov)

Če skušamo postmodernistično metafikcijo umestiti v razvojni trend literarnih pisav zadnjih sto let, se nam pokaže nekako naslednja podoba. V realizmu je junakova zgodba vezana na vsemogočno perspektivo, prikazani svet odraža stvarnega, realnega, ki je resničen. Modernizem ironizira pripovedovalčevo vlogo, vpelje večperspektivno pripoved in junakovih dejanj ne izvaja iz socialnih materialnih okoliščin. Toda čeprav realnost relativizira, se ne odpove ideji, da fikcija lahko prikazuje realnost (seveda le notranjo; ki pa je vendarle absolutno resnična). Postmodernizem se tu ne ustavi, vsaj metafikcija ne. Med samim aktom pisanja nenehno preverja pripovedne postopke in s tem ukinja iluzijo, da naj bi šlo za odsev kakršnekoli resničnosti. Neprestano namreč poudarja, da gre zgolj za literaturo, literarno igro. V tem je seveda njena zvijača ali paradoks, ki se nam utegne v tej zvezi pokazati v dodatni osvetlitvi. Kot smo videli, je razlika postmodernistične metafikcije od modernistične ali realistične v tem, da ne odseva več podobe sveta. Prav tu pa nastopi paradoks: realizem odseva npr. resničnost zunanjega sveta, modernizem resničnost notranjega, postmodernistična metafikcija pa nenehno opozarja, da ne odraža nobene take resničnosti, ampak je zgolj tekst, igra. Toda duhovnozgodovinska analiza (spomnimo se avtorjev, kot so Wittgenstein, Lyotard, Foucault) pokaže, da je realnost v postmodernizmu strukturirana natanko tako: namreč kot tekst. Realnost ni nekaj "objektivnega" (kot v realizmu), tudi

"subjektivnega" ne (kot v modernizmu), ampak gre le za jezikovne igre, diskurzivne prakse (iz tega izhaja npr. tudi za postmodernizem tako značilno brisanje razlik med realnostjo in fikcijo, saj gre le za različne diskurzivne prakse, ki pa hierarhično niso razplastene). Ravno s tem, ko poudarja, da gre za jezikovno igro, pa postmodernistična metafikcija paradoksalno odseva podobo sveta, takšno pač, kot je značilna za postmoderno dobo, in je tako ravno v svoji antimimetični težnji paradoksalno mimetična¹.

Ta paradoks je seveda globoko vsidran v duhu postmoderne dobe. Kot je znano, je - po najkrajši definiciji - metafizijska literatura tista, ki govori o sebi. Iz filozofije jezika, denimo Wittgensteinove ("meje mojega jezika so meje mojega sveta")² in iz naravoslovnih znanosti (spoznanje, da je svet, ki ga opažamo, bistveno oblikovan po nas, opazovalcih) sledi, da pomeni govoriti o sebi govoriti o svetu, saj je svet (na to opozarjata tudi Foucault in Heidegger) konstrukcija subjekta. Metafikcija, ki poudarja opazovalčev položaj, je torej samo natančna preslikava tega dejstva. A tudi več kot le to. Metafikcija kot govorjenje literature o sami sebi ne odseva le dejstva, da, ko govorimo o svetu, govorimo o sebi, ampak je v tej optiki tudi edini možni način pisanja. Ker je med opazovalcem in objektom (Heisenberg) vedno subjekt, moramo, če iščemo "objektivnost" oziroma če hočemo najti vsaj približno zanesljivo izhodišče, najprej reflektirati sebe. Metafikcija je tudi zato fikcijska avtorefleksija.

Najnatanejši izomorfizem ima, kot smo skušali pokazati, ta pojav v svetu logike. Kurt Gödel na primer pokaže, da noben formalni sistem ni popoln, da torej ni resničen in dokazljiv; če hoče to doseči, ga mora potrditi njemu nadrejeni sistem, tega pa zopet naslednji itd. itd. v neskončnost. Končna posledica je seveda ta, da hierarhije nadrejenih sistemov pravzaprav ni, saj so ti sistemi enako nepopolni in torej (v skladu z znano Russelovo antinomijo) ne morejo biti nadrejeni. Imamo torej le pluralizem

¹ Čeprav naj na tem mestu mimogrede opozorim, da zadeva ni tako preprosta. Načeloma velja postmodernizem večini raziskovalcev kot antimimetičen, Linda Hutcheon pa npr. trdi - in tudi mi smo prišli do tega, da je mimetičen. Gre pa za to, na kateri ravni pojmuemo mizezo. Če vzamemo Fowlesovo *Mušico*, ki posnema tradicionalni roman in se pretvarja, kot da posnema - podobno pa je tudi pri Blatiniku - potem je treba seveda reči, da metafikcija samo simulira mizezo, poanta pa je v tem, da je to le igra, da v resnici ničesar ne posnema, ampak govori ves čas o sami sebi, o literaturi. Po drugi strani pa je takšen odnos ravno značilen za postmoderno epistemo, za svet v postmodernem času, tako da antimimetičnost v bistvu ravno posnema svet in je na ta način paradoksalno ravno svoje nasprotje.

² V zvezi s tem navedimo citat (Helmbrecht Breinig, *Poetica*, 22, 1990, 1-2): "Enako kot poststrukturalistični teoretiki tudi metafizičisti izhajajo iz tega, da realnosti ni mogoče izkusiti, da se lahko naše izkustvo vedno nanaša le na jezikovno predelavo stvari, nikdar na stvari same, da torej za spoznanje in komunikacijo v principu zunaj jezika ni realnosti. Resničnost postane tako fikcija, ki je v bistvu ni mogoče ločiti od literarne fikcije." Jezik je torej edina realnost (kot pri Wittgensteinu: "Meje mojega jezika so meje mojega sveta."). Če pa je jezik edina realnost, potem jezik vedno govori o sebi, kar je ne nazadnje posledica tudi Heideggrove misli. Heideggrov stavek: "Die Sprache spricht," kaže na to, da jezik bistveno govori o samem sebi, da je bistveno akt samonanašanja in samoreprezentacije (o tem vidiku primerjaj delo A. Thiherja). Če torej upoštevamo Wittgensteina in Heideggro, za katera velja, da sta filozofska morda najbolj vplivala na postmodernizem, potem ponovno vidimo, da je metafikcija postmodernistična zato, ker reflektira zavest o tem, da je jezik avtoreferencialen.

jezikovnih iger (Lyotard). V metafikciji opazimo seveda natanko isto strukturo: literarno pisanje se pred bralcem ne more več legitimizirati kot nekaj resničnega, ker bralec ne verjame več, da literatura posnema nekaj (zunanje v realizmu, notranje v modernizmu) resničnega. Če je v tradicionalnem romanopisju metafikcija pomenila uvedbo nadrejenega diskurza, ki naj bi fikciji dal legitimnost, je v postmodernizmu drugače. Postmodernistična dela so namreč metafikcijska na način, ki nas prefinjeno opominja, da tudi metafikcijski del ni nekaj hierarhično nad fikcijo, saj je - spomnimo se metafikcijskega paradoksa - vključen v samo fikcijo in ji je torej hierarhično enak. Metafikcija se torej bistveno utemeljuje na paradoksu.

CITIRANA LITERATURA

- Ameriška metafikcija: Barth, Barthelme, Coover, Pynchon.* Izbral in spr. bes. napisal A. Debeljak, prevedli A. Blatnik idr., Mladinska knjiga, Ljubljana 1988 (Knjižnica Kondor).
- Barth, John: *The Friday Book.* G. P. Putnam's Sons, New York 1984.
- Benzi, Zhang: *Paradox of Chinese Boxes: Textual Heterarchy in Postmodern Fiction.* CRCL/RCLC March-June 1993.
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Éditions du Seuil, Pariz 1977.
- Derrida, Jacques: *Glas in fenomen.* Škuc; FF, Ljubljana 1988. (Studia humanitatis).
- Falleta, Nicholas: *The Paradoxicon.* Turnstone Press, Wellingborough, Northamptonshire 1985.
- Gardner, Martin: *Aha! pa te imam.* Prevedla Tamara Bohte. DZS, Ljubljana 1988.
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Ohio State University Press 1987.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* Methuen, New York and London 1984².
- Lodge, David: *Načini modernog pisanja. Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti.* Globus; Stvarnost, Zagreb 1988 (Biblioteka Theoria Universalis; 3).
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction.* Methuen, New York and London 1987.
- Ruland, Richard and Malcolm Bradbury: *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature.* Penguin Books 1992.
- Scott, William O.: *The Liar Paradox as Self-Mockery: Hamlet's Postmodern Cogito.* Mosaic 24/1, Winter 1991.
- Šumič-Riha, Jelica: *Realno v performativu.* Delavska enotnost, Ljubljana 1988 (Analecta).
- Thiher, Allen: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction.* The University of Chicago Press: Chicago and London 1984.
- Uršič, Marko: *Meje izomorfizma.* Nova revija 1985, št. 41-42.

ZADNJA IZMENA

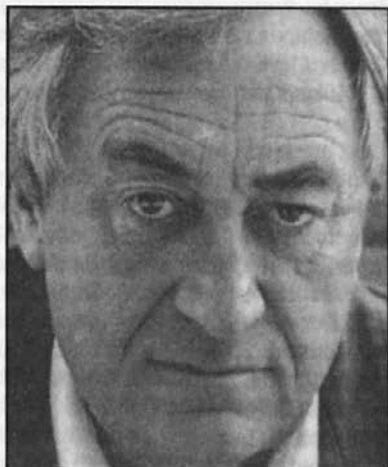
Cees Nooteboom

Rituali

(odlomki iz romana)

Philip Taads

1973



Filozofija čaja ... je toliko moralna geometrija, kolikor določa naš občutek za razmerje do veselja.

Kakuzo Okakura, *Knjiga o čaju*

Ne biti rojen, je nespodbitno najboljše stanje. Na žalost ni nikomur na voljo.

E. M. Cioran, *O pomanjkljivosti biti rojen*

1.

Bilji so dnevi, je pomislil Inni Wintrop, ko je hotel ponavljajoč, precej nesmiseln pojav dozdevno dokazati, da je svet en sam velik nesmisel, ki se mu je najbolje približevati z ravnodušnostjo, ker sicer ni prave možnosti, da bi življenje lahko prenašali. Tako so bili dnevi, ko je vedno znova srečeval pohabljenca, dnevi s številnimi slepimi, dnevi, ko na poti ni videl nič več in nič manj kot tri leve čevlje. Zdelo se mu je, da hočejo vse te stvari nekaj pomeniti, vendar zaman. Pustile so samo nekakšen zamegljen občutek nelagodja, kot da bi nekje le obstajal neki črn, svet zadevajoč načrt, ki mu je samo na ta nebogljeni način uspelo posredovati domnevo, da obstaja.

Dan, ko naj bi srečal Philipa Taadsa, o katerem do tedaj ni vedel, da obstaja, je bil dan treh golobov. Mrtvega, živega in nezavestnega goloba - ki nikdar niso mogli biti eden in isti golob, ker je najprej videl mrtvega goloba - in ti trije golobi so, kot je kasneje pomislil, poskušali naznaniti srečanje; to je uspelo toliko, da je bilo srečanje z mladim Taadsom še skrivnostnejše. Pisalo se je leto 1973 in Inni je dopolnil štirideset let, v stoletju, ki mu ni bilo všeč. Nasploh se mu je zdelo, da ni ugodno živeti v drugi polovici nekega stoletja. In s tem stoletjem je kazalo nasploh zelo mizerno. Bilo je nekaj mračnega in tudi smešnega na teh trdoživo puščobnih letih, ki so se lepila druga na drugo, dokler tisočletje ni bilo polno. In tudi neko protislovje je tičalo v njem: da bi zapolnili stoletje, v tem primeru tisočletje, se je seštevalo, vendar je občutek, ki se je porajal ob tem, izdajal nekaj drugega, kar je bilo bolj podobno odštevanju, kot da ne bi nihče mogel, predvsem ne ves čas, imeti tolikšnega potrpljenja in čakati, da bi vedno bolj zaprašene, visoke številke, z revolucijo nekaterih svetlo lesketajočih se, popolnoma oblikovanih ničel, bile označene za nične in s tem vržene na smetišče zgodovine. Edini, ki so v teh dneh praznovernega pričakovanja nekaj zanesljivo vedeli, so bili papež, spet šesti z istim imenom, v belo oblečeni Italijan, ki je postregel z nenavadno izmučenim obrazom in je imel precej podobnosti z Eichmannom, kot tudi nekaj teroristov različnega kova, ki so zaman poskušali uiti peklju. Da je postal štirideset, Innija ni več prizadevalo.

"Štirideset," je rekel, "to je starost, pri kateri je treba vse narediti tretjič ali na vse kriptlje študirati," in sam se je odločil za drugo možnost.

Po Ziti je imel dolgo razmerje z neko igralko, ki ga je slednjič iz samoohranitvenih razlogov kot kak stol postavila pred vrata.

"Kar mi pri vsej zadevi še najbolj manjka," je rekel svojemu prijatelju, pisatelju, "je njena odsotnost. Žive duše ni doma, in ta okoliščina te zasušnji."

Sedaj je živel sam in to stanje je nameraval obdržati tudi v prihodnje. Tako so minevala leta, in celo to je bilo mogoče opaziti samo na fotografijah. Kupoval in prodajal je stvari, ni bil zasvojen z mamilami, na dan ni pokadil niti zavojčka egiptovskih cigaret in pil ni nič več in nič manj kot večina njegovih prijateljev.

Takšno je bilo stanje čudovitega junijskega jutra, ko je na mostu od Heerenstraat do Prinsengracht naravnost proti njemu priletel golob, kot da bi se mu hotel zapičiti v srce. Namesto vanj pa se je golob zaletel v avto, ki je peljal po Prinsengracht. Avto je peljal naprej, golob je obležal na cesti, siv, prašen in hipoma občutek nenavadnosti vzbujajoči predmet. Neka plavolaska je stopila s kolesa in skupaj z Innijem stekla h golobu. Sklonil se je in obrnil živalco na hrbet. Glava ni sledila premikanju in je še naprej boljčala v tla.

"Finito," je rekel Inni.

Dekle je odložilo kolo na stran.

"Ne morem se premagati in živalce prijati," je dejala. "Ga ne bi ti dvignil?"

Če še rečejo "ti", potem še nisem star, je pomislil Inni in dvignil goloba. Golobov ni maral. Niso imeli nikakršne podobnosti s tem, kar si je nekoč predstavljal kot

Svetega Duha, in da z mirom na svetu tudi ni kazalo najbolje, gre pripisati verjetno tudi njim. Dva bela, nežno gruleča goloba na vrtu toskanske vile, to bi še šlo, ampak sivo krdelo, ki z ostrogami na škorenjčkih koraka čez De Dam (ob tem še s tem idiotskim, mehaničnim gibanjem glave in udarjanjem s kljunom), to ni moglo imeti nič skupnega z Duhom, ki naj bi dobil prav to podobo, da bi prišel do Marije.

"Kaj boš naredil z njim?" je vprašalo dekle.

Inni je pogledal okrog sebe in na mostu je zagledal lesen zaboj komunale. šel je tja. V zaboju je bil pesek. Nanj je nežno položil goloba. Erotični trenutek: mož z mrtvim golobom, dekle s kolesom in modrimi očmi. Bila je lepa.

"Golob ne sodi sem," je rekla. "Delavci ga bodo takoj vrgli v vodo."

Če bo zgnil v vodi ali pesku, je pomislil Inni, ki je vedno znova oznanjal, da naj ga po smrti razstrelijo v zrak, ampak sedaj ni bil ustrezen trenutek za razpravo o minljivosti.

"Se ti mudi?" je vprašal.

"Ne."

"Potem mi podaj tisto vrečko tam."

Na njenem krmilu je visela plastična vrečka knjigarne Athenaeum Boekhandel.

"Kaj imaš notri?"

"Knjigo Jana Wolkersa."

"Potem ima v njej prostor še golob," je rekel Inni.

"Saj ni krvavel."

Goloba je položil v vrečko in ga obesil na krmilo.

"Sedi zadaj na kolo!"

Prijel je kolo, se odpeljal, ne da bi se ozrl.

"Hej!" je zakričala.

Slišal je njen hitri tek in občutil, da se je zavihtela na prtljažnik.

V izložbah je videl bežen odsev tega, kar se je zdelo kot sreča. Starejši gospod na ženskem kolesu, zadaj na prtljažniku dekle v kavbojkah in belih športnih copatih. Vozil je po Prinsengracht do Haarlemmerdijk in že od daleč je videl, da se je zapora na mostu zniževala. Stopila sta s kolesa, in ko se je most počasi dvigoval, sta videla drugega goloba. Sedel je, kot da to ne bi bilo nič posebnega, v enem odprtih kovinskih nosilcev pod mostom in pustil se je dvigovati - kot otrok na vrtiljaku. Za trenutek je občutil poželenje, da bi goloba, visečega v plastični vrečki na krmilu, vzel ven in ga njegovemu, počasi dvigajočemu, še živečemu kolegu žrtvoval kot spravno daritev, vendar ni bil prepričan, da se bo to zdelo deklici primerno. In sploh, kaj naj bi pomenilo takšno ravnanje?

Vztrepetal je in ni vedel - kot običajno - zakaj. Golob se je ponovno spustil in neranjen izginil pod asfaltom. Kolesarila sta naprej do Westerparka. Nekje na robu je dekle z rjavimi ročicami izkopalo grob v vlažna črna tla.

"Je dovolj globoko?"

"Za goloba prav gotovo."

Položil je živalco, ki je nosila glavico kot kakšno kapuco na hrbtu, v jamo. Skupaj sta čezenj nasula nekaj zemlje.

"Bi kaj popila?"

"Da."

Nekaj ju je pri tej majceni smrti - bodisi smrt sama ali pa obred v povezavi z njo - nekako zbližalo. Zdaj se je moralo nekaj zgoditi, in četudi bi to bilo povezano s smrtjo, tega ne bi bilo mogoče opaziti. Kolesaril je vzdolž Naussaukade. Deklica ni bila težka. To je bilo tisto, zaradi česar mu je bilo vseč njegovo svojevrstno življenje: ko se je zjutraj prebudil, še ni vedel, da bo kolesaril naokrog, z deklico zadaj na prtljažniku, temveč da ta možnost vedno obstaja. To mu je dajalo, je pomislil, nekaj neobvladljivega. Opazoval je moške obraze v avtomobilih, ki so mu prihajali nasproti, in vedel je, da je njegovo življenje, nesmisel tega življenja, bilo resnično. Praznina, samota in strah, vse to je imelo svoje slabosti, za vse to je bil vendarle tudi poplačan, in to je bila sedaj ena takšnih odškodnin. Tiho je mrmrala predse, potem utihnila in rekla, kot da bi sklenila: "Tukaj stanujem." Bilo je prej povelje kot pa pripomba. Ubogal je in zavil, njenemu kazalcu sledeč, v Tweede Hugo de Grootstraat. Kolo je s težko železno verigo zaklenila za parkirno uro in odprla vrata. Brez besed je šla naprej po neskončnih stopnicah. Promiskuiteta je bila v Amsterdamu, če bi se posvetili mlajši generaciji, močno povezana s stopnicami. Mirno se je vzpenjal za lahkotnimi copati in uravnaval dihanje tako, da ne bi bilo treba sopihati, ko bo na vrhu. Ta vrh je ležal zelo visoko, sobica s podstrešnim oknom. Rože, v zaboju za oranže knjige, poster Elvisa Presleyja, revija "Vrij Nederland", sapo jemlječe lične spodnje hlačke, bele in svetlomodre, na vrvici pred odprtim oknom. Pojem z melanholijo pomešane sreče, je pomislil, je kliše - prav tako kot ta sobica in jaz v njej. Vse to se je nekoč pripetilo. Sicer pa je treba vedno znova hrepeneti po tem, vendar se je vse že dogodilo. Na gramofon je dala ploščo, ki se mu je zdela nekako znana, potem se mu je počasi približevala. To tukaj je bila generacija, je doumel, ki ni izgubljala časa. Slačili in oblačili so se kot kakšne rokavice, natančna dejanja, ki so sledila hitremu sklepanju. Še najbolj je bilo vse podobno kakemu delovnemu postopku.

Stala je pred njim. Bila je skoraj tako velika kot on, srepro ji je gledal v oči, vendar je bila resnoba, katere dno je bilo moč videti, resnoba brez strukturne podlage. Nikdar še ni trpela, in tudi to ni bilo naključje. Bilo je tudi mogoče, tako se je učil, boriti se proti trpljenju, in ravno to se je dogajalo dandanes.

