

Tomo Virk

Literatura izčrpane eksistence

Andrej Blatnik je bil bržkone prvo ime tako imenovane "mlade slovenske proze", ki se ga je sredi osemdesetih let začelo povezovati s pojmom postmodernizma.* Ta oznaka je bila v marsičem upravičena; delno že s prvencem *Šopki za Adama venijo* (1983), nedvomno pa z naslednjima knjigama, romanom *Plamenice in solze* (1987) ter zbirko kratke proze *Biografije brezimnih: majhne zgodbe 1982-1988* (1989), je Blatnik bralski javnosti predstavil eno najdoslednejših udejanjenj te takrat nove literarnoestetske usmeritve. V njegovih tedanjih besedilih najdemo izčrpen inventar uveljavljenih postmodernističnih prijemov in postopkov - zlasti metafizijskih -, kot so imitacija, palimpsest, parodični in ironični citat, avtorski metanarativni komentar, t. i. "kratki stik", mešanje različnih pripovednih in s tem tudi "ontoloških" (po Brianu McHalu) ravni, uvajanje žanrskih elementov in njihovo povezovanje s prepoznavnimi strukturami t. i. "elitne" literature itn. Vseh teh postopkov se je Blatnik učil delno pri Borgesu, najbolj pa najbrž pri ameriških metafikcionistih, zlasti pri Johnu Barthu, Donaldu Barthelmeju in z nekaterimi najradikalnejšimi metafizijskimi prijemi posebej izrazito pri Raymondu Cooverju. Vendar je že v *Biografijah brezimnih* zaznati tudi postopno odmikanje od transparentne zgolj-

* Prispevek je spremno besedilo k Blatnikovemu romanu *Tao ljubezni*, ki bo v kratkem izšel pri založbi Mihelač.

fiktivnosti literarnih del v smeri premikov, ki jih je v poznejši fazi zabeležila tudi Barthelmejeva in Cooverjeva kratka proza, premikov, ki jih zaznamuje na primer pojem "minimalizem" (ali pa oznaka Alana Wilda "midfiction") in ki pomenijo vnovično – čeprav previdno – vzpostavljanje konkretnega (ne zgolj fiktivnega) sveta z njegovimi "majhnimi" resnicami in metafizičnega patosa razbremenjenimi eksistencialnimi problemi posameznika.

Blatnikovo najizrazitejše postmodernistično delo je zato najbrž njegov roman *Plamenice in solze*, ki ni samo medbesedilno vezan najprej na roman bratov Strugackih *Piknik na robu ceste* (in na film *Stalker*, posnet po tem romanu), poleg tega še na približno sto prepoznavnih medbesedilnih (predvsem literarnih, pa tudi takih iz množične kulture sploh) referenc, ampak je tudi prava enciklopedija postmodernistično-metafizičnih postopkov, ki se v temeljih veže na trivialno žanrsko strukturo. Tako za roman niso značilni le uporabljeni formalno-tehnični postopki, ampak tudi njegova idejna struktura. *Plamenice in solze* pripovedujejo o Konstantinu Wojnovskem, ki je pravzaprav hrepenenjski junak in tako značilno apostrofira tradicionalnega junaka slovenskega romana (kot sta ga v študijah s to temo utemeljila na primer Dušan Pirjevec in Janko Kos). Ta struktura hrepenenja je zajeta v motivu Zlate krogle (povzetem po bratih Strugackih oziroma Tarkovskem), ki iskalcu, kateremu jo uspe najti, izpolni njegovo najglobljo skrito željo. Velika želja Konstantina Wojnovskega je – povsem v postmodernističnem, borgesovskem duhu –, da bi napisal knjigo, v kateri bi bil zajet ves svet. Toda takšna je njegova eksplicitna, *zavedna* želja; Zlata krogla pa izpolni le najbolj skrito, najbolj resnično željo. V duhoviti parodični preobrnitvi tradicionalne hrepenenjske strukture podeli zato Zlata krogla Wojnovskemu, ki ga narava ni ravno obdarila z atributi, potrebnimi za osvajanja ženskih src, avro nezadržne spolne privlačnosti. Na komičen način – in nekako proti svoji volji – postane Wojnovski tako nekakšen novodobni Don Juan.

Vse te okoliščine napeljujejo na sklep, da so *Plamenice in solze* značilno postmodernistična, parodijska imitacija strukture tradicionalnega slovenskega romana (morda ni odveč omemba Blatnikove ugotovitve iz njegove študije *Labirinti iz papirja*, da se slovenska metafizična

medbesedilno navezuje na nacionalno literarno tradicijo). Zanj je značilen pasiven junak s pretežno "ženskimi" atributi, pomembno zaznamovan z neizpolnljivo željo, s hrepenenjem. Tak je tudi Wojnovski: pasiven (saj sam pravzaprav ničesar zares ne stori, nosilci z njim povezane akcije so preiskovalci, Zlata krogla ali pred njegovo precej pasivno privlačnostjo nemočne ženske), izhodiščno očitno utemeljen z ženskimi atributi (sicer njegova najbolj skrita želja ne bi bila postati "macho") in končno tudi nepotešljivo hrepenenjski (saj potešitve tiste njegove želje, zaradi katere se je dvakrat odpravil pred Zlato kroglo, ni in tudi ne more biti). Z vsem tem se seveda citatno nanaša na hrepenenjskega junaka slovenskega romana. Toda z izpolnjeno željo, zlasti z njeno demonstrativno nemetafizično vsebino (ki je skoraj svetskrunski ekvivalent nacionalni subjektivnosti, če uporabimo Pirjevčeve kategorije), to tradicionalno strukturo tudi značilno postmodernistično persiflira. Prav zato pa je - na nekakšen paradoksen način - tipično postmodernistična predelava oziroma različica tradicionalnega slovenskega romana.

*

Z *Menjavami kož* (1990) in poznejšimi revialnimi objavami se je začel Blatnik - vzporednice s podobnimi gibanji v ameriški literaturi ni mogoče spregledati - vedno izraziteje odmikati od pisanja, ki temelji na preigravanju metafizičnih obrazcev, in se postopno usmerjati k minimalistično oziroma intimistično naravnani prozi. Med znanimi tujimi zgledi, ki bi utegnili dajati ton temu Blatnikovemu premiku, je v nekaterih zgodbah - seveda tudi s pomembnimi razlikami - morda posebej izrazito čutiti vpliv Raymonda Carverja. Takšne so v prvi vrsti zgodbe *Pravzaprav*, *Vlažne stene*, *Billie Holiday*, *Začasno bivališče* in pa za zdaj le revialno objavljena *O čem govoriva*, ki se v naslovu, tematsko in z omembo tudi eksplicitno nanaša na Carverjevo zgodbo *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni*. Iz vseh teh besedil so odstranjeni takšni ali drugačni - bodisi implicitni ali eksplicitni - signali, naj bi v njih šlo zgolj za avtoreferencialno besedilno realnost; povsem očitno je namreč, da realnost, iz katere zajemajo, ni več zgolj nekaj

literarnega, ampak da gre za previdno utemeljevanje na živem *izkustvu*, za tematizacijo intimnih eksistencialnih občutij in problemov v dobi *izčrpane metafizike*, ki omogoča, da uporabimo znano sintagmo *literatura izčrpanosti* v povsem novem pomenu. V tem kontekstu ne meri več na formalno izčrpanost literature, na dejstvo, da je literatura obdelala in s tem izrabila že vse mogoče oblike in vsebine ter ji zato preostane le medbesedilno nanašanje oziroma "ponavljanje že povedanega". To, predvsem literarno-tehnično izčrpanost, ki je šla v korak z zmagoslavnim spoznanjem o koncu Velikih zgodb, je namreč nadomestila veliko bolj travmatična, eksistencialna izčrpanost, nastala kot posledica prav tega triumfalnega konca. Po umiritvi začetne evforije se je - gledano s filozofskega vidika - smrt Velikih zgodb izkazala v svoji pravi resnici: kot najskrajnejša točka metafizičnega nihilizma.