Slekel jo je in ona je stekla njega ter tako sta legla drug poleg drugega. Dišala je po deklici. Božal jo je in roko mu je večkrat vodila v redkih presledkih, rekla je: "Ne, ne tja, sem," in zdelo se je, da ga je potem pozabila. Telo kot stikalna naprava. Bila je pripravljena, brez okvare na motorju. To je imelo, se mu je zdelo, na sebi nekaj zelo dražestnega. Njegova sposobnost je ustrezala prevelikemu avtu na majhni angleški podeželski poti. Nekaj let kasneje bi celotna ameriška avtomobilska industrija zaradi takšnega anahronizma propadla. V posteljah se je bilo mogoče še vedno veliko naučiti. Nekaj časa je še poležaval in čutil božanje majhnih, zračno hlajenih (teniških?)

košarkarskih?) rok na svojem hrbtu.

"Tako," je rekla. In potem: "Koliko let imaš pravzaprav?" Videl je rokopis, s katerim bi dejanje vpisala v dnevnik (ne, nesmisel, ti ne pišejo več dnevnikov), in je dejal:

"Petinštirideset."

To je rekel samo tako.

"Z nobenim, toliko starim, tega še nisem počela."

Rekordi, tudi s tem se še mučijo. To pa jim je bilo komajda mogoče zameriti.

"Iz tega pa ne smeš narediti navade."

"Zdelo se mi je čisto prijetno."

Neverjetna utrujenost je napadla telo, kljub temu se je dvignil. Zvijala si je cigareto.

"Boš tudi ti?"

"Ne, hvala."

Umival se je pri umivalniku in vedel, da ga ni opazovala. Oblekel se je. Bilo je poletje, zato je šlo zelo hitro. Življenje kot dogodek.

"Kaj boš sedaj?"

"Dogovorjen sem z nekim prijateljem."

To je ustrezalo resnici. Bil je zmenjen z Bernardom Roozenboomom. Bernard je bil v petdesetih. Skupaj jima je bilo skoraj sto let. Bi lahko to še imenovali prijateljstvo, če bi upoštevali njeno starost? Šel je k postelji, pokleknil pred njo in ji božal obraz. Gledala ga je, kot da bi si ogledovala kak japonski film.

"Te bom še videl?" je vprašal.

"Ne, imam prijatelja."

"Aja."

Vstal je, ne prehitro, zaradi trenutka, in ne prepočasi, da ne bi bil videti prestar. Potem je po prstih zapustil sobo, zakaj, ni vedel niti sam. Domneval je najhujše (moja hčerka spi).

"Srečno."

"Srečno."

Šele ko je prehodil dve ulici, mu je postalo jasno, da se nista vprašala za imeni. Obstal je pred izložbo in si ogledoval električne stroje.

Likalniki in sokovniki so boljčali nazaj. Kaj pravzaprav pomenijo imena? Kaj bi se pri pravkaršnjem dogodku spremenilo, če bi vedel za njeno ime? Nič. Vendar se mu je kljub vsemu zdelo, da s časom, v katerem je mogoče brezimensko z nekom iti v posteljo, vse ne more biti v redu. "To se je vendarle dogajalo že vedno," si je rekel na glas in se spomnil svoje prejšnje misli: Kaj pomenijo pravzaprav imena? Vrsta urejenih črk, ki, če jih izgovorimo, sestavljajo besedo, s katero je mogoče na ta ali na oni način koga ogovoriti ali imenovati. Največkrat imajo te krajše ali daljše črkovne odredbe svoje korenine v cerkveni ali biblijski zgodovini in so tako na precej nejasen način povezane s človeškimi bitji, ki so v resnici živeli, vendar to napravi stvar še bolj

skrivnostno. Da si imena ne more izbrati vsak sam, je že dovolj samovoljno, toda denimo, da bi si lahko ime v duhu prekrščevalcev kot odrasli izbrali sami, koliko bi potem izbrano ime res utelešali? Bral je imena na hišnih vratih, mimo katerih je šel. To so bili vendarle priimki in to je bilo še huje. De Jong, Zorgdrager, Boonakker, Stuuut, Lie. Tu so živela torej telesa, ki so se tako imenovala. Do njihove smrti. Potem telesa strohniijo, kljub temu se imena, ki so bila nekoč del njih, vlačijo še nekaj časa po registrih, zemljiških knjigah in računalniških napravah. Vendar je morala biti nekje v enajstih nizozemskih provincah njiva, na kateri je rasel fižol, in nekaj te njive, ki je nekoč obstajala, se je ohranilo z belimi poševnimi črkami na teh vratih. Takšnega premišljevanja se je držalo nekaj neprijetnega, ni se ujemalo z načrti, ki si jih je zastavil za ta dan. Bil je, tako je določil, srečen dan, in od tega se ni dal odvrniti. Poleg tega mu je to prvo poletno jutro poslalo v naročje še dekle, žensko bitje, ki mu je iz kosti pregnalo zimski mrzaz. In za to je moral biti hvaležen. Odločil se je, da jo bo imenoval "golobček", vstopil je v telefonsko celico, kajti Bernardu je hotel sporočiti, da se bo nekoliko zamudil.

2.

Ko je približno uro kasneje čez vroč in hrupen Rokin skorajda že prišel do Bernardove trgovine z umetninami, ga je prevzel prijeten občutek slutnje. Bernard Roozenboom je bil zadnji potomec rodu uglednih trgovcev z umetninami in v svojo trgovino - kot jo je imenoval - se je zakopal kot kak krt. Izložba, v kateri je bila povečini razstavljena samo ena umetnina - italijanska renesančna risba ali manjša slika ne preveč znanega slikarja iz cvetočega obdobja nizozemske šole šestnajstega ali sedemnajstega stoletja - se je zdela prej napravljena za to, da bi obiskovalce prepodila, kot pa da bi jih privlačevala.

"Pri tebi je videti vse tako odklonilno in nedostopno, tako da si raven strahu dvignil najmanj za en meter," je rekel Inni. Bernard je samo skomignil z rameni.

"Kdor me potrebuje, me bo že našel," se je glasil njegov odgovor. "Vsi ti parveniji, obogateli podjetniki, strokovnjaki za bolezi srca in zobozdravniki kupujejo..." in tu je dobil ton neskončno preziranje, "... *moderno* umetnost. V *galerijah*. Kupovanje tega, kar ponujam jaz, zahteva vedenje. Vendar ne splošnega vedenja, temveč znanje nečesa prav določenega. In to se dandanes po svetu ne porazdeljuje preveč. Na svetu je veliko inertnega denarja, in inertni denar ne ve ničesar."

Inni tam še nikdar ni videl nikogar, razen nekaj tujcev in nekega znanega umetnostnega zgodovinarja, to pa ni veliko pomenilo. V trgovini, kot je bila Bernardova, je že en sam kupec lahko pokril celoletni promet, če zanemarimo dejstvo, da je bil Bernard seveda bogat. Da bi prišel do prijatelja, je moral iti skoz troje vrat. Na prvih, zunanjih vratih, je bilo napisano ime z zlatimi črkami. "*Angleške* črke," je rekel Bernard. Kdor je prišel skoz ta vrata, je stal v precej majhni, hipoma zelo tiho delujoči dvorani, ki je ponujala razgled na druga vrata. Rokin je bil že zelo daleč.

Takoj ko se je kdo dotaknil lesketajoče se kljuge drugih vrat, je zadonelo ljubko, kratko zvonjenje. Potem se je prišlo v drug prostor ("To imenujete vi, prepričani Rimljani, predpekel ali pa so to že vice?") in običajno se je tu kdo pojavil. Skoz steklo na zadnji strani izložbe je prodiralo nekaj očiščene dnevne svetlobe na perzijsko preprogo, ki je zadušila vsak korak, in na dve, kvečjemu tri slike, ki so visele v tem prostoru in na ta ali oni način dajale prej videz denarja kot pa umetnosti. ("Moja žametna mišnica.") Malo naprej se je pomikala počasna senca za oknom, ki je viselo tam v daljavi in ki ni segalo dlje kot do kolena. ("Živim v podzemlju, vendar ne iščem nikogar.") Da bi se prišlo tja, se je moralo iti po stopnicah navzdol. ("Tri stopnice, prav tako kot pri zlati kočiji, vendar ti *Oranjen* ne kupujejo nobene umetnosti.") Prostor sam je bil majhen in temačen. Dve pisalni mizi sta stali v njem. Ena za Bernarda, druga za tajnico, če je bila tukaj. Nadalje je bila oprema sestavljena iz težkega naslanjača, do vlaken zbledelga dvosedežnega chesterfielda, in nekaj knjižnih omar, polnih v usnje vezanih priročnikov, ki pa jih Bernard ni jemal v roke, saj je vse vedel.

"Dober dan, gospod," je rekel Bernard Roozenboom. "Ne morem ti podati roke, kajti ravno sedaj se mi manikirajo. To je gospa Theunissen, ki že od moje rane mladosti izvaja ukaz nad mojimi nohti."

"Dober dan, milostljiva gospa," je rekel Inni.

Dama je prikimala. Bernardova desna roka je kot kak omamljen bolnik ležala pod slepečo operacijsko lučjo v njeni levici. Nad skodelico vode mu je skrbno pilila rožnate nohte, drugega za drugim. Preden je Inni videl von Kees Verweyjev portret Lodewijka van Deysselsa, je bil mnenja, da je Bernard Roozenboom videti tako, kot si je zamišljal barona de Carlusa, čeprav to prav gotovo ne bi bilo prav, da bi bil podoben nekomu, ki ga je imel za "Izraelita". Kako so bili v resnici videti ti Izraeliti, ni nihče več natanko vedel, odkar so bili po revijah objavljeni posnetki plavolasih izraelskih vojakinj. Bernardov vojvodski nos je izviral iz njegovih lastnih renesančnih risb. Njegovi lasje so bili nordijsko rdečkasti in so dobro pristajali tvidu. In njegove svetlomodne oči niso imele nič skupnega z lesketajočimi se biseri avtorja "A la recherche du temps perdu" ali "perdá", kot je Bernard rad izjavljal. In pri tem ni nihče razen Prousta in njegovih bralcev nikdar videl barona, če je sploh mogoče biti nekdo, ki obstaja samo iz besed in ki ga je kljub temu mogoče videti. Kakorkoli že, če kdo resnično na vse kriplje študira na stara leta - to sta Charlus in van Deyssel vsak po svoje počela -, potem je to gotovo bil Bernard. Skepsa, aroganca in distanca so hkrati delovale na tem obrazu in tako naredile zbadljive aforizme, ki jih je uporabljal po dolgem in počez, še bolj žaljive - lastnost, ki se je s finančno neodvisnostjo, ostro inteligenco, veliko načitanostjo in trdoživo samskostjo še bolj okrepila. Obleka, ki jo je dal krojiti v Londonu, je samo s težavo prikrila okorno in kmečko postavo: njegova celotna postava - tako je trdil sam - je zaudarjala po minulih časih.

"No, moj gospod, spet prihajaš, da bi nam predstavil nekaj šare?"

Bernard Roozenboom je bil edini, ki se je od Innijevega štirinajstega leta naprej upiral, da bi ga klical po imenu. "Inni. Ča me fait rire. To ni ime, temveč le drobcec

hrupa. Innigo je vendarle še bolj smešno. Nekateri ljudje upajo, da bodo z imenom kake znamenite osebnosti dali otroku že takoj tudi pripadajočo genialnost. Innigo Wintrop, svetovno znani arhitekt. Revolucionarni zasnutki v Tate Gallery."

Inni je položil oba predmeta, ki ju je prinesel s seboj, na prazno tajničino mizo. "Pokaži."

"Takoj." Ni mu bilo do tega, da bi ga dama za manikiranje zasmehovala. "Nočem tajiti, da imaš nekaj tega, kar imenujejo Nemci 'Nase'", je rekel nekoč Bernard, "v najboljšem primeru si vendarle diletant, pravzaprav le čisto navaden mešetar."

Inni je sedel na chesterfieldu in listal po *Financial Timesu*.

"Boeing padel, KIM padel, in tudi dolar se ne počuti dobro," je rekel Bernard, ki se je nekoliko spoznal na Innijeve finančne zadeve. "Če bi lani pri meni kupil Roghmanovo risbo, zdaj ne bi tako debelo gledal. Potem vsaj ne bi ničesar izgubil."

"Nisem vedel, da ga bereš," je rekel Inni in potisnil rožnati časopis od sebe.

"Saj ga ne. Pri meni ga je pustila neka stranka."

"Prav gotovo je hotela kupiti Appla."

"Nisem trgovec s sadjem in zelenjavo," je rekel Bernard Roozenboom. "Pokaži gospe Theunissen nohtke, ti bo stric Bernard poklonil lesketajoči lak za nohte."

"Ne, hvala, vedno si jih kar sam pogrizem."

"Potem si nalij portovca."

Inniju je bilo prijetno. Ljubil je omaro iz mahagonija, v kateri je stal portovec. Ljubil je kristalno karafo iz sedemnajstega stoletja, ki se je pod lučko gospe Theunissen svetila temnozeleno. Ideja denarja mu sedaj, ko se je postaral, pravzaprav ni več veliko pomenila. Denar, ki je vedno ostal denar, se je kvaril, zaudarjajoč ležal nekje naokrog, plesnel, se razmnoževal in bil hkrati zasmehovan. Procesu rasti in boleznim, ki so si sledili in se na neprijeten način vedno znova razvrednotili, rakavost, s katero je bil vsak, ki se je boril s to rečjo, v večji ali manjši meri okužen. Tukaj, pri Bernardu, se je denar pomešal s plemenitejšim elementom. To ni bil vrtljak za grešne kozle in strahopetce, temveč tihi svet predmetnosti, ki je izražal genialnost in moč in kjer se je denar pojavil šele po znanju, ljubezni, zbiralnem nagonu, žrtvovanju in tem pripadajočem zaslepljenem nesmislu. Z zaprtimi očmi je videl pred seboj dvorano, ki je bila nad prijateljevo pisarno. V visokih omarah so tam visele neštete risbe, jedro Bernardove visoko specializirane zbirke. Gotovo, tudi te risbe so izražale denar, hkrati pa tudi nekaj, kar bi ostalo, če bi vrednost denarja iz kakršnihkoli razlogov propadla. In ob tem je bila tu še skrivna soba, kjer je bila shranjena Bernardova zasebna zbirka. Pokazal jo je komajda komu, kljub temu je Inni vedel, da je - čeprav tega njegov cinični prijatelj nikdar ni omenjal - predstavljala smisel njegovega življenja. Z načinom svojega sedenja je zapolnil tiho moč vseh teh stvari okrog sebe, ki so ga na skrivnosten način povezovale z ljudmi iz davne preteklosti.

Iz nemščine prevedel in opombo napisal Slavo Šerc

Cees Nootboom (roj. 1933) je prav gotovo eden najpomembnejših predstavnikov povojne nizozemske literature. Zase pravi, da je predvsem pesnik, čeprav je njegovo delo zelo obširno in raznovrstno, saj je tudi novinar, esejist in seveda pisatelj, kajti ravno njegovi romani so mu prinesli največ uspeha.

Osrednji motiv Nootboomovega pisanja so potovanja. Že v prvem, l. 1955 izdanem romanu z naslovom *Paradiž je zraven* potuje protagonist iz južne Francije na Dansko. V knjigi *Berlinski zapiski* (1991) obiskuje pisatelj zgodovinsko znamenita in pomembna nemška mesta in potem na tej osnovi piše o svojem odnosu do Nemčije in Nemcev.

Izjemno zanimivo zgradbo ima roman *Naslednja zgodba* (Het volgende verhaal, 1991), pri katerem sta še posebej skrivnostna začetek in konec: kako je mogoče, da se zbudi Herman Mussert v Lizboni v njemu znani sobi, čeprav živi v Amsterdamu in je tam tudi legel v posteljo. Je (sanjsko, morda posmrtno?) potovanje v Lizbono samo obujanje spominov na ljubezensko zvezo s stanovsko kolegico - učiteljico? Kakorkoli že, z na videz preprosto ljubezensko zgodbo nam Nootboom posreduje filozofsko refleksijo, se sprašuje o ljubezni in smrti, smislu življenja ter stopnjuje napetost. V drugem delu knjige se namreč Herman Mussert odpravi (v sanjah ali v resnici) s šestimi osebami na potovanje iz Lizbone v Brazilijo. Vsi po vrsti potem pripovedujejo svojo življenjsko zgodbo s podobnim koncem in zdi se, da lahko Herman Mussert z lastno zgodbo razreši vprašanja, ki se postavljajo bralcem...

Roman *Rituali* (Rituelen, 1980) pripoveduje o Inniju Wintropu, ki hoče narediti samomor, saj mu horoskop napove, da ga bo žena prevarala, in to se slednjič tudi uresniči. Vendar ostane pri poskusu samomora - vrv se namreč strga. Odtlej začne Inni Wintrop bolj intenzivno doživljati in opazovati svet, in sicer s perspektive Arnolda in Philipa Taadsa. Roman je razdeljen na tri dele: *Intermezzo* (50. leta), *Arnold Taads* (60. leta), *Philip Taads* (70. leta), čeprav je vsako poglavje pravzaprav sklenjena celota in bi lahko govorili tudi o treh pripovedih, združenih v roman.

Cees Nootboom je l. 1993 prejel evropsko nagrado za literaturo.

PREVOD

Jean Tardieu

Gospod Gospod

Tja, kjer se srečujeta Burkasto in Lirično (bilo je mraz, veter je opletal s cunjami na nekem strašilu), na tisti siromašni lutkovni oder, kjer se bosta vsak čas prikazala popolnoma enaka Gospoda, od katerih je vsak samo senca drugega, tepčka, ki se gresta filozofa, večna elementa, pomanjšana v smešna razmerja, pristni čustvi, predstavljeni v parodiji - tja sem se skrila, da bi napisal te pesmi.

Zato se bo v njih našlo skorajda več gibov in zmrđ kot pa besed. Če bo bralec privolil in se vpletel v igro, če bo moja možičlja, ko ju bo bral, govoril in živel, če bo zaslišal svoj notranji glas, kako oblikuje groteskne poudarke, neresnične, ker so preveč bedasti, če bo začutil, kako pačijo njegovo krinko živčni trzljaji, znanilci bedastih in sproščujočih kretenj - tedaj bo

GOSPOD GOSPOD

dosegel svoje.

1

Gospod sprašuje gospoda

Gospod oprostite
da vas nadlegujem
kakšen čuden klobuk
imate na glavi!

- Motite se gospod
saj nimam več glave:
kako naj bi torej
bil pokrit s klobukom!

- In tale obleka
ki ste jo nadelj?

Prav žal mi je gospod
a nimam telesa
in ker ga nimam več
se ne oblačim več.

- A ko vas sprašujem
mi odgovarjate
in to me opogumlja
da vprašam še tole:
Gospod kdo so ljudje
ki jih vidim zbrane:
zdi se da čakajo
da bojo šli na pot?

- Gospod to je drevje
v brezmejni ravnici
nič se ne premika
ker je privezano.

- Gospod Gospod Gospod
kaj je gori nad nama
ta množica oči
ki gledajo skoz noč?

- Gospod to so zvezde
vrtijo se okrog
in nič ne gledajo.

- Kaj pa tile kriki
ko da nekje nekdo
ko da se kdo smeje
ko da se kdo joče
ko da kje kdo trpi?

- Gospod to so zobje
zobje oceana
ki grizljajo skale
niso žejni lačni
niti krvoločni.

Kaj se to dogaja
ognji migotajo
zrak se je premaknil
premaknile zvezde
slišijo se bobni
sliši se grmenje
ko da se armade
namerjajo v spopade
kjer ni sovražnikov?

- Gospod to je tvarina
ki samo sebe ustvarja
in nareja otroke
da bi se vojskovala.

- Gospod na vsem lepem
me vznemirja tole:
tu ni več nikogar
a jaz vam govorim
in vi me slišite
saj odgovarjate!

- Gospod to so stvari
brez vida in sluha

rade bi slišale
rade govorile.

- Gospod v vsem tem skupaj
kaj so te podobe
ki so zdaj svobodne
potlej spet zaprte
ta ogromna misel
kjer hodijo postave
in barve svetijo?

- Gospod to je bil prostor
in prostor
umira.

2

Potovanje z Gospodom Gospodom

Z Gospodom Gospodom
grem na potovanje.
Čeprav ju nikjer ni,
jima nosim stvari.
Sam sem, ona pa dva.

Ko naš vlak potegne
jima na obrazu
berem zadovoljstvo
da sta nepremična
ko vse okrog hiti.

Sedita si nasproti
in vsak ima svoj prav.
Eden: vse prihaja
drugi: vse gre nazaj.

Ali vse te hiše
 obstanejo tukaj
 ali jih vlak zbríše?
 mislim da za nama
 nič več ne ostaja.

No glejte kakšni ste!
 mu odvrne prvi,
 vam ni nič obstojno
 jaz pa vidim polja
 in vasi tam daleč
 ki čvrsto vztrajajo.
 Midva sva mimobežno
 midva sva samo dim...

Takole kramljata
 in njuna debata
 je tako zavita
 da od nje znorita.

In vlak se ustavi
 hkrati s pokrajino
 in vse skup se zmeša.

3

Gospod Gospod v letovišču

Neki dan ob morju
 Gospod Gospod samá
 spokojna kramljata
 grizljata jabolko
 in gledata v nebo.