Na novo nastala duhovnozgodovinska situacija omogoča najbrž več različnih odzivov na to stanje. Med njimi se zdita najbolj tipična in za to dobo najbolj specifična zlasti dva. Na eni strani je opazna ponovno obujena nostalgija po Velikih zgodbah, ki se sprevrča v aktivizem, katerega cilj je njihova vnovična vzpostavitev (na področju ideologij za zdaj izraziteje kot v literaturi), na drugi pa eksistencialistično obarvana resignacija posameznika, ki se po svoje temelje ne more več vračati v naročje metafizičnih resnic, ampak jih išče v tako imenovanih "malih zgodbah", intimi. V to drugo smer spadajo, kot se zdi, tudi omenjene Blatnikove zgodbe. V njih se ne dogaja nič posebno dramatičnega več, saj celo tradicionalno najbolj stimulativni dogodki, kot je na primer (mogoče ali dejansko) prešuštvo, (podobno kot pri Carverju) ne sprožijo nobenih radikalno dramatičnih ukrepanj, ampak *pogovor*, carverjevski nadomestek tradicionalne akcije, ki je v tem smislu posebno znamenje subjektive metafizične nemoči. Naslov zgodbe *O čem govoriva* simbolično ponazarja dejstvo, da se je v obzorju te eksistencialne pozicije po smrti subjekta akcije pojavil subjekt - *pogovarjanja*. Sklep teh zgodb zato ni "zmaga" ali poraz (smrt), poanta teh besedil ni takšna ali drugačna resnica, ampak ostajajo v sklepnih akordih carverjevsko odprta. Končujejo se namreč - vprašanje ni le zadnji stavek *Taa ljubezni - sredi pogovora*.

Subjekt *literature izčrpanosti* v zgoraj opisanem smislu je torej

zaradi padca Velikih idej (ta poteza se v *Tau ljubezni* pokaže na primer kot intelektualčev samoreflektirani spoznavni relativizem) v svoji akciji omejen. To pa ne pomeni, da zapade v popolno resignacijo in pasivnost. Če Blatnikovih intimističnih – ali, denimo, Carverjevih (ki so v primerjavi z Blatnikovimi na primer bolj "proletarske") – zgodb ne razganja ravno od zunanje dinamike in dramatičnosti, pa vendarle ne moremo sprežledati tudi pomembnega momenta gibanja v njih, gibanja, ki se izkaže kot tipajoče iskanje nadomestka Velikih zgodb. V teh novelah se kot rdeča nit jasno vleče včasih bolj, včasih manj eksplicitna tema, ki je v tem smislu zagotovo dominantna in ne skriva ambicij, da bi rahitično izpraznjeni eksistenci po padcu Velikih zgodb znova vrnila nekaj njene polnosti.* Ta tema je tema *ljubezni*, njeno najizrazitejše pisateljsko udejanjenje pri Blatniku pa prav roman *Tao ljubezni*.

*

Tao ljubezni (tao oziroma dao = pot) se bistveno razlikuje od prejšnjega Blatnikovega romana. Čeprav je v naslovu zaslediti gotovo ne nenamerno medbesedilno navezavo,** *Tao ljubezni* nikakor ni samonanašalno metafikcijsko delo, ampak kratki roman (po obsegu na

* Verjetno lahko v podporo navedemo kar tele besede iz *Taa ljubezni*, ki so morda na prvi pogled dvoumne, ker jih pač izreka Rožni popek, vendar se zdi, da gre za eno izmed mest, ki pravzaprav niso tako zelo karikirana: "Prišli so sem, ker sami sebi niso dovolj. Ker potrebujejo nekaj večjega od sebe, nekaj, čemur bi lahko zaupali z vsem svojim bitjem. Za to so imeli svoje čase veliko izbire. Bile so religije, ideologije. Te stvari so popustile. Religije so prepočasne. Bogovi umirajo in se rojevajo, ne da bi mi sploh opazili. Ideologije so vse bolj puste. Vse govorijo isto, le da ene glasneje. In tisti hip, ko rečeš kaj preglasno, steče kri. Ljudje to zdaj že vedo, in ljudje nočejo krvi. Hočejo le nekaj, kar bi jih presegalo. Kar bi jim dalo smisel."