- Glejte, reče prvi,
 nadvse prikupni nič!
 in kolikšna spokojnost

ko breztalno žrelo
 neutrudno meša
 stvari in ljudi!
 Kdor je podoben Bogu
 ta ne potrebuje
 še nadomestnih dni.

- Ni o tem beseda
 Gospod (reče Gospod)
 mi smo kratkotrajni
 ker nas je celota
 vélike Enote
 že kdaj zavrnila,
 in le s količino
 se ji izmaknemo.
 In seštevamo
 in tezavriramo!
 Torej je različnost
 za nas na tej zemlji
 zares neogibna.
 Poglejte to ribo
 ki nikakor ni ptič
 ki nikakor ni grah
 ki nikakor ni kit
 ki nikakor ni čoln...

- Kar se mene tiče,
 ga Gospod prekine,
 sta oba grah in kit
 v primeri z večnostjo
 popolnoma na istem.

Zdaj potegne veter
 odnese klobuka
 in na sinjem nebu
 se obe postavi
 takoj izbrišeta.

4

Bistvene težave

Gospod da gor gate
Gospod mu jih sname,

Gospod da gor hlače
Gospod mu jih strga,

Gospod da gor srajco
da gor naramnice
Gospod da gor suknjič
Gospod da gor čevlje:
Gospod mu po sobi
vse po vrsti zmeče.

Ko se Gospod sprehaja
je Gospod kar doma

ko je Gospod nekje
ni Gospoda nikdar tam

ko se Gospod ljubi
dela Gospod pokoro

ko Gospod razpravlja
molči Gospod kot miš

ko se v gozd odpravlja
v mestu obtiči

ko se ne razburja
je močno iz sebe

spi ko se prebuja
joče ko se smeje

ko vzide sonce
že nalega noč.

Res je vrtoglavo
gledati ga hkrati
samega in v dvoje
stojé ležé stojé
sedé stojé sedé!

Sname si klobuk
klobuk si da spet gor
s klobukom razoglav
razoglav ima klobuk
in nikoli ni miru.

5

Grob Gospoda Gospoda

V tišini kramljata
Gospod in Gospod
in je kot bi se Nič
z Nobenim pogovarjal.

Eden pravi: ko pride
smrt in naju vzame
je ko da bi nikoli
nikogar ne bilo.
Kdo pravi da si bil
ko me več ne bo?

- Gospod, reče Gospod,
korak bi stopil dlje:
ne danes ne kdaj prej
ne vem ali sem bil.
Čas gre tako hitro
da zdaj ko govorim
(sedanji povednik)
že nisem več tisti

ki sem bil malo prej.
 In tudi ni dovolj
 samo pretekli čas
 potreben bi bil vem
 povednik ničnosti.

Drži, reče Gospod,
 v tem novem naklonu
 naj povem življenje
 najino življenje:
 Zdaj na plan s spomini!
 Nisva se rodila
 nisva skupaj rasla
 nisva jedla spala
 nisva se budila
 nič nisva sanjala
 nič nisva ljubila.

Nisva nobeden
 in nič se ni zgodilo.

Prevedel in spremno opombo napisal Aleš Berger

Francoski pesnik **Jean Tardieu** je bil rojen leta 1903 in je lani umrl. Njegovo najvažnejše pesniško delo je zbrano v knjigi *Skrivna reka* (1968); iz nje je razbrati, da se je Tardieu v pesmih spopadal predvsem z bežnostjo in neulovljivostjo življenja, ki se mu je kazalo kot groteskno in absurdno, in da je svoj nemir, izhajajoč iz občutka breztalja, izražal z nenavadnim jezikom, polnim besednih iger in razgrajanja besed. Tardieu se je vpisal tudi v tradicijo poetičnega gledališča, predvsem s knjigama *Pesni za igranje* (1960) in *Komorno gledališče* (1955-65).

ŽENSKA PISAVA

Toril Moi

Kdo se boji Virginie Woolf? – Feministična branja Woolfove

Na hitro bi se odgovor na vprašanje, ki stoji v naslovu tega poglavja, glasil: kar precej feminističnih kritičark. Seveda ni presenetljivo, da so mnogi moški kritiki označili Woolfovo za frivolno boemko in nepomembno estetičarko Bloomsburyjevega kroga, toda to, da so to veliko feministično pisateljico mnoge anglo-ameriške hčere zavrnilo, zahteva pojasnilo. Cenjena feministična kritičarka Elaine Showalter, na primer, napoveduje svojo odklonitev Woolfove že s prevzemom oziroma spremembo naslova njenega eseja. Pod peresom Showalterjeve se naslov eseja *A Room of One's Own* (Lastna soba) Virginie Woolf spremeni v *Literature of Their Own* (Njihova lastna literatura) - kot da bi želela naznaniti problemsko distanco do tradicije pisateljic, ki jih ljubko razkrije v svoji knjigi.

V tem poglavju bom zato najprej analizirala nekaj negativnih feminističnih odzivov na Woolfovo ob primerih iz dolgega in zelo odzivnega poglavja iz dela *A Literature of Their Own* Elaine Showalter. Potem bom nakazala nekaj smeri pozitivnejšega feminističnega branja Woolfove in na koncu povzela še izstopajoče zadržanosti feminističnega odziva na njeno pisanje. Namen tega razmišljanja je osvetliti razmerje med feminističnim kritičnim branjem in pogostimi nezavednimi teoretskimi in političnimi predpostavkami, iz katerih izhajajo.

Zavračanje Woolfove

Elaine Showalter posveča večino svojega poglavja o Woolfovi pregledu njene biografije in eseju *A Room of One's Own*. Naslov njenega poglavja, "Virginia Woolf in pobeg v androgenijo" (Virginia Woolf and the flight into androgyny), je značilen za njeno obravnavo tekstov Woolfove. Skuša dokazati, da je bil za Woolfovo koncept androgenije, ki ga Showalterjeva denifinira kot "popolno ravnotežje in nadzor čustvenega razpona, ki vsebuje moške in ženske elemente," "mit, ki ji je pomagal, da se je izognila soočenju z lastno bolečo ženskostjo, in ji omogočil, da je dušila in zatrla svojo jezo in ambicije." Za Showalterjevo je največji greh Woolfove, ki ga je storila zoper feminizem, da je "celo v trenutku, ko je izrazila feministični konflikt, ta konflikt

hotela preseči. Njena želja po izkušnji je bila v resnici želja po pozabi izkušnje." Showalterjeva vidi v vztrajanju Woolfove pri androgeni naravi velikih pisateljev in pisateljic beg od "vznemirjenega feminizma" in trenutek tega bega umesti prav v esej *A Room of One's Own*.

V začetku razprave o tem eseju Showalterjeva trdi:

Kar v knjigi glede na njeno tekstualnost in strukturiranost vzbuja največjo pozornost, je njen nepopustljivi šarm, igrivost, pogovorna površina.... Tehnike, ki jih uporablja Woolfova v *Sobi*, so takšne kot v njenem leposlovju, posebej v *Orlandu*, ki ga je pisala v istem času: ponavljanje, pretiravanje, čudaški humor, različne pozicije. Po drugi strani je kljub iluziji spontanosti in intimnosti *Soba* neosebna in defenzivna knjiga.

Showalterjeva daje občutek, da uporaba "ponavljanja, pretiravanja, čudaškega humorja in različnih pozicij" Woolfove v *Sobi* prispeva samo k ustvarjanju občutka "nepopustljivega šarma" in zato nekako odtegne pozornost od sporočila, ki ga Woolfova v eseju želi posredovati. Nasprotuje neosebnosti *Sobe*, neosebnosti, ki izvira iz dejstva, da uporablja Woolfova različne osebe za upovedovanje narativnega "jaza", kar povzroča pogosto menjavanje in spremembe subjektive pozicije. To pa kritiku ne pušča samo ene, enotne pozicije, ampak zahteva spoprijem z mnogoterostjo perspektiv. Woolfova odkrito in jasno zavrača razkrivanje svoje lastne izkušnje, v tekstu jo raje zakriva ali parodira in tako prisili Showalterjevo, da nam razloži, kako je "Fernham" v resnici Newnham College, "Oxbridge" v resnici Cambridge in tako dalje.

Različne, ves čas premikajoče se perspektive očitno jezijo Showalterjevo, ki na koncu izjavi, da je "celotna knjiga dražeča, potuhnjena in izmikajoča; Woolfova se igra s svojimi bralci, noče biti popolnoma resna in zanika vsak resen ali prevraten namen." Za Showalterjevo lahko feministka bere to knjigo le tako, da ostane "ločena od njenih narativnih strategij"; in če ji to uspe, bo videla, da *Soba* ni posebno osvobajajoče besedilo:

Če lahko gledamo na *Sobo* kot na dokument v literarni zgodovini ženskega esteticizma in ostanemo ločeni od njenih narativnih strategij, potem nista koncepta androgenije in zasebne sobe niti tako osvobajajoča niti tako očitna, kot sta videti v začetku. Imata temnejšo stran, ki je doma v sferi pregnanstva in evnušstva.

Po mnenju Showalterjeve pisanje Virginie Woolf nenehno uhaja kritikovi perspektivi. Ves čas se upira, da bi v njem našli eno samo, poenoteno gledanje. To izmikanje je interpretirano kot zanihanje avtentičnih feminističnih stanj duha, namreč "jeznega in odtujenega", in kot zavezanost bloomsburjevskemu idealu "ločevanja politike in umetnosti". - To ločevanje je po mišljenju Showalterjeve vidno, saj se je Woolfova "izognila opisovanju svoje lastne izkušnje." Ker to izogibanje Woolfovi onemogoča, da bi ustvarila zares predana feministična dela, Showalterjeva potemtakem sklepa, da eseja *Three Guineas* (Tri gvineje) in *Soba* spodletita kot feministična eseja.

Moje mnenje je, da pomeni ostati ločen od pripovednih strategij *Sobe* isto, kot da je sploh nismo brali, in da je nestrpnost Showalterjeve do eseja motivirana mnogo bolj s formalnimi in stilističnimi značilnostmi kot pa z idejami, v katerih vidi njegovo vsebino. Da bi lahko celoviteje zagovarjala to misel, moramo najprej nadrobneje pogledati tiste teoretske predpostavke o razmerju med estetiko in politiko, ki jih lahko najdemo v poglavju Showalterjeve.

Teoretski okvir Showalterje v *A Literature of Their Own* ni nikoli postavljen eksplicitno. Po tem, kar smo videli do zdaj, pa je mogoče sklepati, da verjame, da mora besedilo zrcaliti pisateljevo izkušnjo, in da bolj, ko ima bralec občutek, da je izkušnja pristna, vrednejše je besedilo. Po mnenju Showalterjeve esejem Woolfove ne uspe prenesti do bralca nobene neposredne izkušnje predvsem zato, ker naj bi Woolfovi kot ženski iz zgornjega družbenega razreda manjkale negativne izkušnje, da bi postala dobra feministična pisateljica. To postane še posebej očitno v eseju *Tri gvineje*:

Tukaj je Woolfovo izdala njena lastna izolacija od ženskega glavnega toka. Marsikoga so, tako kot njena politična naivnost, razjezile razredne predpostavke v knjigi. Še bolj pomembno je, da je bila Woolfova odrezana od razumevanja vsakodnevnega življenja žensk, ki jih je želela navdihovati; značilno je, da se je upirala vidikom ženske izkušnje, ki je sama ni nikoli doživela, in se izogibala opisu svoje lastne.

Showalterjeva tako implicitno definira učinkovito feministično pisanje kot tisto delo, ki močno izraža osebno izkušnjo v socialnem okviru. S takšnim gledanjem je pravzaprav močno naklonjena formi pisanja, ki je na splošno znana kot kritični ali meščanski realizem. S tem pa izključuje vsako pravo vrednostno priznanje modernizmu, ki je za literarni opus Virginie Woolf bistvenega pomena. Ni naključje, da je edini pomembni literarni teoretik, na katerega se Showalterjeva sklicuje v svojem poglavju o Woolfovi, marksistični kritik Georg Lukács. Če predpostavimo, da je Showalterjevo težko obtožiti marksizma, potem bi se ta povezava lahko zdela čudna. Toda Lukács je bil eden glavnih zagovornikov realističnega romana, v katerem je videl najpopolnejšo pripovedno formo. Po njegovem je velikim realistem, kot sta Balzac ali Tolstoj, uspelo predstaviti celovitost človekovega življenja v njegovem socialnem kontekstu, s tem pa tudi temeljno resnico zgodovine, ki jo Lukács imenuje "nepretrgana navzgor težeča evolucija človeštva". Razglašujoč se za "proletarskega humanista", vidi Lukács "cilj proletarskega humanizma" v "obnovi celotne človeške osebnosti in njeni osvoboditvi od izkrivljanj in razkosanosti, ki jim je bila podvržena v razredni družbi." Veliko tradicijo klasične umetnosti prebira kot poskus, da bi se ta ideal kljub zgodovinskim razmeram, ki onemogočajo njegovo uresničitev zunaj polja umetnosti, obdržal.

Za Lukácsa vsaka umetnost, ki predstavlja "ločitev celotne človeške osebnosti v javni in zasebni prostor", prispeva k "pohabljenju človekovega bistva". Ni težko videti, kako je lahko ta vidik Lukácsseve estetike privlačen za mnoge feministke. Ravno pomanjkanje celovite predstavitve tako zasebnega kot delovnega življenja žensk je tudi glavni očitnik Patricie Stubbs, namenjen predvsem tistim romanom, ki so jih pisali tako

moški kot ženske v obdobju med 1880 in 1920. Tudi ona ponavlja Showalterjevo, saj trdi, da pri Woolfovi "ni nobenega koherentnega poskusa, da bi ustvarjala nove modele, nove podobe žensk" in da "njen neuspeh prenosa lastnega feminizma v romane vsaj delno izvira iz njenih estetskih teorij." Ta zahteva po novih, realističnih podobah žensk pa samoumevno predpostavlja, da so feministične pisateljice primarno zavezane prav uporabi realistične literarne oblike. Tako Stubbsova kot Showalterjeva nasprotujeta temu, kar imata za težnjo Woolfove, namreč da bi vse zavila v "meglico subjektivnih dojemaj". S tem pa nevarno spominjata na Lukácsseve stalinistične poglede o "reakcionarni" naravi modernističnega pisanja. Za Lukácsa je modernizem pomenil skrajno obliko fragmentiranega, subjektivističnega, individualističnega psihologizma, tipičnega za zadržani in izkoriščani človeški subjekt v kapitalizmu.

Showalterjeva seveda ni *proletarski* humanist kot Lukács. Kljub temu lahko v njenih literarnih razpravah odkrijemo močno in nesporno vero v vrednote, ki sicer niso vrednote proletarskega humanizma, temveč tradicionalnega meščanskega humanizma liberalno-individualistične vrste. Kjer vidi Lukács harmoničen razvoj "celovite osebnosti", zadušeni in zavrti zaradi nehumanih socialnih razmer, ki jih vsiljuje kapitalizem, se Showalterjeva ukvarja z zatiranjem ženskega potenciala, ki ga povzroča neusmiljeni seksizem v patriarhalni družbi. Res je seveda, da ni videti, da bi se Lukács posebno zanimal za specifično ženskega vprašanja; brez dvoma je naivno sklepal, da bodo po nastopu komunizma postali vsi, torej tudi ženske, svobodna bitja. Res pa je tudi, da Showalterjeva v svoji kritiki ne posveča nobene pozornosti nujnosti bojevanja zoper kapitalizem in fašizem. Njeno vztrajanje pri nujnosti politične umetnosti se omejuje na boj proti seksizmu. Tako ne daje Woolfovi nobenega priznanja za izdelavo zelo originalne teorije o odnosih med seksizmom in fašizmom v *Treh gvinejah*; tudi ni videti, da bi odobraval njen poskus povezovanja feminizma in pacifizma, ki ga Woolfova razvija v tem eseju, saj pravi:

Tri gvineje zvenijo potvorjeno. Njihov jezik je prepogosto prazno uporabljanje sloganov in klišejev; stilistični triki kot ponavljanje, pretiravanje in retorična vprašanja, ki so tako zabavni v *Sobi*, postanejo moteči in histerični.

Tradicionalni humanizem Showalterjeve pride jasno na površje, ko najprej zavrača Woolfovo, češ da je preveč subjektivna in pasivna ter da hoče - s tem, da sprejme koncept androgenije - uiti svojemu ženskemu spolu. Nato očita Doris Lessing, da v svojih poznejših knjigah stajlja "ženski ego" z večjo kolektivno zavestjo. Obe avtorici imata podobno napako: vsaka na svoj način sta zavrnila temeljno potrebo posameznika po poenoteni, strnjeni lastni identiteti. Tako Woolfova kot Lessingova radikalno rušita pojem enotnega jaza, ki je osrednji koncept zahodnega moškega humanizma in tudi poglobljen v feminizmu Showalterjeve.

Lukácssevo gledanje, ki ga implicitno zagovarjata Stubbsova in Showalterjeva, ima politiko za stvar prave vsebine, ta je predstavljena v pravilni realistični obliki. V očeh Stubbsove je Virginia Woolf neuspešna, ker ji ne uspe, da bi podala "resnično sliko

žensk," sliko, ki bi imela enak poudarek na zasebnem in javnem. Showalterjeva pa obžaluje pomanjkanja občutka Woolfove za "načine, na katere je (ženska izkušnja) napravila ženske močne." Tak pristop vsebuje predpostavko, da naj bi dobra feministična literatura predstavljala resnične podobe močnih žensk, s katerimi bi se lahko bralci identificirali. Prav to priporoča Marcia Holly v članku z naslovom *Zavest in avtentičnost: v smeri feministične estetike*. Po Hollyjevi se lahko nova feministična estetika "oddalji od formalistične kritike in vztraja pri ocenjevanju po merilih avtentičnosti." Hollyjeva, ponovno citirajoč Lukácsa, tudi trdi, da kot feministke:

iščemo resnično revolucionarno umetnost. Seveda ni potrebno, da je vsebina nekega dela feministična, da bi bila humanistična in torej revolucionarna. Revolucionarna umetnost je tista, ki raje potegne na površje bistvo človeškega življenja, kot pa da bi ponavljala lažne ideologije.

Po mnenju Hollyjeve pelje ta vrsta univerzalne humanistične estetike naravnost do iskanja, kako v literaturi predstaviti močne ženske, do iskanja, ki spominja na zahtevo kongresa sovjetskih pisateljev po socialnem realizmu leta 1934. Namesto močnih, srečnih traktoristov naj bi torej sedaj zahtevali močne, srečne traktoristke. "Realizem," pravi Hollyjeva, "najprej zahteva dosledno (neprotislovno) dojemanje tistih tem (čustev, motivacij, konfliktov), na katere se omejuje delo." In spet smo soočeni z različico zahteve Showalterjeve po enotni viziji, z njeno razdraženostjo ob tem, da uporablja Woolfova premikajoča se različna gledišča in nad njeno zavrnitvijo, da bi se identificirala z enim od mnogih "jazov" v svojem besedilu; razprava se je tako vrnila na svoje izhodišče:

Feministke, kot sta Showalterjeva in Hollyjeva, niso dojele tega, da je tradicionalni humanizem, ki ga predstavljajo, v resnici del patriarhalne ideologije. V njenem središču je popolnoma poenoten jaz - individualni ali kolektivni - ki je običajno poimenovan Človek ("Man"). Kot bi trdili Luce Irigaray ali Hélène Cixous, je ta poenoten jaz v resnici falični jaz, zgrajen po modelu samozadostnega, mogočnega falusa. Sijajno avtonomen odganja od sebe vsak konflikt, protislovje ali dvoumnost. V tej humanistični ideologiji je jaz *edini avtor* zgodovine in literarnega besedila: humanistični ustvarjalec je potenten, faličen in moški - bog v odnosu do svojega sveta, avtor v odnosu do svojega besedila.

Zgodovina ali besedilo postaneta nič drugega kot "izraz" tega edinstvenega posameznika: vsa umetnost postane avtobiografija, zgolj okno, ki gleda na jaz in na svet, brez kakršnekoli lastne resničnosti. Besedilo je reducirano na pasivno, "žensko" refleksijo neproblematično "danega", "moškega" sveta ali jaza.

Reševanje Woolfove za feministično politiko: nekaj smernic k alternativnemu branju

Do zdaj smo razpravljali o nekaterih vidikih kripto-lukácseske perspektive, ki je implicitna v precejšnjem delu feministične kritike. Najslabšo lastnost tega pristopa lahko najdemo v tem, da v feminizmu ne more vključiti dela največje britanske

pisateljice tega stoletja, kljub temu da Woolfova ni bila samo pomembna pisateljica, temveč tudi deklarirana feministka in predana bralka literarnih del, ki so jih pisale pisateljice. Prav gotovo je možno trditi, da če feministične kritičarke ne morejo priti do pozitivnega političnega in literarnega vrednotenja pisanja Woolfove, potem je bolj verjetno, da je treba napako iskati v njihovih lastnih kritičskih in teoretskih perspektivah kot pa v besedilih Woolfove. Vendar pa, ali imajo feministke alternativo temu negativnemu branju Woolfove? Poglejmo si drugačen teoretski pristop, ki bi Woolfovo lahko rešil za feministično politiko.

Showalterjeva želi, da nudi literarno besedilo bralcu določeno varnost, trdno perspektivo, s katere lahko sodi o svetu. Po drugi strani se zdi, da ustvarja Woolfova nekaj, čemur bi lahko rekli "dekonstrukcijska" oblika pisanja, takšna, ki se ukvarja z varljivo naravo diskurza in jo kot tako izpostavlja. V svojem pisanju Woolfova izpostavlja način, na katerega se jezik izmika, da bi ga pritrdili na neki bistven pomen. Derrida pravi, da je jezik strukturiran kot neskončno odlaganje pomena, vsako iskanje bistvenega in absolutno nepremakljivega pomena mora biti zato pojmovano kot metafizično. Ni nobenega končnega elementa, nobene bistvene enote, nobenega *transcendentnega označevalca*, ki bi bil pomemben sam na sebi in bi tako lahko ušli nenehni vzajemni igri jezikovnega odlaganja in razlike. Svobodna igra označevalcev ne bo nikoli dala končnega, poenotenega pomena, ki bi utemeljil in razložil vse druge. Šele v luči take tekstualne in lingvistične teorije lahko beremo igrivo menjavanje in spreminjanje perspektive pri Woolfovi - tako v njenem leposlovju kot v *Sobi* - še kot kaj več od trmaste želje, da bi dražila resne feministične kritičarke. Z zavestnim raziskovanjem igrive, čutne narave jezika Woolfova zavrača metafizični esencializem, ki je v temelju patriarhalne ideologije.

Vendar Woolfova ne ustvarja samo ne-esencialistične oblike pisanja, temveč razkrije tudi globoko skeptičen odnos do moškega humanističnega koncepta o bistvu človekove identitete. Kajti kaj je lahko ta samoidentična identiteta, če je ves pomen nenehna igra razlik, če je *odsotnost* prav toliko kot prisotnost temelj pomena? Humanistični koncept identitete je izzvala tudi teoretska psihoanaliza, ki jo je Woolfova nedvomno poznala. Založba The Hogarth Press, ki sta jo ustanovila Virginia in Leonard Woolf, je izdala prve angleške prevode Freudovih poglavitnih del, in ko je Freud leta 1939 prispel v London, ga je Woolfova obiskala. Takrat ji je - v našo veliko zavist - Freud dal narciso.

Za Woolfovo tako kot za Freuda nezavedni goni in želje neprenehoma pritiskajo na naše zavestne misli in dejanja. Za psihoanalizo je subjekt kompleksna entiteta, katere le majhen del predstavlja človekova zavest. V tem smislu je potemtakem nemogoče trditi, da tudi naše zavestne želje in občutki izvirajo iz poenotenega jaza, saj ne poznamo potencialno neomejenih nezavednih procesov, ki oblikujejo naše zavestne misli. Zavestne misli morajo torej biti obravnavane kot "prekodeterminirana" manifestacija mnogoterosti struktur, ki se križajo, da bi ustvarile nestalno konstelacijo, ki jo liberalni humanisti imenujejo "jaz". Te strukture ne obsegajo samo nezavednih

seksualnih želja, strahov in fobij, temveč tudi roj nasprotujočega si gradiva, socialne, politične in ideološke dejavnike, ki se jih prav tako ne zavedamo. Ravno to zelo zapleteno omrežje nasprotujočih si struktur, kot bi rekel antihumanist, ustvarja subjekt in njegove izkušnje, ne pa narobe. Takšno prepričanje seveda v nobenem primeru nima posameznikovih izkušenj za manj resnične ali vredne; pomeni pa, da jih lahko razumemo s preučevanjem njihovih mnogoterih determinant - determinant, od katerih je zavestna misel samo ena, in še ta potencialno varljiva. Če na podoben način obravnavamo literarno besedilo, potem je videti iskanje poenotnega individualnega jaza kot izjemno reduktivno.

Ravno v tem smislu pomeni priporočilo Showalterjeve, da bi se morali oddaljiti od pripovednih strategij besedila, isto, kot če ga sploh ne beremo. Kajti samo z detajlnim preučevanjem strategij besedila na vseh nivojih lahko odkrijemo nekatere od nasprotujočih si, protislovnih elementov, ki prispevajo k temu, da je to natanko *to* besedilo, z natančno temi besedami in zgradbo. Humanistična želja po enotnosti vizije ali misli (oziroma, kot pravi Hollyjeva, po "neprotislovnem dojetanju sveta") je v resnici zahteva po izjemno reduktivnem branju literature, ki - ne nazadnje tudi pri eksperimentalni pisateljici, kakršna je bila Woolfova - daje malo upanja, da bi dojelo osrednje probleme, ki jih postavljajo pionirski načini ustvarjanja besedil.

Francoska feministična filozofinja Julia Kristeva trdi, da modernistična poezija Lautréamonta, Mallarméja in drugih konstituira "revolucionarno" obliko pisanja. Modernistična pesem je s svojimi nenadnimi premiki, elipsami, premori in navideznim pomanjkanjem logične zgradbe vrsta pisanja, v kateri je ritmom telesa in nezavednega uspelo prebiti strogo racionalno obrambo konvencionalnega socialnega pomena. Ker vidi Kristeva v takem konvencionalnem pomenu strukturo, ki vzdržuje celoten simbolni red - se pravi vse socialne in kulturne ustanove -, fragmentacija simbolnega jezika v modernistični poeziji po njenem mnenju spremlja in napoveduje totalno socialno revolucijo. Za Kristevo je to enako, kot če bi rekli, da obstaja *poseben način pisanja*, ki je sam po sebi "revolucionaren", analogen seksualni in politični preobrazbi in da že na ravni svoje eksistence priča o možnosti notranje preobrazbe simbolnega reda ortodoksne družbe. V tej luči se zavračanje Woolfove, da bi v svojih esejih uporabljala t. i. racionalno ali logično obliko pisanja, izkaže za podobno prekinitve s simbolnim jezikom, kot jo seveda uporaba literarnih tehnik, ki jih razvija v svojih romanih.

Kristeva tudi trdi, da mnoge ženske dopustijo, da to, čemur pravi "krčevita sila" nezavednega, zaradi močnih vezi, ki jih imajo s predojdipovsko figuro matere, raztrga njihov jezik. Če bi taka nezavedna utripanja prevladala nad subjektom v celoti, potem bi subjekt padel nazaj v predojdipovski ali imaginarni kaos in bi se pri njem razvila kakšna od oblik duševne bolezni. Z drugimi besedami, subjekt, čigar jezik pusti takim silam, da pretrgajo simbolni red, je tudi subjekt, ki je bolj izpostavljen tveganju, da bo duševno zbolel. V tem kontekstu lahko občasne napade duševne bolezni, ki jih je imela Woolfova, povezujemo tako z njenimi tekstualnimi strategijami kot z njenim feminizmom. Zanj je simbolni red patriarhalni red, ki mu vlada Zakon Očeta, in vsak

subjekt, ki ga skuša pretrgati, ki dopusti, da se nezavedne sile zmuznejo skozi simbolno represijo, se s tem temu redu upira. Woolfova je v rokah psihiatrov tudi sama čutila hudo patriarhalno zatiranje in *Gospa Dalloway* ne vsebuje samo izvrstnega satiričnega napada na ta poklic (predstavlja ga sir William Bradshaw), temveč v liku Septimusa Smitha tudi jasno in odlično predstavitev duševnosti, ki pade v "imaginarni" kaos. Res je, da v Septimusu lahko vidimo negativno paralelo Clarissi Dalloway, ki se sicer sama, za ceno zatiranja svojih strasti in želja, rešuje pred zdrsom v grozeči prepad norosti in zato postane hladna, vendar pa ostaja briljantna ženska, visoko občudovana v patriarhalni družbi. Na ta način Woolfova razkrije nevarnost vdora nezavednih utripanj kot ceno, ki jo plača ženski subjekt, da bi uspešno ohranjal svoje duševno zdravje in tako vzdrževal negotovo ravnotežje med precenjevanjem t. i. "ženske" norosti in pre nagljeno zavrnitvijo vrednot simbolnega reda.

Jasno je, da za Julio Kristevo ni biološki spol osebe tisti, ki določa njen revolucionarni potencial, temveč pozicija subjekta, ki ga prevzame. Njeni pogledi na feministično politiko odsevajo zavrnitev biologizma in esencializma. Feministični boj je po njenem mnenju treba gledati historično in politično tridelno in ga lahko shematično povzamemo kot:

1. Ženske zahtevajo enak dostop do simbolnega reda. Liberalni feminizem. Enakost.
2. Ženske zavrnejo moški simbolni red v imenu razlike. Radikalni feminizem. Povzdigovanje ženskosti.
3. (To je pozicija same Kristeve.) Ženske zavrnejo dihotomijo med moškim in ženskim kot metafizično.

Tretja pozicija je tista, ki je razgradila nasprotje med moškostjo in ženskostjo in tako neizogibno spodbija sam pojem identitete. Kristeva piše:

V tretji drži, ki jo močno zagovarjam - ki si jo zamišljam? - lahko dihotomijo moški/ženska kot nasprotje med tekmujočima enotama razumemo kot pripadajoče metafiziki. Kaj lahko "identiteta", celo "seksualna identiteta" pomeni v novem teoretskem in znanstvenem prostoru, kjer je sam pojem identitete postavljen pod vprašaj?

Razmerje med drugo in tretjo pozicijo zahteva pripombo. Namreč če zagovarjanje tretje pozicije pomeni popolno zavrnitev druge (to pa, mislim, ni tako), bi bila to huda politična napaka. Kajti za feministke še vedno ostane *politično* tisto, kar je bistveno za zagovor ženske *kot* ženske, če hočemo nasprotovati patriarhalnemu zatiranju, ki prezira ravno ženske *kot* ženske. Ampak "nerazgrajena" oblika "druge stopnje" feminizma, ki se ne zaveda narave spolnih identitet, je v nevarnosti, da postane sprevrnjena oblika seksizma. To se ji zgodi tako, da nekritično prevzame ravno tiste metafizične kategorije, ki jih je postavil patriarhat, da bi ženske kljub poskusom, da bi se na te stare kategorije navezale nove vrednote, obdržal, kjer so. Prevzem

"razgrajene" oblike feminizma Kristeve torej v nekem smislu pušča vse, kot je bilo - naše pozicije v političnem boju se niso spremenile -, v nekem drugem smislu pa radikalno preobraža našo zavest o naravi tega boja.

Tukaj, se mi zdi, feminizem Kristeve odseva pozicijo, ki jo je kakšnih šestdeset let prej imela Virginia Woolf. Če jo beremo s te perspektive, potem njen roman *K svetilniku* opisuje destruktivno naravo metafizične vere v močni, ustaljeni spolni identiteti - kot ju predstavljata gospod in gospa Ramsay -, medtem ko Lily Briscoe (umetnica) predstavlja subjekt, ki razgrajuje to destrukcijo, dojema njen uničujoči vpliv in poskuša, kolikor je to možno v še vedno okostenelo patriarhalnem redu, živeti v skladu s svojo lastno podobo ženske, ne glede na pohabljujoče definicije spolne identitete, prilagoditev, ki jo zahteva družba. Ravno v ta kontekst moramo postaviti koncept androgenije, kot ga razume Woolfova. To ni, kot trdi Showalterjeva, beg od ustaljenih spolnih identitet, temveč spoznanje o njihovi ponarejajoči metafizični naravi. Daleč od tega, da bi bežala od takšnih spolnih identitet, ker bi se jih bala. Woolfova jih zavrača, ker je spoznala, kaj so v resnici. Razumela je, da mora biti cilj feminističnega boja ravno razgrajevanje (smrt prinašajočih) binarnih nasprotji med moškostjo in ženskostjo.

V svoji izjemni knjigi *Toward Androgyny* (V smeri k androgeniji) iz leta 1973 definira Carolyn Heilbrun androgenijo kot "nevezan in zato v temelju neopredeljiv" koncept. Ko se ji zdi potrebno, da ga loči od koncepta feminizma in tako implicitno opredeli Woolfovo za nefeministko, je videti, da temelji njeno razlikovanje na prepričanju, ki lahko prevzame le prvi stopnji tridelne sheme feministične strategije, kot jo zariše Kristeva. Priznava, da je v sodobni družbi "zaradi moči, ki jo imajo moški, in zaradi politične šibkosti žensk" le s težavo mogoče ločevati branilke androgenije od feministk, vendar noče povleči sklepa, da bi feministke v resnici lahko težile h konceptu androgenije. V nasprotju s Heilbrunovo bi Kristeva pritrdila, da je teorija, ki zahteva razgrajevanje spolne identitete, v resnici avtentično feministična. Pri Woolfovi gre bolj za vprašanje, ali ji je njeno izjemno napredno razumevanje feminističnih ciljev preprečilo, da bi prevzela tudi napredno politično pozicijo v feminističnih bojih njenega časa, ali ne. V luči *Treh gvinej* (in *Sobe*) je odgovor na to vprašanje gotovo nikalen. Woolfova v *Treh gvinejah* pokaže, da se ostro zaveda nevarnosti tako liberalnega kot radikalnega feminizma (prva in druga pozicija Kristeve) in namesto tega zagovarja pozicijo "tretje stopnje"; kljub vsem svojim nasprotovanjem pa se močno zavzema za pravico žensk do materialne neodvisnosti, izobrazbe in vstopa v poklice - vse poglavitne teme feministk v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja.

Nancy Topping Bazin bere koncept androgenije kot zvezo moškosti in ženskosti - prav nasprotno od pogledov, ki v njem vidijo razgrajevanje te dvojnosti. Po Bazinovi moškost in ženskost pri Woolfovi obdržita svoj polni pomenski naboj. Tako trdi, da je treba Lily Briscoe v *K svetilniku* videti enako ženstveno kot gospo Ramsay in da je androgena razrešitev romana v *ravnotežju* med moškim in ženskim "pristopom do resnice". Nasprotno pa Herber Marder v svojem delu *Feminism and Art* (Feminizem

in umetnost) pristaja na tradicionalno mnenje, da je gospa Ramsay androgeni ideal sama po sebi, saj pravi, da je "kot žena, mati in gostiteljica, ko ustvarja z vsem svojim bitjem, androgena umetnica v življenju." Heilbrunova po pravici zavrača tako pisanje, ko trdi:

Samo če se pretipamo skoz oblake sentimenta in napačnih biografskih podatkov, lahko odkrijemo, da je gospa Ramsay - daleč od tega, da bi bila androgena in dovršena - enako enostranska in zanikajoča življenje kot njen mož.

Roj kritikov, ki tako kot Marder razlagajo gospo Ramsay in gospo Dalloway kot ideal ženskosti Virginie Woolf, s tem izdaja ostanke svojega seksizma - spola sta v temeljih različna in naj takšna tudi ostaneta - ali svojo pripadnost feminizmu, ki bi ga Kristeva poimenovala feminizem "druge stopnje": ženske so drugačne od moških in skrajni čas je, da začnejo slaviti superiornost svojega spola. Obe brani besedil Woolfove sta po mojem mnenju napačni, tako kot razlaga Kate Millett, ko piše:

Virginia Woolf je poveljevala dve gospodinj, gospo Dalloway in gospo Ramsay, zapisala samomorilsko bedo Rhode v *Valovih*, ne da bi kdaj razložila njene vzroke, in je argumentirano - čeprav nekako neuspešno, ker je videti neprepičana - posredovala frustracije umetnice v Lily Briscoe.

Kombinacija teorij, kot sta jih razvila Derrida in Kristeva, utegne biti torej precej obetajoča za prihodnja feministična branja Woolfove. Pomembno pa je, da se zavedamo političnih meja argumentov, ki jih podaja Kristeva. Čeprav njeni pogledi na "politiko subjekta" pomenijo pomemben prispevek k revolucionarni teoriji, pa njeno prepričanje, da je revolucija v subjektu na neki način predhodnica socialne revolucije, postavlja resne probleme za katerokoli materialistično analizo družbe. Moč njene teorije je v poudarjanju politike jezika kot materialne in socialne strukture, vendar ne upošteva drugih nasprotujočih si ideoloških in materialnih struktur, ki morajo biti del vsake radikalne družbene preobrazbe. Vseeno je treba poudariti, da "rešitev" problemov, ki se pojavljajo pri Kristevi, ni v hitrem povratku k Lukácsu, temveč v povezovanju njenih idej s širšo feministično teorijo ideologije in njihovo ponovno vrednotenje v tem širšem okviru.

Marksistično-feministična kritičarka, kot je Michele Barrett, je poudarila materialistični vidik politike pri Woolfovi. V svojem uvodu k delu *Virginia Woolf: Women and Writing* (Virginia Woolf: Ženske in pisanje) trdi:

Kritiški eseji Virginie Woolf nam ponujajo neprimerljiv opis razvoja ženskega literarnega pisanja, bistro razpravo o svojih predhodnicah in sodobnicah ter pravilno vztrajanje pri materialnih razmerah, ki so gradile zavest žensk.

Vendar Barrettova upošteva Woolfovo samo kot esejistko in kritičarko. Po njenem

mnenju se estetska teorija Woolfove v leposlovju, še posebej njen koncept androgenije, "ves čas upira implikacijam materialistične pozicije, ki jo razglaša v *Sobi*." Obravnavanje Woolfove po teoriji Kristeve bi, kot sem dokazovala, zavrnilo to binarno nasprotje estetike na eni in politike na drugi strani, saj postavlja politiko pisanja Woolfove *prav v njen način ustvarjanja besedil*. Ta način je seveda bolj poudarjen v njenih romanih kot v večini njenih esejev.

Druga skupina feminističnih kritičark, ki so zbrane okoli Jane Marcus, vztrajno zahteva radikalno branje dela Woolfove brez nanašanja niti na marksistično niti na poststrukturalistično kritiko. Jane Marcus ima Woolfovo za "gverilko v viktorijanskem krilu", v njej vidi branilko tako socializma kot feminizma. Članek Marcusove *Thinking back through our mothers* (Spominjanje prek naših mater) pa po drugi strani jasno pokaže, da je izjemno težko prepričljivo trditi kaj takega. Njen članek se začne s trditvijo:

Pisanje je bilo za Virginio Woolf revolucionarno dejanje. Njena odtujitev od britanske patriarhalne kulture in njenih kapitalističnih in materialističnih oblik in vrednot je bila tako intenzivna, da je bila pri pisanju polna groze in zunanje determiniranosti. Gverilka v viktorijanskem krilu je trepetala od strahu, ko se je pripravljala na svoj napad na družbo.

Naj torej verjamemo, da obstaja vzročna povezava med prvim in naslednjimi stavki - da je bilo pisanje za Woolfovo revolucionarno dejanje, *ker se je videlo, kako se trese med pisanjem?* Ali pa bi morali odlomek brati kot razširjeno metaforo, kot podobo strahov katerekoli ženske, pišoče v patriarhatu. V tem primeru nam ne pove nič specifičnega o načinih pisanja Woolfove. Ali pa je prvi stavek trditev, ki naj bi jo naslednji stavki podprli. Tudi v tem primeru se dokaz ponesreči. Kajti Marcusova tukaj neproblematično uporablja biografske dokaze, da bi utemeljila svojo tezo o naravi pisanja Woolfove: bralca naj bi prepričalo sklicevanje na biografske podatke, ne pa na besedila. Vendar pa, ali je v resnici pomembno, ali se je Woolfova tresla pri svoji pisalni mizi? Ali ni pomembno, kaj je napisala? Podobno dokazovanje, temelječe na čustvih, se pokaže spet v obsežni razpravi Marcusove o domnevnih paralelah med Woolfovo in nemškim marksističnim kritikom Walterjem Benjaminom. ("Tako Woolfova kot Benjamin sta se raje odločila za samomor kot za eksil pred tiranijo fašizma.") In tako, ali je treba na Benjaminov samomor na španski meji, kjer se je kot nemški Žid na begu pred nacistično okupacijo bal, da ga bodo predali gestapu, gledati v drugačni luči kot na samomor Woolfove v njenem lastnem vrtu v neokupirani Angliji, pa naj si še tako želimo, da bi bilo njeno zasebno življenje politično? Biografske analogije Marcusove hočejo etabrirati Woolfovo kot izjemno posameznico in se vračajo na stopnjo historično-biografske kritike v starem stilu, ki je bila zelo moderna, preden so se v tridesetih letih pojavili ameriški novi kritiki (New Critics). Kako daleč gre lahko radikalna feministična obravnava pri prevzemanju takšnih tradicionalnih metod, je bržkone zanimivo vprašanje.