** Najbrž se je nemogoče ubraniti asociacije na priročnike in predstavitve vzhodnjaških filozofij, vadbenih in meditacijskih tehnik, ki so tako priljubljeni v zahodnem svetu in za katere so značilni prav naslovi v slogu *Tao ljubezni*. V dobi razvite informacijske tehnologije ni preveč težko postreči s konkretnim primerom; omenimo le knjigo Ivana Hoffmana *Tao of Love* (1993), ki v značilnem njujejdzovskem slogu zahodnega bralca poučuje o skrivnostni *poti ljubezni*.

meji z novelo) prej opisane minimalistično-intimistične usmeritve, ki je bolj kot na *Plamenice in solze* zato navezan na carverjevsko tradicijo Blatnikove kratke proze. Glavni junak, prvoosebni pripovedovalec, je tipičen subjekt dobe *izčrpane eksistence*. On in njegova spremljevalka sta kot taka predstavljena že v uvodnih odlomkih. Izčrpana eksistenca je, kot smo povedali, utemeljena na *izpraznjeni resničnosti*, v kateri so zdaj – namesto zgolj v literaturi – izčrpane vse možnosti. Zato se za oba junaka "resničnost, kako bi rekel, ponavlja. In po malem sva se je že naveličala. Zato iščeva, kot že rečeno, nekaj novega"; vendar to novo ne more biti nič določnega. "Če bi šlo za kaj takega, kar bi znala opisati, za kar bi že vedela, potem ... Potem tega ne bi iskala pri vas," razlagata protagonist romana prizadevnemu tajskemu ponudniku bolj ali manj sumljivih storitev.* Geslo literature izčrpanosti, po kateri v skladu z Borgesovimi besedami ni več mogoče napisati nič novega, saj je bilo vse že napisano, se prenese na raven eksistence in eksistencialne resničnosti: "Tak sem; vse me na kaj spominja, zame ni nič novega na zemlji in bojim se, da tudi ne v nebesih ali kam že gremo vsi skupaj," pravi Blatnikov junak.

Ponovljivost oziroma izčrpanost sveta se torej kot naveličanost prenese tudi v junakovo občutenje samega sebe. O sebi zato – skoraj v maniri eksistencialističnih občutij *nausée* in *Langweile* – pravi: "na tem kraju sem že bil, in poleg tega tja nočem hoditi prepogosto. Zbuja mi, kako naj rečem, čudne občutke. Občasno se celo dolgočasim." Nekakšen način spopada s to naveličanostjo so mu potovanja, in to v čim bolj eksotične kraje. "Zato ljudje navsezadnje potujejo: zaradi spremembe. Da je drugače ... Potovanje /pa/ ti pod noge potiska nove in nove preizkušnje ... Vse se premika, premenja, prestavlja. Nič več ni, kot je bilo, preden si šel na pot." Življenjska filozofija obeh protagonistov je zato zajeta v (hrepenenjsko) paradigmo poti. N. glavnega junaka takole opominja: "Si spet pozabil, da greva na vsako pot zato, da greva, in ne zato, da prideva?" Pomembna je torej, kot parafrazira protagonist znano

* Podobno razlagata Rožnemu popku: "'Ne vem,' sem rekel, 'kako boste izvedeli, kaj nama manjka. Tega namreč še sama ne veva.'"

geslo – izvorno pripadajoče vzhodnjaški miselnosti – pot, ne cilj.

Prav takšna eksistencialna pozicija in življenjska filozofija obeh junakov sta na prvi pogled tudi povsem v skladu z njunim osrednjim doživetjem, ki ga opisuje knjiga. Zato se zdi njun konflikt s sekto Rožnega popka na prvi pogled morda nekoliko presenetljiv. S svojo eksotičnostjo bi moral projekt zavaljenega Učitelja po svoje pravzaprav ustrezati stremljenjem naveličane eksistence, ki jo motivira le še novo in eksotično; po drugi strani je korpulentni guru tudi zavezan vsaj nominalno podobni filozofiji kot oba junaka, namreč paradigmi poti. Nauk Rožnega popka je, kot je v romanu povsem jasno eksplicirano, ravno pot ljubezni, tao ljubezni.