Videli smo, da se sodobna anglo-ameriška feministična kritika nagiba k branju

Woolfove prek tradicionalnih estetskih kategorij, opirajoč se v veliki meri na liberalno-humanistično verzijo lukácsevске estetike, s katero je tako učinkovito polemiziral Brecht. Antihumanistično branje, ki sem ga zagovarjala, ker omogoča boljše razumevanje politične narave estetike pri Woolfovi, bo treba še napisati. Edino razpravo o Woolfovi, ki je vključila nekaj teoretskih postavk poststrukturalistične misli, je napisal moški, Perry Meisel. In čeprav to delo nikakor ni antifeministično ali celo nefeministično, se posveča predvsem vplivu Walterja Paterja na Woolfovo. Meisel je edini meni znani kritik, ki je zajel radikalno razgrajeni značaj besedil Woolfove:

Pri "razliki", ki je prevladujoč princip tako pri Woolfovi kot pri Paterju, ne more biti nobenih naravnih ali notranjih značilnosti kakršnekoli vrste, celo med spoloma ne, kajti vsak značaj, vsak jezik, celo jezik seksualnosti, prinese pomene razlike iz samega sebe.

Meisel pokaže tudi, da ta princip razlike ne dopušča, da bi prepoznali katero od del Woolfove za bolj "woolfovsko" od drugih, saj velika razhajanja med njenimi besedili "preprečujejo, da bi verjeli, da je kak trenutek v njeni karieri pomembnejši od drugega." Napaka je, končuje Meisel, da "vztrajamo na koherenci jaza in avtorja pred vstopom v diskurz, ki ju oba prestavlja in decentralizira in ki izkrivlja ravno tiste kategorije, na katere se nanašajo naše pripombe."

Paradoksalni sklep naših raziskovanj feminističnega dojetanja Woolfove je torej, da je njene feministične hčere v Angliji in Ameriki še niso primerno sprejele. Do zdaj so jo ali zavračale, češ da ni dovolj feministična, ali pa hvalile iz razlogov, za katere se zdi, da izključujejo njeno leposlovje. Z bolj ali manj nenamernim sprejemanjem humanističnih estetskih kategorij tradicionalne moške akademske hierarhije so feministične kritičarke resno spodkopale moč svojega vpliva na prav tiste institucije, zoper katere se borijo.

Toril Moi je profesorica na oxfordski univerzi ter direktorica Centra za feministične raziskave in humanistične vede na norveški bergenski univerzi. Je avtorica danes referenčne in večkrat ponatisnjene knjige *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Routledge, 1985), ki velja za prvi celoviti pregled zgodovine feminističnega literarnega raziskovanja. Študija je razdeljena v dva večja sklopa, namenjena zarisu različnih problematik, ki opredeljujejo na eni strani anglo-ameriško tradicijo feminističnih literarnih raziskav in na drugi francosko smer feministične teorije, ki so jo opredelila imena, kot so Hélèn Cixous, Luce Irigaray in Julia Kristeva, ter njihova naslonitev na lacanovske in derridajevske miselne koncepte oziroma njihova kritika; na koncu je obsežna študijska bibliografija. Prevedeni odlomek predstavlja skrajšano uvodno poglavje tega dela.

Poleg *Sexual/Textual Politics* je Toril Moi uredila še zbornik o Kristevi (*The Kristeva Reader*, 1986) ter zbornik francoske feministične misli (*French Feminist Thought*, 1987). Objavlja v številnih strokovnih literarnih revijah ter revijah s področja splošnih kulturnih vprašanj.

Izbrala, priredila in opombo napisala Ženja Leiler, prevedla Katja Plemenitaš

FRONT-LINE

Feri Lainšček

Ki jo je megla prinesla

Prešernova družba, Ljubljana 1993



Feri Lainšček
**KI JO JE MEGLA
 PRINESLA**

Matej Bogataj: *Kaj je odnesla voda?*Igor Bratož: *James Dean v močvirju*Ignacija Fridl: *Skrivnostno zapisovanje skrivnosti*Matevž Kos: *Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu*Vanessa Mataj: *Na sledi za sabo*

V rubriki *Front-line* tokrat objavljamo pet kritik ene same knjige. Ta, za dosedANJI koncept rubrike neobičajna gesta ne pomeni, da v uredništvu menimo, da si takšno (kritiško in drugačno) pozornost zasluži edino Lainščekov novi roman. Zunanji povod za pet kritik romana *Ki jo je megla prinesla* je, da je več naših piscev hkrati izrazilo željo, da bi o njem pisalo. Obenem utegne biti pričujoča kritiška rubrika koristna spodbuda za razmislek o današnjem položaju, mestu in vlogi literarne kritike na Slovenskem. Za eno letošnjih števil *Literature* pripravljamo namreč blok o tej temi.

Ur.

Matej Bogataj

Kaj je odnesla voda

Ta zadnji Lainščkov roman je korak naprej v avtorjevi in avtorski artikulaciji čudežnega, hkrati pa zašpili in obkoli tisto, okoli česar se je sukal že *Namesto koga roža cveti*; spomnimo se, tam gre sicer za zgodbo, ki pa je samo podlaga za razvijanje posebnega sentimenta, ki pri nas ni niti avtohton niti posebno pogost, zato sem mu rekel kar *čef*, kot se mu tudi sicer reče. Gre za destruktivno in vase obrnjeno vnaprej zavrtó akcijo, ki se ne more izteči nikamor drugam kot na njenega nosilca; ta čudna mešanica poželenja brez objekta, groze in naslade pa je bolj kot kaj drugega krik, ki z moškostjo - s prelivanjem krvi, z izzivanji, vnaprej obsojenimi na neuspeh, s samopoškodovanjem - pokaže temeljno nemoč; čef je zadnja heroična moč, zbrana za sam akt predaje, in Lainšček se ga je lotil zato, da bi pokazal, da ga ni Cigana, ki bi lahko pobegnil svoji usodi. Da je ni usode, ki bi namenila Ciganu kaj drugega kot bolest in samoto in propad. Nekaj očitno je, kar je več kot metafizijska finta iz *Grinte*, tega najbolj znotrajliterarnega Ferijevega romana.

In to dobi, vsaj čisto na koncu niza, v *Astralnem nizu*, tudi hecno in presenetljivo, že zaradi žanra, ki je mešanica grozljivke in kriminalke, hecno in simulirano ime: Patryk Kornelek. *Tisto* ni več samo sovražno in nedoumljivo skrivnostno, temveč je selektivno, ubija samo tiste, ki so se grdo spozabili. Gre torej za idealno, čeprav precej neusmiljeno pravičnost samo, za tisto torej, na kar pomislimo, kadar nam storijo kakšno večjo svinjarijo, pa upamo, da je nekaj, kar jim bo (najmanj) predrlo gume. Skrivnost, usoda, karkoli že, zdaj ni več skrito; ves roman poganja naprej to, da je naenkrat še preveč prisotno. Da meša štrene (predvsem) tistim, ki živijo od izrinjanja tega, od skrivnosti in na račun drugačnega, iracionalnega. Kriminalistom, ki so prvovrstni racionalisti. Zato pa že v *Astralnem nizu* stopi na prizorišče profesionalc za pojave, ki jim včasih rečemo kar nadnaravni - duhovnik, svečenik, posvečenec.

Ki jo je megla prinesla je duhovniški roman, ki govori o veri in dvomu, skušnjavah in svetništvu, čudežu in (ne)moči pri srečanju s tistim, kar že je. Po tem se Lainšček razlikuje od tipa duhovniškega romana, kakršen je *Hagar Vinka Ošlaka*, kjer je v ospredju socialna umeščenost duhovnika in - v literaturi precej bolj obdelana - razpetost med duhovnim in telesnim, prepovedovanim s samimi pravili službe; pri Lain-

ščku se vse dogaja znotraj, tisto zunaj nikakor ni nekaj napisanega, trdo postavljenega in nepremakljivega; ni dogma, temveč odsotnost vsakršne norme. Bolj vrženost posvečenca v svet, v katerem se oblike spreminjajo in drobijo, v svet, kjer so stvari in pojavi dvoumni, živijo svoje lastno življenje, zato Jon Urski, glavni junak, ki bi moral imeti vero in vedenje, "namesto da bi božje že imel, šele išče," kot mu poočita Mali.

Zgodba o čudežu, o katerem pripoveduje *Ki jo je megla prinesla*, gre nekako takole; Jona za pokoro - morda pa tudi kot nagrado za vzorno obnašanje, kdo bi vedel - ker je razdajal cerkveno premoženje tistim, ki so ga najbolj potrebni, pošljejo v Mokuš, faro, ki je čudna in ima z duhovnikom čudne izkušnje. Že med potjo tja ga podkujejo, ker mislijo, da je hudobec, pa tudi tam se mu dogajajo čudne stvari, od velikih količin gosi, ki se pojavijo od nikoder, do tega, da se mu krofi spremenijo v drek, in podobno. Vendar vse, kar se Jonu zgodi, sledi prikazovanju ptice ali je posledica le-tega, saj ga zvabi s prave poti; ta ptič se pojavi v trenutku, "ko se zave praznine, ki je tičala naokoli," ko vidi pokrajino, v kateri "sluti le nebo in zemljo. To prazno in visoko nebo torej in neobljudena pustota," ko "se mu je zataknila misel, kako blagodejno je pravzaprav, da so tudi taki kraji na svetu," in ko se je zavedel, "da je ta goličava zagotovo največje Božje uho, kar jih je kdaj doživel. Je bila prostor za tih in temeljit pogovor."

Od tod naprej, predvsem pa Mokuš, postane pokrajina in stvari, ki se v njej dogajajo, iracionalen, čudežen topos - torej kraj ali figura - kjer se godijo stvari, ki Jona v očeh Cerkve in Cerkev v njenih lastnih očeh povzdignejo, Jon pa, nasprotno, izgubi vsako upanje, čeprav že "dobi znamenje." Mokuš in stvari v njem in okoli njega so torej nekaj, kjer Cerkev zmaga, Jon pa očitno izgubi, čeprav zmaga Cerkev ravno zaradi in na račun njegovega dejanja. Precej zapleteno. Tega ne pomaga razrešiti niti naslov oziroma vprašanje koga - ali kaj - je prinesla megla; bolj pravo vprašanje je verjetno, kaj je odnesla voda.

Očitno je potrditev, ki jo dobi Cerkev, nekaj drugega od zavrnitve, ki jo spozna in doživi Jon; gre torej za isto zgodbo z dvema, zmagovito in porážensko interpretacijo:

- za Jona - in ta je soimenjak preroka, ki je bil tri dni požrt v trebuhu ogromne ribétine, to naj bi pomenilo izpostavljenost nezavednim vsebinam, te pa se ob temeljitih pogovorih v puščavi rade pojavijo, hkrati pa je požrtost primer za regresijo, za povratek v stanje prvobitnega kaosa - za Jona je pot v Mokuš pogovor z bogom. Mokuša in njegovih ljudi zanj ni in to si sam pogosto očita; Mokuš je zanj le, kolikor je odslikava njegovega (samo)pogovora. Jon je torej puščavnik, od zlakotenosti in divjanja naokoli zblazen in hiperobčutljiv spremljevalec in opredeljevalec do prikazovanj, od gosi do krofov, od poljuba vseh poljubov, ki ga dobi v spanju, do Malega, ki je pristno razumevanje vere, figura, ki predstavlja nepokvarjenost naivnega in neposrednega občevanja s svetim. Čeprav ne vidi angelov, se giblje po svetu vizij in vse, od podkovanja, ki je začetek spusta, do uboja brodarja in srečanja s skrivnostno žensko, ki je grešna in Zlo samo in Devica obenem in milost in smrt, je Jon izpostavljen Skušnjavcu. Vsa njegova avantura je prodor proti spoznanju o naravi dobrega in zla, proti mistiki; Jon se v trenutku, ko ugleda brezdanje brezdno, splaši

in se, namesto da bi vzel resnico nase in se v njej presnovil, oprime napačnega arhetipa; prepričan je, da je hudobec on sam. Napačno misli, da je tisti, ki je za trenutek ugledal strašno medsebojno prepletenost vseh stvari, lahko le hudobec, tisti, ki izničuje dobro in ga meša z vsem. Mu s tem jemlje moč in zmagovitost. Voda je torej odplaknila pride in s tem možnost njihovega razumevanja.

- za Cerkev - so čudeži nekaj objektivnega, nekaj, kar počne Bog po svoji milosti, Cerkev pa je njegov predstavnik. Cela Jonova avantura je potovanje v srčiko zla in brezboštva, potop Mokuša, ki sledi prvemu, opozorilnemu, pa dokončno pokončanje zla, prevare, slepil o čudni mamljivosti skušnjav. Megla torej prinese Cerkev, ki sameva nad potopom in v kateri ni več nič drugega, razen morda gosi, če je katera preživela; štab Cerkve, ki je samo lupina sredi poplave. "Cerkev, ki je bila prej nasedli brod sredi močvirja, postane jedro in središče sveta," pravi Kermauner.

Precej zmagovito, pa ne tako optimistično, kot se zdi Kermaunerju.

- za zakrknjenega razsvetljenca je vse skupaj kritika praznoverja, tako Mokušanov, ki v naravnih pojavih vidijo delo nekih čudnih, v resnici pa neobstoječih sil, kot Jona, ki zaradi preslabe prehrane - edini pravi obrok izbruha - in premalo spanca - moti ga Mali, ki gaga, in nekakšni prividi - počne nerazumne stvari.

Bolj kot to, katero od teh branj ali kakšno vmes je najbližje Lainščku, je pomemben dvig na drugačno obdelavo obkrožanja neizrekljivega; odrešenjska dimenzija, ki je bila v *Namesto koga roža cveti* odsotna, in sicer predvsem zaradi "poganskega" sveta, v katerem se je roman dogajal, potem pa v *Astralnem nizu* simulirana, rešena v skladu z žanrom, je v *Ki jo je megla prinesla*, v ospredju. To pa tako, da je besedilo hote dvoumno in kontradiktorno; to je povzročeno z drugačno vrsto pripovedovalca, ki je manipulator z različnimi branji - izkušnja iz *Grinte* je polno zaživela in ni sama sebi namen. Mokuš, ki ni nič drugega kot Lacki roma, le da se v njej pojavi specialist in izbran posameznik, je opisan veliko bolj od zgoraj, čeprav je - paradoksalno in literarno učinkovito - jezik veliko bolj potopljen na raven zavesti junakov; kljub osveščenosti literature je jezik odsev negotovosti in stiske junakov. Kopičenje zaimkov na začetku stavka, paradoksalni, v sebi razlomljeni stavki, vse to postavlja *Ki jo je megla prinesla* v bližino Kleča ali Žabota; jasno, gre za fantastiko, kjer so vse stvari zmuzljive in negotove, ravno to, da je zgodb več, pa daje vtis, da je jezikovno roman bolj površen, surov, nenatančen, vsaj če ga beremo kot strnjeno pripoved. Pogosto delujejo pasusi zaviralno, vendar ne na način poetizacije in deskriptivnih izlivov, ki so narekovali značilen ritem *Namesto koga*, temveč kot stranski meandri zgodbe. To daje občutek, da Lainšček ni imel dovolj epizod in akcije za tako dolgo delo, pa je zato mašil pripoved.

Poseben problem sta obe vloženi zgodbi, ki pojasnjujeta pretekle dogodke; čeprav sta pripovedovalca druga in vsak različen, imajo vsi enak jezik, enak odnos do dialoga in podobno, zato delujeta dela literarno manj prepričljivo, je pa pomembno, da se Lainšček flegma sprehaja med različnimi časi in stopnjami fikcionalnosti, saj bo to zagotovo še uspešno uporabil. Njegovo pisanje kaže namreč nezadržen razvoj in razvijanje pripovednih tehnik in tudi to, da je eden tistih, ki imajo o čem pisati.

Igor Bratož

James Dean v močvirju

Prva nespregljivost najnovejšega romana Ferija Lainščka *Ki jo je megla prinesla* je, da se je reminiscenčno pripovedno tkivo, ki so ga v marsikaterem pogledu z njim primerljivem prejšnjem romanu *Namesto koga roža cveti* barvali malce melanholični ciganski vzorci razmišljanja in čustvovanja, v njem pomembno spremenilo: v podobnem, a zdaj ne kaj posebej določno opisanem varljivem ruralnem svetu ne gre več za zoperstavljanje različnih si družbenih skupin oziroma slojev, ampak za še zmeraj malce eksotično, vendar precej bolj komorno, a hkrati občo problematiko neuspelega in zato tragičnega bogoiskateljstva. Lainšček je tukajšnje množično bralstvo in večino kritikov v *Roži* presenetil s slogovno mojstrsko domorodsko različico magičnega realizma, v romanu *Ki jo je megla prinesla* pa poskuša fintirati s podobnim slogovno-kompozicijskim instrumentarijem. Podpisanemu se zdi vsaj malce izrabljena na primer agresivna raba vzročni odvisnik uvajalnega veznika (uporabljajo ga vsi po vrsti, Jon Urski, Jonifacij, pripovedovalec), s kompozicijskega vidika pa je tako, kot je bilo v *Roži* manj posrečeno sklepno poglavje, problematično poglavje, v katerem se kaplan Jon Urski sreča z naslovno junakinjo. Bistvena značilnost Lainščkovega besedila (in kavelj, pravzaprav ravno pravnje limanice, na katere naj bi se ujeli kritiki) je v njem kakor v nekakšnem turobnem lunaparku razporejena vsakršna mnogoznačnost, najrazličnejši simbolni elementi (predvsem pobrani iz temeljev tukajšnje civilizacije - svetega pisma); to seveda omogoča številne interpretacije, a tudi nasilje interpretacije. No, ena od povsem legitimnih interpretacij romana bi bila tudi tista, ki bi trdila, da se v njem veliko prepočasi in okorno razvija tipična hollywoodska štorija o nenehnem boju med dobrim in zlim (ne ravno izvirna je tudi združitev "dobrega fanta" z "zlim" v eni osebi - neprilagodljivcu Urskem), ki se razveže v sklepno odrešenost tretjega, v tem primeru pač cerkve. Na ogrodje te *Kleinliteratur* pa je avtor navesil marsikaj, med drugim patetični prizor kaplanovega podkovanja in že omenjeno preobilno svetopisemsko simboliko. Kaplana Jona Urskega (ne ve se, ali kazensko?) pošljejo v močvaro Mokuša, nekakšen prakaos, v katerem naj bi z močjo svojega verjetja in verjetno tudi zgleda znova vzpostavil red božje besede. Tu pa sta dve težavi: prva, da so gospod Urski tudi malce dvojnjavca, to za njegovo načrtovano podjetje ni ravno najbolje, in druga, da je močvirnikom brez boga in njegovega hrama (=institucije) šlo še kar znosno. Zdi se, kot da jih ni prav nič motilo, da so sami s svojim tujstvom. Ne glede na prostorsko in časovno

določenost dogajanja se zdi, da je Urski prototip tukajšnjega tragičnega nesposobneža, obsojenega na vegetiranje v deželi nesposobnih. Čeprav se z javkanji nenehno obrača k bogu, še predobro ve, da od njega ne sme pričakovati pomoči (nekatero besede so pač izrečene le enkrat), ve pa tudi to, da ni božji, ampak eden od močvircev. To potrди tudi s tem, da njegove roke na koncu kljub vsem naporom in hoji skoz ogenj dvomov postanejo krvave. Da pa ni cagav le do najvišjega, dokaže z begom od Magde, ženske, ki za transport uporablja manj običajno vozilce. V deželi nesposobnih pa vendar mora biti kdo sposoben: to ni nihče drug kot zakoniti lastnik cerkve. Nova težava: kaplan Urski je kljub svojim nepretrdnim dvomom orodje cerkve, ne pa tudi boga; le-tega ne zmore povsem najti in mu zaupati. Sklep romana, v katerem izvemo, da se mu naloga pravzaprav ni sfižila, je zato po svoje več kot ironičen: "Mokuš je res potonil do slednje trave in kosti. A sredi teh voda, ki so že mirne in molče, tista vaša cerkev še stoji." Cerkev že res, da stoji, je pa prazna! Duhovita poanta romana o nesmislu smisla. V močvirju, pri njegovih zagovednih prebivalcih, vlada razvidna tradicionalistična logika: bistvo tradicionalizma, ki definira tako skupnost, je kajpak ta, da se njeni člani ne bi smeli zavedati svojega tradicionalizma. Ker so enkrat že bili neznosno razočarani, ker jih je udarilo, v Mokušu bog in polna cerkev pač nista več mogoča, pa naj nanje vpliva še taka verska gorečnost ali jim predlagajo kakršenkoli projekt, ki bi zahteval njihovo enotnost. Ideologija Jona Urskega, ki favorizira odrešitev (in ne uspeh), kontemplacijo (in ne akcije), vizijo (in ne razumevanja), Besedo (ne pa kruha in vina), je v takem svetu neznosni anahronizem in nekaj odvečnega. *Ki jo je megla prinesla* torej ne more biti zagovor povratka k božjemu (kar bi zelo rad videl in tudi res vidi pisec predolgega spremnega besedovanja Taras Kermauner), temveč odseva razočaranje nad tradicijo in avtoriteto, razočaranje, iz katerega pot k bogu ni kar nekaj samoumevnega. Kaplan Urski je - kljub pokori, ki mu jo naložijo - večni neprilagojenec, izgnanec, ki si bolj od boga, absolutnega, želi kakršne si že bodi drugačne družbe, vendar pa mu nobeno okolje ne more povrniti omajanega samozaupanja. Kot desperado in človek, ki ima težave sam s sabo, je pripravljen žrtvovati osebno svobodo in se odpraviti v Mokuš, kjer postane ujetnik tistih, ki si jih je želel. Bog ga ne more ozdraviti. James Dean, izgubljen v močvirju. In kjerkoli drugje.

Roman *Ki jo je megla prinesla* si bo marsikdo zapomnil tudi po tistem, kar kaže, da je s Prešernovo družbo in urednikom knjige nekaj hudo narobe - po spremni besedi Tarasa Kermaunerja. Gospod ekseget in najzanesljivejši vodnik k pravemu absolutnemu si v nezmerno dolgem pedagoškem eksemplu privoščijo v svojem poblaznelem elitizmu izobčiti vsakršno obliko civilne religije in nekoga (teh je kar precej, saj gre za slovenske vernike oziroma spodnjeresrednjeslojsko družino kot metaforo in še za koga) imeti za ovco. Kot da to ne bi bilo dovolj, dodajo tudi svoje poglede na delo nekaterih pomembnih slovenskih teoretikov, neokusno polemizirajo z njihovimi zastavki, nonšalantno denejo v nič postmoderno oziroma jo razglasijo za modo, nekatere publiciste za žrtve mode, natančno poučijo bralca, kaj privlači tega ali onega - skratka vohemntno in ne glede na kontekst objavijo svoj gostobesedni in generalni J'accuse. Kaj pa so hoteli drugega, prostor za pisma bralcev je v časopisju vse bolj skopo odmerjen, založniki pa tudi ne tiskajo več česarkoli.

Ignacija Fridl

Skrivnostno zapisovanje skrivnosti

Ki jo je megla prinesla je že osmi roman v obsežni prozaistični bibliografiji Ferija Lainščka in tretji, ki se vrača v literarni topos pisateljevega rojstnega Prekmurja. Dejstvo ni nepomembno, saj sta v nasprotju z urbaniziranimi različicami Lainščkovih romanesknih zapisov (*Peronarjev*, *Grinte*, *Ajše Najše* in *Astralnega niza*) prav romana *Raza* in *Namesto koga roža cveti*, ki izraščata iz prekmurskega ambienta, požela dokaj enotno in navdušeno odobravanje tako literarnih kritikov in žirij (zanju je prejel Kajuhovo nagrado oziroma nagrado kresnik) kot številnih bralcev. Tudi z romanom *Ki jo je megla prinesla* Lainšček nedvomno dokazuje, da je trenutno neprekosljiv popisovalec sveta "med Muro in Rabo" in obenem izjemen detektor notranjih vzgibov ljudi. Toda kljub skupni geografski lokaciji pomeni roman *Ki jo je megla prinesla* v primerjavi z obema omenjenima deloma bistven tematski premik.

Tista, ki jo v Lainščkovem najnovejšem romanu "prinese megla", je ženska, čeprav lik iz vložene retrospektive o neke vrste "izvirnem grehu" z mokuškim župnikom Talaberjem, ki pa usodno determinira osrednje romaneskno dogajanje. To obsega odlomek iz biografije kaplana Jona Urskega (ali lahko v liku škofa Williema Jonifacija Urskega iz romana *Astralni niz* beremo njeno nadaljevanje?!), ki krščansko ljubezen razume kot materialno razdajanje, a ga katoliška Cerkev s premestitvijo v Mokuš, v močvirja ujeto vas, kamor duhovnikova noga po Talaberjevi nenadni smrti ni stopila že poltretje desetletje, izčrpno pouči, do kod seže njena darežljivost. Na križpotjih iskanja Mokuša se začenja Jonov boj za trdno vero in bližino Boga, prav tam, kjer se začenja tudi pokrajina vidne, a nepredvidljive manifestacije zla. To neizbrisno zaznamuje tudi Jona, od trenutka, ko ga v zanesljivo antološkem prizoru za prihodnjo slovensko literarno zgodovino podkuje zmešan starec, prek zapletov s farani pri obnavljanju razpadle cerkve in ženske željnim brodarjem Cirijem, nerazumevanju apokaliptičnih namigov zapuščenega "božjega otroka", slepega Malega, do končnega zločina, pod težo katerega zbeži iz vasi. V sklepnih delih romana je prizor Jonovega srečanja z naslovnim ženskim likom, ki pa ostaja preveč zamegljen, etuda, ki ni odigrana z vsemi literarnimi registri. In nazadnje še skopo poročilo, da je Mokuš izginil v povodnji, le obnovljena cerkev trdna priča o nekdanjem kraju.

Tako zgodovinsko kronistiko Jančarjevemu historičnemu fatalizmu zavezane *Raze* kot baladno biografičnost sage o nikoli dorasli duši ciganskega godca, naslovljene *Namesto koga roža cveti*, rojeva prav in zgolj Prekmurje, ta kovnica tragičnih individualnih usod v družbenih viharjih časa po prvi svetovni vojni, ta maternica iracionalnih želja in ravnanj med ravnice in mrtvice vraščene panonske duše. Z romanom *Ki jo je megla prinesla* pa prostor izgubi svoje določevalne razsežnosti. Tema romana je namreč povsem univerzalna, je hkrati tema slehernika in vsega človeštva, je variacija znane zgodbe o čudečem zazrtju v zvezdnato nebo in spremenljivem planju moralnega zakona v nas, prve velike zgodbe, izpisane evropskemu človeku, zgodbe, kot jo narekuje svetopisemska Beseda, zgodbe o Bogu in stvarjenju, izvirnem grehu in zlu, vesoljnem potopu in odrešitvi. Zgodbe, ki ni več ujeta med meridiane na zemljepisni karti sveta, temveč se godi povsod in v vsakem.

Zato tudi Lainšček dogajanja v romanu *Ki jo je megla prinesla* ne zakoliči več z razvidnimi mejniki najvzhodnejše slovenske pokrajine, pa vendar ga umešča v prefinjeno razvito in umetelno izpisano panonsko atmosfero - morbiden labirint neprehodnih močvar, raztresenih gričev in nepreglednih ravnin, kakršnega poznamo iz Žabotovega pisanja. Tudi izraz Mokuš je prekmurski lokalizem, bolj obče kot zemljepisno ime za ozke vodice, ki so se zagozdile v mastno ilovico in skoraj pozabile na svoj tek, in obenem homonim iz staroslovanske teolatrije. Tako Lainšček krščanske arhetipe razvija v soočenju z nekaterimi poganskimi prvini, biblični eshatologiji pa spretno podeljuje neko konkretno, domačo, slovenskemu bralcu bližnjo podobo, ne da bi jo obenem določno definiral z geografskimi koordinatami. Svojo variacijo svetopisemske Zgodbe o svetovni kataklizmi lokalizira na eno samo, nekje "Bogu za hrbtom" obstoječo vas, ne da bi jo tudi dokončno lociral. S tem pa dosega dvojni učinek.

Prvič, s postopki minimaliziranja prostora in drugih fabulativnih kategorij glede na izvorno Zgodbo Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* nakazuje, da lahko v primerjavi z bibličnim Tekstom pisateljevo pero izpiše le tekst, v primerjavi s svetopisemsko fresko o "zgodovini" sveta (od izvirnega greha prek vesoljnega potopa do redkih odrešenih) izriše le miniaturo. Pri tem v nasprotju s postmodernistično ustvarjalno hybris, ki v preigravanju in niveliranju velikih zgodb in literarne tradicije utemeljuje lastno pisanje, avtor vendarle ohranja neki spoštuječ, zavezujoč odnos do Božje Besede. Ta se razkriva tudi v posnemanju svetopisemske govornice (bibličnih imen - Jon, Baraba...) in variiranju njenega usodonosnega metaforičnega repertoarja, črke, ki se udejani (konec romana v celoti sovпада s prispodobno o zidanju hiše na skali in ne na zemlji, od koder jo odnese prva povodenj /Lk 6,47-49/, ki jo pisatelj izrabljuje za ponazoritev Jonovega položaja med Mokušani /str. 56/). In drugič, Lainšček z omejenimi sredstvi konkretiziranja fabule sodobnemu bralcu dopušča vse možne nivoje branja. Od konkretnih (zapis o Mokušu lahko beremo tako kot kroniko ene od številnih izginulih prekmurskih vasi v minulih stoletjih oziroma kot psevdohistorično razlago o njihovem izginotju kot tudi kot seizmografijo duševnih premikov nekega dušnega pastirja) do abstraktnih (katastrofični makrokozmos pripovedi je prispodoba

kaotičnega mikrokozmosa glavnega lika ter - posredno - sodobnega človeka). Od ideoloških (roman je bodisi kritika bodisi apologija krščanske vere in katoliške Cerkve) do metaliterarnih (roman o neizprosni dialektiki zločina in kazni, greha in odpuščenja) *Ki jo je megla prinesla* je arhaizirana, moralizirajoča in iracionalizirana različica kriminalnega žanra, fikcija, ki v sklepni kataklizmi prizorišča po vzgledu Ecovega *Imena rože* spretno zabriše za seboj vse možne sledi realnosti).

Takšen diapazon povsem nasprotujočih si interpretacij besedila, zaradi katerih se roman izmika hermenevtičnim in racionalizirajočim poskusom literarne kritike, ustvarja Lainšček z nekaterimi že kar zaščitnimi znaki svoje proze - fatalno žensko, ki se tako pisatelju kot bralcu razkriva le z distance, v nekakšnem pogledu od daleč, in zato njene vloge v celotnem romanesknem dogajanju nikoli ni moč natančno izmeriti, subtilno izbranim in brez psiholoških ekskurzov karakteriziranim osrednjim likom, posebej občutljivim za zunanje silnice, ki obvladujejo romaneskno dogajanje, ter z dovršeno fabulativno strukturo, ki ne temelji več na racionalni logiki ter metodah deduktivnega in induktivnega sklepanja, temveč jo sooblikujejo in zaznamujejo prav kaotični in iracionalni momenti. Te Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* še posebej natančno razvija, saj z njimi spregovarja o nedoumljivih poteh materializacije zla in pričujočnosti Boga. Pri tem uporabi tako ljudsko krščansko simboliko (podkev in konjske fige kot znamenje hudičevega dela) kot preverjene literarne obrazce. V liku Malega, ki je slep in nor obenem, na primer do skrajnih meja izostri dva arhetipa iz literarne tradicije - distanco med videnjem in vedenjem, ki je v evropski literarni zavesti znana že od Ojdipa dalje, ter vedenjem in vednjenjem, ki jo je s tipom "božjih otrok", vaških norčkov, katerih iracionalno dojemanje sveta, individualna pota sklepanja in nenadzorovani čustveni vzgibi odstopajo od normativiranega in racionaliziranega vednja skupnosti, a v sebi skrivajo veliko globlje, doživeto vedenje o Bogu, v slovenski prozaistiki uveljavil zlasti Ciril Kosmač. Zaradi svoje dvojne prizadetosti je Mali z vidika mokuške srenje, ki prisega na imperative zdravega razuma, egoizma in moči, le nekakšna božja nadloga, medtem ko njegove ugotovitve: "Zloduh je v sleherni razi," "Videli ste, pa ne verjamete. Jaz pa, ki nisem videl, verjamem," ali "Namesto, da bi prišli z Božjim, ga pravzaprav iščete," (str. 70 in 71) v katerih razkriva resnice, ki bi jih morala poznati le Jon in Gospod, v resnici nosijo v sebi strahospoštojučo preroškost.

Taras Kermauner v spremni besedi k romanu Lainščekov literarni opus bere kot avtorjevo neprestano približevanje Bogu in Cerkvi, ki se z zadnjim delom sklene s hierofanijo. Trditev se zdi še toliko bolj podkrepljena, če vemo, da je svet *P(p)eronarjev* na začetku Lainščkove prozaistične bibliografije še do skrajne mere zapisan odsotnosti in smrti boga; o tem posredno priča prizor kraje cerkvenih dragocenosti, ki jo nerealizirana slikarja izvedeta brez vsakršnih moralnih vprašajev. In če vemo, da so romaneskne osebe v kasnejši *Razi* in *Grinti* v skritih pomenkih z bogom in občutkih vesti, v katerih hočejo pretrgati grozljivi "molk neba", že veliko bliže na sledi božjemu. Pa vendar Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* niti z likom razdvojenega in dvomečega župnika Jona Urskega niti s precej disparatnimi prikazi postopkov Cerkve

ne ponuja dokončnih odgovorov. Zakaj sklepni škofovi stavki: "Bilo je, kakor je bilo. A še ste tu in trepetate. In - ali ni to tisto največ, kar imamo? Ali ni to edino, kar nam vsem še preostane?" govorijo, da ne vera po črki svetopisemskega zakona, temveč vztrajanje v veri kljub vsemu, kar smo storili, vnaša v grozo človeške eksistence odrešujoče čudeže.

Zato se zdi verjetnejša trditev, da Lainšček s svojim zadnjim romanom ob številnih žanrih, diskurzih in snoveh, ki jih je razgrnil v prejšnjih delih, razpira še eno paradigmo v neskončnem koordinatnem sistemu človekovega bivanja, s katero skuša - kot v vseh romanih od *Raze* dalje - znova določevati točke nikoli sklenjenega snidenja med realnim in fiktivnim svetom, intersubjektivnostjo in imanentizmom, racionalno logiko in iracionalno fantastiko. Tokrat sledi tistim kottičkom človekovih interierov, ki jih oblikujejo vprašanja o transcendenci, razpetosti med dvomom in globoko vero, spopadu z zlom in vztrajanju v kesanju. Zaradi svojega božjega poslanstva pa je figura duhovnika v pisateljevem beleženju odgovorov nanje zanesljivo najsubtilnejši reprezentant človeške stiske, izvirajoče iz "skritosti Boga". Romana *Ki jo je meгла prinesla* torej ne gre brati kot Avtorjev odgovor na vprašanje: "Kaj je vera, Bog, Cerkev?" in nekakšno literarno teodicejo. Ne nazadnje o tem, da kljub tretjeosebno zastavljeni pripovedi Lainšček ne odgovarja, zagovarja in vrednoti, temveč zgolj popisuje, spregovarjajo že njegove uvodne besede: "Skrivnost, pomagaj mi, / da ne zapišem ničesar, / kar mora ostati skrivnost!"



Demon Marjana Rožanca

Najboljši športni eseji Marjana Rožanca, pospremljeni s spominskimi ali esejističnimi zapisi Milana Dekleve, Jožeta Dekleve, Žarka Petana in Toma Virka.

M
MIHELC

Matevž Kos

Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu

Če je Feri Lainšček z *Astralnim nizom* (1993) dokazal, da je presenetljivo več tudi "urbaniziranih" žanrov, pa roman *Ki jo je megla* prinesla s svojo topografijo pomeni avtorjevo vrnitev v "ruralni", s prekmursko "metafiziko" in tamkajšnjim koloritom obarvani romaneskni svet. Obenem ga nadgrajuje z dimenzijo, ki je za pisatelje Lainščkove generacije prej izjema kot pravilo: vprašanje o Bogu. In s tem o izvirnem grehu, izgonu iz raja, trpljenju, pogubljenju in potencialni odrešitvi. Taras Kermauner, avtor spremne besede, končuje svoje pisanje celo z ugotovitvijo, da lahko ob najnovejšem Lainščkovem romanu govorimo "o začetku preroda slovenske verskosti". Kermaunerjeva daljnosežna sodba je nedvomno diskutabilna - za zdaj velja reči samo, da ima Lainščkovo pisanje zelo malo možnosti, da bi se kdaj znašlo na spisku konfesionalnega obveznega berila.

Glavni junak romana je figura, ki je sodobna slovenska proza skorajda (več) ne pozna: katoliški duhovnik. Zadnji relevantnejši poskus v tej smeri je bil, kolikor mi je znano, *Hagar* Vinka Ošlaka izpred dveh let. Ošlakov roman pripoveduje zgodbo o mladem kaplanu, ki pride službovat v rojstno vas; nakopičene dileme, od eksistencialnih do svetovnonazorskih in ljubezenskih, razreši s prostovoljno smrtjo. V primerjavi z Ošlakom, čigar junak se ubada in spopada s sicer usodnimi, a znotraj literarne tradicije že nemalokrat obdelanimi vprašanji, je Lainščkov pripovedni zamah neprimerno širši, predvsem pa izvirnejši. Roman *Ki jo je megla prinesla* je nabit s številnimi paraboličnimi, simbolnimi, baladno-fantastičnimi, svetopisemskimi in nasploh aluzijskimi elementi. Ti - razen ptiča, usodnega "znamenja", za katerega se zdi, da je pretirano "literaren" domislek - ne delujejo prisiljeno, "od zunaj" vnešeno v tekst, ampak so za njegovo strukturo - kljub ali ravno zaradi svoje - glede na "izvore - "heretične" (iz)rabe - konstitutivni. Obenem se v romanu prepletajo različne jezikovne ravni (izstopajo številni besedni arhaizmi, ki dajejo besedilu patino starinskosti in s tem pridih nekakšne skrivnostnosti - ta je spet skladna z ustrojem celote) in eksistencialne drže: bogoiskateljska strast, "groza zgolj nič", doživetje epifanije, odprtost diabolščini, posluš za mistično. Junak se opoteka po močvari, kakršno je ne tako

dalgo nazaj detektiral že Žabotov *Stari pil*, blodnje in tavanja po razletelem univerzumu pa spominjajo na Jančarjevega *Galjota*; nasploh so paradigmatške za moderno prozo dvajsetega stoletja. Lainščkovo *močvirje*, tako kot na primer Kafkov *Grad*, je velika metafora tujosti, nedoumljivosti in razsrediščenosti sveta, ki ne ponuja nikakršne udomačitve, ampak kvečjemu nasprotno. Toda v primerjavi s Kafko, ki ubeseduje resnico osamele eksistence v svetu, ki ga je Bog zapustil, se odpravlja Lainščkova močvirniška ekspedicija po njegovi sledi. Pastem hudiča navkljub.

Fabulativno ogrodje besedila je zgodba duhovnika Jona Urskega. Ker je preveč velikodušno ravnal s cerkvenim premoženjem, ga nadrejeni, prepričani, da je njegov humanizem posledica verskega dvoma, pošljejo za župnika v zakotno faro Mokuš (nekakšen cankarjanski Blatni dol), ki je - od skrivnostne smrti župnika Janoša Talaberja naprej - že petindvajset let brez dušnega pastirja. Poslanstvo Jona Urskega je v "rekristjanizaciji" tamkajšnjega, od Boga zapuščenega občestva. S tem, ko bi ga pripeljal nazaj k Bogu, bi - takšna je računica cerkvenega predstojnika - premagal tudi lastno bogoiskateljstvo.

"Res je bilo videti kot Božja kazen." S temi besedami se začne mokuško poglavje. Postaje, zlovešči simboli na duhovnikovem križevem potu so povešeno in razpadajoče razpelo, privezano na drevo, napol podrti cerkev in Kristusova podoba na freski v njej: "Na ustih tega mokuškega Kristusa ni bilo nemega krika, ki se je sicer širom sveta razlegal že tisočletja. Ampak se je prej tam kuhala neka tiha jeza." Ta jeza ne napoveduje nič dobrega: je bolj značajska poteza Boga Stare zaveze, ki rad hudo kaznuje, in manj ljubezen in odpuščanje oznanjujočega novozaveznega Kristusa Odrešenika. Specifična atmosfera, ki vlada v Mokušu, je posledica povodnji, lokalne različice vesoljnega potopa, ki je pred leti - kot božja kazen - zajel vas. Urski se naseli v zakristiji, kjer prebiva Mali, vaški "Božji otrok", slepi in ravno zato (kot Maeterlinckovi *Slepci*) s presenetljivo jasnovidnostjo obdarjeni sin njegovega duhovniškega predhodnika. Malega je povila Magda, "ženska, ki jo je megla prinesla." Dejstvo, da je roman naslovljen po njej, ji - kljub temu da se pojavlja le epizodno in da ves čas ostaja v ozadju - daje posebno težo. S tem dobiva pomembnejšo vlogo, kot se zdi na prvi, "kvantitativni" pogled, tudi ljubezenska epizoda med Magdo in duhovnikom Janošem Talaberjem. To ni zgodba o srečno realizirani ljubezni, ampak o neizpolnjenem ženskem hrepenenju (Talaber, kasnejši mokuški župnik, se je zvezi z žensko odpovedal zaradi svoje poroke s Cerkvijo).