Zakaj torej pride do konflikta, za katerega sprva kaže, da bo tragičen, a se na koncu izkaže za katarzičnega in – še več – na paradoksen način celo učinkovito pripomore k udejanjenju Učiteljevega nauka, saj junaku pokaže "pot ljubezni"? Vsaj deloma gotovo zato, ker protagonista uvidita, da jima Rožni popek s svojo ceneno metodo lahko ponudi zgolj kliše, ne pa tistega novega, drugačnega, kar pravzaprav iščeta. Toda ali je takšno "spoznanje", ki je tudi samo nekaj pričakovanega, zadosten razlog za razplet romana? Ali pa moramo poseči nekoliko globlje?

Odgovor na to vprašanje se morda ponuja ob nekem drugem vprašanju, ob vprašanju, ki ga protagonistoma zastavi eden izmed udeležencev tečaja Rožnega popka, Amor: "Hočeta videti, kaj ljubimo, ko ljubimo?" "Nikakor ne," odgovori pripovedovalec, in ta odgovor je mogoče razlagati tudi kot njegov odpor do atletsko raščenege mladenciča, ki jima kot pot do odgovora na zastavljeno vprašanje ponuja zaužitje sumljivega halucinogena. Toda razplet romana pokaže, da ima ta zavrnitev globlje razsežnosti. Junakova spremljevalka N. vendarle poskusi ponujeno mamilo in za nekaj časa oslepi. Ta dogodek protagonistoma dokončno prežene vse dvome in morebitna pričakovanja glede "Popkove" šole instantne poti do ljubezni. Ob hudih peripetijah na

* Ob tem vprašanju seveda ne moremo, da ne bi pomislili na Carverjevo zgodbo *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni*.

skrivaj zapustita tabor, in ko se vrmeta s hribov v dolino, pripovedovalec spremljevalki zastavi vprašanje, ki ni povsem v skladu z njegovo prejšnjo zavrnitvijo Amorja: "Povej mi /raje/, kaj si videla po oreški spoznanja ... Kaj ljubimo, ko ljubimo?"

Odgovor, ki ga prejme, je skrajno pomenljiv in bržkone ključen za razumevanje romana: "'Ne bom povedala,' je končno odvrnila. 'Saj nočeš vedeti. Saj veš, da nočeš.'" Te N.-jine mirne, prepričane besede niso odsev hipne užaljenosti, otročjega kljubovanja, ampak globoke intuicije, zaradi katere N. ves roman deluje nekako bolj zrelo od naveličano-skeptičnega pripovedovalca. Znova nas napotujejo na življenjsko filozofijo obeh junakov, na njuno nenehno iskanje novega, njuna nenehna potovanja, na njuno *pot* torej, ki jo postavljata kot svoje vodilo namesto cilja, na gibanje, s katerim skušata zapolniti izpraznjeno, zdolgočaseno življenje. N.-jin "Nočeš vedeti" – in junakovo strinjanje s to ugotovitvijo – namreč sporoča, da mora ljubezen ostati skrivnost ("bistvo je očem nevidno", je nekje v knjigi citiran *Mali princ*). V izpraznjenem življenju, kjer je vse enako in se ponavlja do onemogle izčrpanosti, kjer *déjà-vuja* ne more odpraviti potovanje v še tako eksotične dežele, vendarle obstaja kraj, ki ostaja neznan in skrivnosten – in tako še najbližje odsotni transcendenci. Namreč – ljubezen. "Njena pota" so sicer – podobno kot pota Boga – nedoumljiva; pa vendar je prav njena pot, *tao ljubezni* torej, tisto, kar vzbuja upanje, kar lahko osmišlja zdolgočaseno, izčrpano eksistenco, to pa prav s tem, da ostane za vedno zgolj pot (in ne cilj), da ostane – podobno kot v sklepu Fowlesovega *Maga* – (sredi pogovora) neizgovorjena beseda, da ostaja skrivnost. Zato protagonista po vrnitvi domov ne končata poti, ampak se odpravita na novo potovanje. Ljubiti namreč – v sklopu paradigme poti – ne pomeni biti na mestu, ampak iti drugam, vedno znova drugam.

"Me ljubiš?" so zadnje besede romana. Nezapisani odgovor je:

Pot je cilj.

Vprašanje je odgovor.