Dogajalni čas romana je neposredni sedanjik; narativna perspektiva tretjeosebnega pripovedovalca in prek nje ubesedovanega sveta je enaka zaznavno-izkustvenemu horizontu Jona Urskega. Raširjata ga edinole vloženi zgodbi. Prvo - na začetku romana - pripoveduje škof Jonifacij (*Prilika*), ko Urskega seznanj s skrivnostno smrtjo njegovega župniškega predhodnika v Mokušu in misterijem, ki se je razpletel okrog nje, drugo pa sredi romana mokuški pisar, pojasnjujoč uganko ženske, "ki jo je megla prinesla," in njenega, v oddaljeno preteklost segajočega - in nato z obiskom v Mokušu objunega - razmerja z Janošem Talaberjem.

Priposedni postopek je analitičen; dlje ko je Urski v vasi, bolj mu postaja jasno, da je nad njo prekletstvo, povezano z dogodki iz preteklosti. Še najbolj premočrtna razlaga romana bi šla lahko v tej smeri, da je Talabarjev prekršek duhovniške zaobljube - s tem, ko se pusti zapeljati ženski - glavni razlog za prekletstvo nad celotnim Mokušem. V tem primeru bi bil večji del romana nekakšna parafraza svetopisemske Zgodbe o izvirnem grehu, izgonu iz raja in - potem, ko spričo konstantne grešnosti pripadnikov človeškega rodu tudi to ni bilo dovolj - vesoljnem potopu. Toda v Lainščkovem romanu je še huje kot v starozavezni *Genesis*, kjer je vesoljni potop lahko preživel vsaj Noe skupaj z raznobarnim tovorom svoje barke; od poplavljenega Mokuša ostane nedotaknjena edinole cerkev, prazni (!) božji hram - s tem se interpretacija v smeri svetopisemske parafraze zalomi.

Zvijachnost božjega uma se kaže v tem, da cerkev, ki so jo začeli vaščani obnavljati po prihodu novega župnika - Jona Urskega, ni rezultat delovne vneme bogaboječih vernikov in še manj "aktivističnega" duhovnika (ta ves čas ostaja pasiven in ukvarjajoč se, razcepljen med hudičem in Bogom, predvsem s samim sabo), ampak asocijalnih, skorumpiranih vaških kreatur in morilcev, ki si od obnove cerkve obetajo zgolj dobiček. Obnovljena cerkev, rezultat dela in obenem plen brezbožnih, zgolj na slo, voljo do moči (pisar Lanščak), užitke in njihovo zadovoljevanje (brodar Ciri) omejenih posameznikov, postane veliki "simbol" božjega razodetja. Celotna mokuška skupnost je bila žrtvovana, da se je lahko zgodil čudež. Ta čudež Jonu Urskemu, ki je še pred katastrofo pobegnil iz vasi in s tem (precej nekrščansko) na milost in nemilost prepustil svoje farane (ker ni več mogel zdržati bremena lastnega dvoma in ker je, okužen z logiko kolektiva, sam ubijal), povrne vero v Boga.

Znotraj optike Lainščkovega romana je nujen korak na poti do Boga človekova zapadlost grešnosti in brezbožnosti. Še več: radikalna, neposredna izkušnja Zla. Ne potrebuje je samo Mali, slepi Božji otrok, ki se edini "lahko pogovarja z angeli". Njegova slepota je dovolj pomenljiva: tisti, ki *vidijo*, živijo v svetu prevare in iluzije. Božje razodetje je obenem izničenje vidnega, vsakdanjega sveta in koordinat, ki določajo njegovo recepcijo. Bog, ki vznikne iz močvirske katastrofe, je onstran takšnih ali drugačnih opredelitev, ne da se mu prilepiti nobene "etične" oznake (v smislu najvišjega Dobrega itd.), je zgolj manifestacija velike drugosti, nedoumljivosti, ki človeka neskončno presega.

Vprašanje o Bogu, kot ga tematizira *Ki jo je meglja prinesla*, presega racionalnost teoloških disputov, pa tudi sfero sociale, cerkve kot institucije in njene oznanjevalske prakse. Vsega, kar je zgodovinsko, podvrženo logiki časa, vsakokratnih razmer, odnosov. Z eno besedo: relativno. Sprašuje se zgolj in samo o Absolutnem. Vendar ne z literariziranimi ontološkimi dokazi za obstoj Boga, ampak na "negativen", apofatičen način. Pač v skladu z avtorjevim motom: "Skrivnost, pomagaj mi, da ne zapišem ničesar, kar mora ostati skrivnost!"

Ni naključje, da je poglavje, s katerim se roman sklene (in po svoje vrne na izhodišče), naslovljeno *Legenda*. Ponovi se uvodni prizor: Jon Urski na zaslišanju pred

škofofom, spremenjen, a nič manj zmeden kot na začetku in sprašujoč se: "Ali se ni vse to zgodilo le v moji bolni glavi?" Njegov Bog je povsem ponotranjen, "subjektiviziran". Je zgolj - tako kot prazna, nedotaknjena cerkev sredi močvirja - potencialna *možnost* (odrešitve?). S škofovimi besedami: *Bilo je, kakor je bilo. A še ste tu in trepetate. In - ali ni to tisto največ, kar imamo? Ali ni to edino, kar nam vsem še preostane?* Čudež s cerkvijo, ki - kot vsak čudež - "a priori" ostaja nerazumljen in nerazumljiv, je predvsem vizualna "materializacija" trepeta. Ni važno, ali je "v resnici" fatamorgana ali nekaj "faktičnega"; resnica je resnica *notranjega* izkustva. Vprašanje o Bogu je brez odgovora. *Že* njegova zastavitev, konec koncev Jon Urski ves roman počne samo to in skorajda nič drugega, je izraz dvoma, verske skepse, posmehljivega poželenja, jesti z drevesa spoznanja. Kar pomeni, da je "junak" Lainščkovega romana, ki dvomi o vsem, razen o lastnem dvomu (zahteva dokaze tako o bivajočem kot ne-bivajočem), še zmeraj - do epifanije v zadnjem, "spekulativnem" poglavju - dedič modernosti in s tem "novoveškega subjektivizma", "racionalizma", "metodičnega dvoma" itd.

S težo vprašanj, ki si jih zastavlja, z možnostjo različnih (vzporednih ali navzkrižnih) branj in z dramaturško spretnim uprizarjanjem dialektike videza in resnice je Lainščkova knjiga eden najbolj zanimivih slovenskih romanov zadnjih let. Obenem je nemajhen izziv za avtorjeve, zlasti generacijske, pisateljske kolege - kolikor sploh še pišejo romane in niso kratkozgodbarski hedonisti, katerih postmetafizijski horizont je določen z mejo njihove melanholične zasebnosti, zaznamovane z ortodoksnim imanentizmom in z ironično/sramežljivo distanco do vsega, kar imanenco transcendirata. Pomemben presežek Lainščkovega romana *Ki jo je megla prinesla* je ravno v tej presežnosti.

P. S.

Lainščkov roman sta pospremili na pot besedili, ki sta zgodba zase. Prva, "reklamni" zapis na platnicah, je ena sama pomota - zamenjuje celo posamezne glavne osebe. V obsežni spremni besedi Tarasa Kermaunerja pa sugestivnost lucidnih ugotovitev in interpretacijskih ekskurzov kazi aktualistična, kulturnopolitična polemičnost, ki prostor, namenjen *spremni* besedi, izkorišča za obračunavanje s svojimi, tj. Kermaunerjevimi resničnimi in namišljenimi nasprotniki. V tem smislu Kermaunerjeva beseda ne *spremlja*, ampak si jemlje prostor *zase*, za lastno križarsko vojno v imenu Križanega. A brez avtorizacije.

Vanesa Matajč

Na sledi za sabo

Če Lainščkov sedmi roman primerjamo z njegovimi doslejšnjimi proznimi deli, je navidezno najbližji tistemu, ki mu je bila dodeljena nagrada kresnik 1992. Romana *Namesto koga roža cveti* in *Ki jo je megla prinesla* družiti to, da svoje umetniško sporočilo "izrekata" ne prek komentarjev vsevednega pripovedovalca, temveč prek opisov in dialogov ter z živopisno paleto likov, ki obkrožajo in tudi sovzpostavljajo protagonistovo osebnost. Na tej ravni pa se kaže razlika med obema zadnjima Lainščkovima romanoma.

Pri junaku v Lainščkovem opusu sicer odkrivamo določeno konstanto, ki le rahlo variira. Protagonist je, razen *Astralnega niza*, tujec, bodisi samotnež in do določene mere izobčenec iz družbe bodisi človek z razrahljano ali celo izgubljeno identiteto. Zaradi tega tujstva je brezpotnost, na kateri se najdeva, še očitnejša in iz njega napravljaja iskalca. Objekt iskanja je pogosto ženska ljubezen in z njo odrešitev (*Peronarji*, *Grinta*, delno tudi *Raza*), predvsem pa junakov "jaz" in lastni smisel, to poleg romana *Ki jo je megla prinesla* nemara najmočnejše upodablja *Raza*. Njen junak je mož, ki mu situacije nadevajo različna tuja imena, medtem ko sam nima nobenega. Z usojenostjo na blodenje po prekmurskih ravninah, s hojo po robu ter v stalni razpetosti med božjim in zlim v marsičem spominja na Jona Urskega, protagonista romana *Ki jo je megla prinesla*. Najbolj oba "tujca" družiti vztrajanje kljub eksistencialnim stiskam, vendar sta izteka njunih zgodb različna. S tem ko se protagonist *Raze* - sicer nezavedno - vda svoji blodnji in se v njej tudi pokonča, se približa Halgatu, saj tudi ta po svojem grehu ni več docela sposoben razlikovati med fiktivnostjo in realnostjo sveta *Namesto koga roža cveti*. Nasprotno pa blodnje Jona Urskega presegajo status prividnosti - če to zanikamo, moramo roman brati kot metaforo - ker jih iztek romana verificira in poplača z osmislitvijo. Ta za Lainščkova dela nekoliko nepričakovani optimizem najbrž izhaja iz (junakovega) krščanskega nazora, spremešanega z ljudsko prikrojitvijo biblijskega izročila. Le-to v romanu nikakor ne funkcionira zgolj kot scenerija. Razbiramo ga kot lokalno variacijo starozavezne Jobove zgodbe, vendar je "lokalnost", značilna za roman *Namesto koga roža cveti*, tu le pogojna. Prizorišče je sicer očitno Prekmurje, vendar ima tokrat


predvsem atmosfersko vrednost: brezkončna ravnica ne vznikne v nobeno znamenje, v nobeno (simbolično) orientacijsko točko, kamor bi se lahko povzpел tavajoči, skeptični kaplan, ko se znajde v brezpotju in izginejo tudi njegove lastne sledi. Pogled se "ustavlja" le na krožnici stika med nebom in zemljo in to je naposled tudi bivanjski položaj Jona Urskega in likov, ki ga obdajajo. Nejasnost, dezorientiranost in grozo izgubljenca povečujejo meglice nad močvirnato zemljo, ki prispevajo k baladnemu vzdušju in motiviki romana. Ti grozljivi, usodnostni, nadnaravni motivi še mnogo izraziteje kot, na primer, Tomšičeve *Šavrinke* ali *Zrno od frmentona* pričajo o sprepletu biblijskega izročila z mitskimi ostalinami, saj veriga zla izvira sicer od Satana, vendar njene članke spajajo različno utelešeni zli duhovi kot predkrščanska, mitološka bitja, kamor sodita predvsem ptica - skušnjavka in usodna ženska, "ki jo je megla prinesla." Zaradi tovrstne baladne motivike usodnostnega, grozljivega in čudežnega nas v začetku romana zamika, da bi ga brali kot delo magičnega realizma, saj nadnaravni dogodki glede na fabulo niso nikogaršnja fikcija, temveč romaneskna realnost. Vendar dogodke, ki niso racionalno razložljivi, ob izteku zgodbe osmisli "legenda", ki junakovim bojem za (lastno) vero oziroma smisel pripiše položaj Joba in pričuje o božji previdnosti. Zlasti če roman beremo kot metaforo, tako dospemo do subjekta, celostnega zaradi odnosa do transcendence, ki jo slednjic nedvoumno priznava in se ji čuti izročen.

Kaplan Jon Urski je v začetku romana kritična, skeptična oseba z zelo racionalnim odnosom do Stvarnika in njegovih namenov, to pa seveda ne more biti vera, ki zahteva iracionalno zaupanje. Z dejanji, ki temeljijo na spoznavni logiki, je kaplan antipod potomcu grešnega razmerja, "velikemu otroku" Malemu, ki se na Boga obrača z osebno, čisto vero. Morda je prav zato Mali izbran za nedolžno žrtev, ki še poudarja utemeljenost sklepne "apokalipse", Jon Urski pa za obnovitev dveh sorodnih si, eksemplaričnih starozaveznih momentov. Je, in tudi sam se ima za padlega človeka, ki z ugrizom v jabolko skuša doseči Boga oziroma spoznati dobro in zlo, ter je ponosni Lucifer z enako preambicioznim namenom, ki ga, po preroku Izaiji, iz raja vrže na zemljo. Zlasti nanj opozarja podkev, s katero na "vratih" kaotičnega, zločinskega Mokuša, ki je zavrnil postavo, podkujejo kaplana.

Srčika romana, razmerje med dobrim in zlim, se tako navidezno sprevrne v korist zlega. Jon Urski je nihilist, znamenje podkve pa ga opozarja na njegovo resnično padlost, kakor tudi Mokušane na njihov stari greh opozarja voda, ki jih je nenadoma zalila. Ta polovični "vesoljni potop" je iz vaščanov napravil zakrknjence z maščevalnim odnosom do Boga; to simbolizira groteskni Kristus na njihovem razpelu: namrščen kljubovalno zre v zemljo oziroma v vodo. Jon je vaščanom pravzaprav enak, saj kakor oni ne zaupa božji previdnosti in postavi, zato jemlje usodo v svoje roke. Razlika med njim in njimi je le, da so Mokušani že "izbrali" in odkrito psujejo Božjo voljo, Jon pa je ambivalenten, dvomljiv, čakajoč čudeža, ki bi potrdil. Ta afirmativni čudež pa se zgodi šele v trenutku popolnega obupa nad sabo, pripravljenostjo na kazen, iracionalno vdanost, ki je - odrešitev in osmislitev.

Roman se torej osredotoča na dozorevanje individua in to je vzrok, da lahko delo beremo kot metaforo za človekovo blodnjo med svobodno izbiro. Avtodestruktivni

subjekt z odločitvijo za vztrajno preskušnjo samega sebe, razpetega med dobro in zlo, dospe do samoosmislitve, ki je uzaveščenost iracionalnega in temelj krščanske etike. V tem oziru je nekoliko problematičen beg od Magde. Če je sicer presenetljivo srečanje z njo možno interpretirati tudi kot pojasnilo za zločesto atmosfero Mokuša, namreč po načelu Tomšičevih "štrigarij" (kdor verjame zlemu, ga bo doletelo), pa junakov panični pobeg pred njo nima običajne psihološke verjetnosti. Poleg tega celotno srečanje z Magdo močno razredči bralčevo pristajanje na realnost nadnaravnega, za katero si vseskoz prizadevata roman in njegov junak, skratka, opisano poglavje zlasti zaradi bližine epiloga nekam nevšečno izstopa iz siceršnje tematske linije. V celoti pa roman ohranja Lainščkovo visoko mesto na lestvici sodobne slovenske literature, najbrž prav z načinom upodabljanja človeka v njegovi človeškosti, negotovosti, razpetosti med dobro (božje) in zlo, živost in smrtost, tostran in onstran. Ta razpetost se ne kaže prek intelektualiziranja ali avtorefleksije (junaka), temveč v kratkih citiranih dialogih in še krajših notranjemonoloških vpraševanjih, ki s svojo odprtostjo ohranjajo razprtost oziroma pripomorejo, da, z avtorjevimi besedami, "skrivnost ostane skrivnost." Če bi torej o umetniškosti Lainščkovega romana sklepali zgolj na podlagi krščanske ali katerekoli druge nazorske opredelitve romanesknega subjekta, bi bil to le izraz osebne prenapetosti. Tako bi bil Lainščkov roman bistveno manj umetniški; bil bi tendenčen, a to na srečo ni.



Jani Virk: MOŠKI NAD PREPADOM

Pet na videz povsem različnih zgodb, ki pa so v svojem jedru trdno povezane z zavestjo, da smo lahko še tako mnogoobrazni, a nas vendarle usodno družijo prvinska želja po bližini drugega, po ljubezni.

M
MIHELC

ROBNI ZAPISI

Michael Crichton: DISCLOSURE. Knopf, New York 1994. Osrednja tema je ena najbolj vročih v današnji Ameriki (in ob njej se takoj spomnimo *Oleanne* Davida Mameta, najbolj odmevnega dramskega besedila zadnjih let v Združenih državah): seksualno nadlegovanje znotraj formaliziranega razmerja, na delovnem mestu namreč, le da je tokrat običajni vzorec obrnjen in šefica, greha vredna ženska, nadleguje podrejenega, zvestega moža in očeta. In da se to zgodi ravno na dan, ko mož pričakuje napredovanje, namesto njega pa napreduje ta ženska, njegova bivša ljubica... Čeprav so obrati predvidljivi, kot pri Crichtonu lahko predvidimo tudi to, da se bo končno razkritje pokazalo v nekoliko neobičajnem okolju virtualne resničnosti, tudi ta roman dokazuje Crichtonovo odlično kondicijo na žanrskem poligonu in upraviči nekaj ur bralkine oziroma bralčeve pozornosti. (Andrej Blatnik)

Anton Pavlovič Čehov: TRI DRAME (Striček Vanja, Tri sestre, Češnjev vrt). Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (Zbirka svetovni klasiki). V tretjem letniku pomembne Mihelačeve prevodne zbirke, ki nas (ponovno ali povsem na novo) diskretno opozarja na nekatera klasična dela svetovne literature, smo (končno, bi lahko rekli) dočakali tudi izdajo treh temeljnih dramskih besedil Antona Pavloviča Čehova. Naravnost šokantno se zdi, da je to prvi relevantnejši natis njegovih dram v knjižni obliki pri nas po letu 1947. V tedanji izdaji je bila predstavitev Čehova kot dramatika dokaj obsežna, saj je vsebovala tudi številne enodejanke; pri Mihelaču so se odločili za zožen izbor del, ki tudi uprizoritveno delujejo še vedno sveže, in prevod zaupali mojstru slovenskega jezika, pesniku in vse bolj tudi prevajalcu Milanu Jesihu. Gibkost in lahkotna resnobnost Jesihove komunikativne dikcije takoj pričarata značilno podobo dramatikovega sveta: praznost, brezizhodnost življenja malih ljudi, propadlih izobražencev in obubožanih plemičev, značilnih likov iz ruske province, ki so že nezmožni pomembnejših dejanj, zato se zatekajo v melanholično hrepenenje in sanjarjenje ali gledajo na svet z ironično distanco, vsekakor pa čutijo, da se v njihovem življenju nima zgoditi nič več bistvenega. To fragmentarnost razpoloženj in čustvenih stanj je seveda moč doživljati in interpretirati različno; docela poetično ali skorajda s

stališča absurda, kamor bržčas vodi radikalnejši razrez nekaterih prizorov oziroma situacij iz dram. Delo je opremljeno s spremno besedo Andreja Inkreta; ob njej bodo ostali nepotešeni zlasti bralci, željni interpretacije besedil, s svojo biografsko informativnostjo pa bo ustrezala tistim, ki se z dramami Čehova srečujejo prvič, ne da bi morda spremljali katero izmed njihovih inscenacij. Na vsak način so *Tri drame* pomembno založniško dejanje. (Gašper Malej)

Milan Dekleva: IGRA NA VRHU. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Deklevova *Igra na vrhu* nas prepričuje, da je mogoče slovensko politično prizorišče dojeti in zaobiti tudi z malo manj resne plati. Podnaslovljena je kot kabaret in že to dejstvo, skupaj z njeno zunanjo obliko (videti je kot kak gledališki list), govori o tem, da to ni kakšna visokoleteča literatura, temveč lahkotna in igriva žanrska igra, namenjena predvsem zabavi. Pravzaprav je občudovanja vredno, kako imenitno in brez kakršnihkoli problemov se lahko Dekleva spopade z vsakim žanrom (celo s tako populističnim, kot je kabaret) in nam dokaže, da ga je sposoben obvladati. Vprašljivo je sicer, koliko nam kabaret kot tak v knjižni izdaji sploh še lahko ponudi, saj v tej obliki izgubi svojo temeljno gledališko-spektakelsko komponento. Vendar je res tudi to, da je bistveni čar *Igre na vrhu* v njeni (netendenciozni) satiričnosti in ironiji, celo sarkazmu, s katerim obravnava splošno dogajanje na slovenskem političnem vrhu. S tega stališča je *Igra na vrhu* izrazito aktualistična in jo je treba brati zdaj, ko je dogajanje še "sveže", upati pa je tudi, da se bo na gledališki sceni čimprej pojavila kakšna uprizoritev tega kabareta. Kdove, morda bi ji pristajal naslov: "Kako smo preživeli slovenskega predsednika Janeza in se celo smejali?" (Marcello Potocco)

Michael Guttenbrunner: PESMI. Prevedel Andrej Kokot, spremno besedo napisal Tonči Schlapper. Založba Wieser, Celovec 1993. Avstrijski pesnik, rojen na Koroškem, se z izborom svojih pesmi prvič predstavlja slovenskemu jezikovnemu svetu. Živeč na Dunaju in v Švici, ostaja povezan s slovenstvom, to potrjujejo mnoge njegove pesmi (*Staroslovenska večerna molitev, Sveti Križ, Ljubljana 1943...*). To pa ne omeni, da je zanimiv samo zaradi svojega "slovenstva". Vizionarstvo in prava moč njegove poezije prodreta v "humanističnih" protivojnih pesmi (*Oskrbovališče na jugu, Ranjenec, Zimski spev, Ukoreninjeni*), v katerih se proti vojskovalnemu absurdnemu opredeli z vsem svojim bitjem: "Jaz sam pojem danes o vojni." Pesnik, ki pobijanja ne more zaustaviti, s prizadetostjo in obsojajoč poje o vseh človeških slabostih, ki posredno privedejo do morij. Seveda so v knjigi še pesmi, ki se dotikajo čistih pesniških svetov (*Samota, Pesnik, Skrivni pristanek, Metamorfoze*). O pesniku pravi: "Ti pa prisluhni, / kaj se govori za vrati / ki jih nikoli ne odpre noben ključ." Guttenbrunnerja lahko v poeziji štejemo med podobne upornike kot Bernharda v prozi, četudi je primerjava zgolj sorodna. Dobro je, da smo Slovenci dobili vsaj drobec tega, kar ustvarjajo naši severni sosedi, čeprav ob tem še vedno čakamo na prevod poezije Ingeborg Bachmann. (Ivan Dobnik)

Tine Hribar: FENOMENOLOGIJA I. (BRENTANO, HUSSERL, HEIDEGGER). Slovenska matica, Ljubljana 1993. Prvi del Hribarjeve *Fenomenologije* zaokrožuje polovico načrtovanega projekta celovitega prikaza fenomenologije od njenih izvorov do sodobnih premišljevalcev. Zanesljivo gre za najtemeljitejši monografski prispevek slovenske filozofije o kakšni od vodilnih filozofskih smeri našega časa, ki obenem opravlja tudi učbeniško funkcijo, saj je knjižna izdaja rezultat avtorjevih predavanj na oddelku za filozofijo ljubljanske filozofske fakultete. Fenomenologija je namreč ob lacanovstvu (Lacana pa Hribar tako našteva med fenomenologi) tudi na Slovenskem prevladujoč način filozofskega mišljenja; o tem pričajo slovenski prevodi številnih, a problemsko razpršenih in nekronološko izbranih razprav "klasikov" fenomenologije v zadnjem desetletju. Te šele najnovejše Hribarjevo delo postavlja v izredno pregleden mišljenjski "kontekst". V *Fenomenologiji I.* Hribar po uvodnih besedah o fenomenologiji kot dopuščanju stvarnem biti, da se pokažejo kot to, kar so, predstavi najprej, a, žal, ne dovolj izčrpno slovenskemu filozofskemu bralcu premalo poznano Brentanovo pojmovanje intencionalnosti. Na to naveže Husserlovo razvitje maksime: "Nazaj k stvarnem samim!" in filozofije kot stroge znanosti. Ob prikazu Husserlove transcendentalne fenomenologije pa še posebej nakaže zanke, v katere se je ob vprašanju čistega jaza kot absolutne transcendence njegova fenomenologija znova ujela "v novoveške subjektivitetnostne intence in tendence". V sklepnem razdelku prve knjige razvije Hribar branje Heideggrovega temeljnega dela *Bit in čas* in nekaterih drugih razprav pred njegovim obratom. Prav Heideggrov obrat znotraj fenomenologije predstavlja tisto ločnico, s katero se bo začel drugi del *Fenomenologije*, v katerem bo Hribar predstavil še, koliko je na sledi fenomenološkega mišljenja Lacanova, Levinasova in Derridajeva filozofija. (Ignacija Fridl)

Goran Ignjatije Janković: RIJEČ-DVIJE O PETRONIJU. KUD France Prešeren, Ljubljana 1993. Fragmentaren romaneskni prvenec G. I. Ignjatovića je briljantno cizelirano delo, ki s svojo osupljivostjo spominja na velike literarne revolucionarje. *Riječ-dvije o Petroniju* je praznik jezika in neizčrpnih referenc, je "ustavodajna" intelektualna izpoved, ki se dotika naših "začetkov" in "koncev", absurdnosti in globoke ljubezni... Tekst o "Bosni moji, divni, mili, lijepi, gizdavi..." pripoveduje o nostalgiji po nekih davnih časih, ki so izginili, in zdaj se vračajo reminiscence lepote, groze in nacionalne etiketiranosti. Če je knjiga G. I. Jankovića za Tomaža Šalamuna "čudežna pilula preživetja", bo za večino bralcev lahko popolnoma svež literarni studenec. (Jurij Hudolin)

Taras Kermauner: BOG IN SLOVENSTVO. Versko kulturni eseji. Družina, Ljubljana 1993. Pisec z verjetno največjim esejističnim opusom na Slovenskem je tokrat zbral skupaj kopico svojih esejev in predavanj, nastalih večinoma na prelomu osemdesetih in devetdesetih. Knjiga je razdeljena na tri dele: *Vera, cerkev in politika, Krščanstvo, prazniki, narod* in *Krščanstvo, zgodovina, književnost*. Kermauner je kritično

polemičen do slovenske realnosti z vsemi njenimi segmenti: civilna družba je prežeta z liberalistično-razsvetljenskim duhom, "civilna religija", kolikor temelji na avtonomnem posamezniku, pomeni slovo od "pristine krščanske, na Bogu utemeljene verskosti", slovenska književnost je bolj ali manj nihilistična in poganska, glavni nasprotnik slovenskih kristjanov so sakralisti s svojo ideologijo svetega, ki Boga postavlja v oklepaj. Kermaunerjeva knjiga želi biti prispevek k rekrstijanizaciji oziroma rekatolizaciji slovenske družbe. Žal nobena tema ni obdelana dosledno in izčrpno. Kot da avtor hitreje misli, kot piše. Kermaunerjeva polemična gorečnost je - v dobi vsesplošne mlačnosti in idejne dezorientiranosti - po svoje vseeno dobrodošla. Nisem pa se mogla izogniti občutku, da ne gre samo za boj proti poganom, nihilistom in sakralistom, ampak tudi za - rekermaunerizacijo. (Ana Marija Hočevar)

Katarina Kolmanič: VRAČAM VAM SOPROGA. Založba Mihelač, Ljubljana 1993.

Karolina Kolmanič je že uglednemu številu desetih objavljenih dodala še enajsto delo, ki v prvi vrsti zbode v oči s svojo literarno in socialno anahronističnostjo. Pušča namreč vtis, kot da se njegova idejnost od Levstikove programatike "kmečkih romanov" ne oddaljuje bistveno in kakor da je tudi članek *Boj zoper pohujšljive povesti* (1890) še vedno aktualen. Tudi če verjamem, da kje še obstaja surogat Slovencev kot klenih in trdoživih, čvrstih in mrkih ljudi na primer, vesela družba, ki poje "same otožne", mi je vseeno težko verjeti, da ni, če nič drugega, vsaj kakšen dejavnik opravil "kvarljivega" dela ter jim malo omilil klenost in "ljubezen do zemlje". Štorija v zaganjajočem se ritmu opisuje življenje mlade tovarišice glasbenega pouka Vere, ki pride službovat v hribovsko šolo. Tam se najprej spopade, nato poroči med klene slovenske ljudi, jih kasneje zapusti ter si na koncu izbere, najbrž zelo grešno (prvikrat tudi ni šla pred oltar, sic!), mnogo starejšega moškega za nezakonsko zvezo. Že poklic učitelja zadiši po zibelki našega romanopisja, katerega paradigma je bil, pa tudi "klenost" slovenskih ljudi je enaka tisti izpred sto let. Očitna je manira izrekanja v zvezi z mestom, Abadonom vaških ljudi, še zdaj je živa ontološka ločnica med domačo vasjo in mestom z gosposkimi ljudmi ter "tujimi in gosposkimi hišami". Verjetno niti omeniti ni treba, da s kakšnim še tako odštekanim merilom kot na primer s postmodernističnimi palimpsesti ali podobnimi vajami tu ne bi imeli kaj opraviti. (Krištof Jacek Kozak)

Tomo Križnar: SAMOTNE SLEDI. Samozaložba, Ljubljana 1993. Potopis je poleg kmečke povesti eden redkih literarnih žanrov, ki jih slovenski avtorji v izobilju lansirajo med bralce. Križnarjeve *Samotne sledi* pa so pravzaprav dvojni žanr. Med odstavke omenjenega potopisnega vpleta Križnar še daljše odstavke popularnofilozofičnega. Potopis se dogaja v Avstraliji in Novi Zelandiji, med kenguruji in Maori; Križnar ga je razdrobil v drobne zgodbe, ki jih bralec z lahkoto sledi tudi v postelji pred spanjem. V tem je njihova prednost. Na žalost je marsikatera od zgodb bolj okvir, ki ga je avtor potreboval za vstavljanje svojih filozofičnih vložkov in bi se pravzaprav lahko dogajala tudi med popoldansko vožnjo s trojko v center mesta. Zelo žive

predstave o Križnarjevi poti bralec po koncu knjige vsekakor nima, čeprav so *Samotne sledi* sicer opremljene z ličnima zemljevidoma avstralske in novozelandske poti. Toliko o potopisu. Ključne besede filozofičnega dela bi bile zeleno, ruralnost, posthipijevstvo, panteizem. Oba žanra, potopisni in filozofični, imata toliko specifičnih bralcev, da se za usodo knjige ni treba bati, zlasti ker je naravnost razkošno izdelana in primerna za kakršnokoli darilo. (Alojz Ihan)

OD IVANA PREGLJA DO CIRILA KOSMAČA. Izbor novel. **Spremna besedila** napisal Peter Kolšek. DZS, Ljubljana 1993 (Zbirka Klasje). Izbor slovenskih novel, ki so nastajale v obdobju 1920-1960, ohranja pedagoški koncept zbirke Klasje, saj poleg petih literarnih besedil kot običajno prinaša še vpogled v biografijo in pisateljski opus Ivana Preglja, Prežihovega Voranca, Miška Kranjca in Cirila Kosmača na ozadju sočasnih zgodovinskih in kulturnih dogodkov, odlomke kritik ter literarnozgodovinskih obravnjav, predvsem pa študijo o idejno-tematskih in stilnih sorodnostih oziroma razlikah, ki jih novelam omogoča vsaj približno skupno obdobje nastanka z značilnimi idejnimi tokovi ter literarnimi usmeritvami. Ob petih novelah prikaže Kolškova študija specifično slovenskega proznega ekspresionizma, socialnega realizma in začetnega eksistencializma, saj se njihova določila zarisujejo na malem človeku z družbenega obrobja in njegovem doživljanju sveta; to reprezentirajo Pregljeva *Matkova Tina* (1921), Prežihov *Boj na požiralniku* (1934) in *Samorastniki* (1937), Kranjčev *Režonja na svojem* (1933) ter Kosmačev *Tantadruj* (1959). Izbor novel ni smiselno le s pedagoškega vidika, temveč tudi zaradi dokaj podrobne literarnozgodovinske obravnave, ki ob pomoči navedenih tekstov znova preišče razvojne smernice slovenske literature v navedenem obdobju. (Vanesa Matajč)

Kajetan Kovič, Ciril Zlobec, Janez Menart, Tone Pavček: PESMI ŠTIRIH. Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (faksimile prve izdaje). Ponatis, do katerega je prišlo ob štiridesetletnici prvega izida, utegne razveseliti vse ljubiteljice in ljubitelje znamenite četverice. Vsaka četrtna četverice je danes seveda zgodba zase, kar zadeva bralsko popularnost, predvsem zgodba o uspehu. Kovičev, Zlobčev, Menartov in Pavčkov skupni prvenec ponuja vpogled v začetek. Običajna literarnozgodovinska sodba pravi, da so *Pesmi štirih* eno najpomembnejših dejanj v modernizaciji slovenske poezije. Vendar ni povsem tako: bolj kot tematsko-vsebinsko ali tehnopoetsko inovacijo (kar zadeva že dosežen horizont predvojnega pesništva, gre celo za stagnacijo) pomenijo odklon od teorije in prakse socialističnega realizma. Bolj kot na strogo literarni so pomembni na kulturnopolitični ravni, literatura je - tudi po njihovi zaslugi - spet postala medij civilnega uma (in - pri četverici - lepe duše). Upesnjujejo predvsem ideologijo "sentimentalnega humanizma". Veliko je žalobnih tonov, stilno-jezikovnih arhaizmov, patetičnih vložkov in srčnih bolečin, ki gredo z roko v roki s poetskim narcisizmom. (Ana Marija Hočevar)

Carl Sandburg: IZBRANE PESMI. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Igor Majaron. Založba Karantanija, Ljubljana 1993. Ameriškega pesnika Sandburga bi lahko uvrstili med pomembne predstavnike starejše generacije ameriških pesnikov, kamor sodijo še Ezra Pound, T. S. Eliot, Robert Frost, Wallace Stewens, W. C. Williams ter E. E. Cummings, vendar se od njih precej razlikuje. Svobodni verz, ki postaja povsem prozaičen, ostaja v vesolju poezije z intenzivnostjo, občutljivostjo in dovzetnostjo za detajl - z njim si Sandburg pomaga v izrekanju splošne bivanjske problematike. Njegove pesmi so kratke, pomenljive, s svojim notranjim razpoloženjem spominjajo na japonsko poezijo (celo na haiku), močno so povezane z naravo in tovrstnimi razpoloženji ter razmišljanji (*Lunin zahod, Poletne trave*), ki se sklenejo s spoznanjem o dokončni razcepljenosti pesnikovega sveta. "Vsak dan je poslednji dan. /.../ Vse je zdaj. /.../ Jutri je veter na poti." Pesmi ne premorejo globine in ostrine kot Eliotovi ali Frostovi verzi, vendar nudijo bralcu poseben užitek zaradi Sandburgovega občutka za naravo. "Bodi blizu nebu / ker zrak, zrak ti je nujno potreben - / vrnil se boš nazaj, nazaj v nebo." Uspešnemu prevodu in krajši spremni besedi bi lahko ob tej priložnosti bila dodana še preglednica dela in življenja tega zanimivega ameriškega pesnika. (Ivan Dobnik)

Maruška Sedlak: BOŽJI LES. Spremno besedo napisal Emil Cesar. Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (Zbirka slovenska povest; 24). Maruša Sedlak, učiteljica v pokoju, živeča v Medvodah, se je izza leta 1978 poznavalcem sodobne slovenske književnosti predstavila predvsem kot pesnica. Tako je po treh pesniških zbirkah in eni pesmici slikanici *Božji les* njena prva objavljena povest. Grm, imenovan bodika, ki mu pravijo tudi božji les, ostane čez zimo zelen, je trdoživ in ima trnje. Simboličen pomen torej, ki je v največji meri pripisan protagonistki povesti, Marši Seljan, tu in tam zaznamovani s pisateljičino avtobiografsko izkušnjo. Preprost, iskren, ponekod dokumentaren opis obdobja ob koncu druge svetovne vojne, v katerem se znadje ali ne znajde mlada ženska-mati-samotarka, naj bi pretresel s svojo neposrednostjo in tožbo. Tematika, ki jo je čas vendarle prekosil in zatorej prinaša (poslednji?) odsev davnih, davnih dni. (Jasna Vombek)

César Vallejo: LIRIKA. Prevedel in spremno besedo napisal Ciril Bergles. Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (Zbirka Lirika). Prevod Vallejove poezije spada zagotovo med prevajalske dogodke preteklega leta. V knjigi je zajet celovit prerez poezije tega perujskega pesnika, ki sega od njegove začetne zbirke *Temni glasniki* do postumno izdane *Španija, vzemi ta kelih od mene*. Razviden je pesnikov razvoj od idealizacije "domačega ognjišča" do socialne kritike in vere v odrešitev prek družbene skupnosti, občestva, temelječega na krščanski ljubezni in marksizmu; in od že v območje svetega postavljenega lika matere, s katero ga je vezal odnos, temelječ na Ojdipovem kompleksu, do Matere Španije kot poslednje nosilke pesnikove rešitve in sublimacije. Še bolj pretresljiva, kot je Vallejev odnos do sveta in življenja, sta njegova

bolečina, ki jo je moč čutiti v vsakem vlaknu pesmi, in pesniški jezik, ki predstavlja s svojo ostrino in brezkompromisno dikcijo enega najbolj samosvojih vrhov latinskoameriške literature. (Aleš Šteger)

Saša Vuga: STEZA DO POLNOČI. Založba Lipa, Koper 1993. Saša Vuga je v knjižni izdaji objavil pet izbranih radijskih in televizijskih iger. Napisal jih je v časovnem razponu desetih let (1972-1992). Tematsko in slogovno so zelo raznolike, izhajajo pa iz resničnih (*Steza do polnoči*, *Povest o belem zajcu*, *Maistrova najdaljša mariborska noč* in *Maronij Pilla*) in fiktivnih navdihov (*Silvestrovo črepinj*). Historiji, "melanholijo", tragikomedijo in "metaforo" zapisuje za slušni medij. Med govorjeno in zapisano besedo, med radijskim in pisnim medijem pa je specifična razlika, vrzel, kamor po pravilu pade bralec zapisanih radijskih iger. Teorij dramatike za radijski medij je relativno malo in je zato brez dvoma pisec tovrstne "literature" v raztegljivo svobodnem prostoru, kjer pa sta zvočnost in pomen besede še kako pomembna elementa. In zdi se, da je prav tukaj teren pisanja še posebej spolzek. Vugova besedila so tako prepolna oblike, zvočnosti, da mu pomen uhaja skoz nabrekle besede. Poigravanje z besedo se pogosto izteče v prazno in izzveni v samozadostnost. Še najboljši je v tragikomediji *Povest o belem zajcu*, kjer ga bizarna snov vodi v laže berljev in verjetno tudi poslušljiv jezik. Gotovo pa je dragoceno in prav, da je Saša Vuga objavil svoje radijske igre v knjižni obliki. (Katarina Klančnik)

POPRAVEK: V prejšnji, 32. številki Literature sem na strani 55 (razprava M. Kosa *Razpokane besede*) pojedel zadnjo vrstico. Misel, ki se začne na koncu te strani in se nadaljuje na naslednji, se v celoti glasi:

Motivno-tematsko jedro Tauferjevega pesništva je še zmeraj usoda človeka kot *smrtnega* bitja, zmeraj bolj pa tudi kot bitja *smrti*. Prav tako se v akt trpljenja in bolečine sprevrača samo pesnjenje: "v golih oklepah ust / miglja zalega besed / skozi votlino pesnikovih ust / odprtih ran v potopljen svet". (*Atlantida*) /str. 55-56/

Bralcem in avtorju se opravičujem!

Rač. škrat ☺

Knjižne novosti ZALOŽBE MIHELAČ:

Bogdan Novak: PUŠČICA (roman)

Tea Štoka: OGLEDALO PREVARE (eseji)

Viktor Blažič: VIDENJA (eseji)

Jože Hudeček: VONJ PO GORI (novele)

Alojz Rebula: KAČJA ROŽA (roman)

Jani Virk: MOŠKI NAD PREPADOM
(novele)

DEMON MARJANA ROŽANCA
(več avtorjev)

M

MIHELAČ

Študentska organizacija Univerze (ŠOU) v Ljubljani razpisuje:

NAGRADNI NATEČAJ ZA KRATKO ZGODBO,

na katerega se lahko prijavi vsak študent ljubljanske in mariborske univerze. Predložena dela (kratke zgodbe), ki naj obsegajo do 10 strani (20000 znakov), bo ocenjevala komisija v sestavi: **Andrej Blatnik**, urednik pri Cankarjevi založbi, **Matevž Kos**, odgovorni urednik revije *Literatura*, in **Vid Snoj**, literarni komparativist.

Na nagradni natečaj, ki je anonimen, pošljite svoja dela do **15. aprila 1994**, in sicer v dveh izvodih, označenih s šifro, na naslov: **ŠOU, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, s pripisom "Za nagradni natečaj"**. Pošiljki priložite potrdilo o vpisu v zapečateni kuverti.

Rezultati natečaja bodo objavljeni 7. maja 1994 v časnikih *Delo*, *Slovenec* in *Dnevnik* ter v študentskih glasilih.

Organizator natečaja, ŠOU v Ljubljani, bo nagrajencem podelil več denarnih nagrad. Nagradni fond znaša 200.000 SIT. Prispevki na ustrežni literarno-estetski ravni bodo objavljeni v posebni publikaciji, ki jo bo izdala Študentska organizacija Univerze v Ljubljani.



LITERATURA

Mesečnik za književnost

Marec 1994, št. 33, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Alojz Ihan, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

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

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

Cena te številke: 540 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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