

LITERATURA

POEZIJA

Aleš Debeljak, Ivo Svetina, Uroš Zupan

BLOK O JOHNU FOWLESU

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Jani Virk: Od tod do večnosti

Matej Bogataj: Osvobajanje od posnemanja

Zoran Milutinović: Ataskilska knjižnica

Marko Juvan: Medbesedilni odnosi, oblike in vrste

POSTMODERNI DOKUMENTI

Hans-Martin Schönherr: Ekološki napredek in katastrofa



1989

6

Poezija

- 3 *Aleš Debeljak: Elegije s severa*
7 *Ivo Svetina: Tibet*
11 *Uroš Zupan: Sutra*
14 *Esad Babačič: Gospodove pesmi*

Proza

- 16 *Andrej Lutman: Sončno mesto*
27 *Jan Zorec: Ljubezen in denar*
41 *Metod Pevec: Tri legende o gravžih*

Fowles

- 54 *John Fowles: Mag, 36. poglavje*
60 *John Fowles: Zapiski o nedokončanem romanu*
70 *Andrej Blatnik: Poželenje in strah*
78 *Matej Bogataj: Osvobajanje od posnemanja*
93 *Sandi Cvek: Ženska kot metafora*
107 *Ženja Leiler: Beseda užitka, užitek besede*

Enciklopedija živih

- 120 *Jani Virk: Od tod do večnosti*
126 *Matej Bogataj: Osvobajanje od posnemanja*
135 *Zoran Milutinović: Ataskilska knjižnica*
147 *Marko Juvan: Medbesedilni odnosi, oblike in vrste*

Postmoderni dokumenti

- 163 *Hans-Martin Schönherr: Ekološki napredek in katastrofa*

Živa tradicija

- 177 *Gunter Gebauer: Kraj začetka in konca*

Front-line

- 183 *Grafenauer / Vidmar / Strniša / Rupel / Virk / Debeljak*

Robni zapisi

- 209 *Košuta / Novak / Cimer / Jerman / Ellis / Oates / Holt /
Kaniuk / du Maurier / Holt / Husserl / Heidegger / Paassi-
linna / Freud / Tomizza / Petan*

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Luka Novak, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica: Sandra Rekar

Korektorica: Tinka Kos

Svet revije: Jože Artnak, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Milan Dekleva, Peter Kolšek, Rajko Korošec, Vladimir Kovačič, Lado Kralj, Lela B. Njatin, Jana Pavlič, Tone Peršak (predsednik), Matjaž Potokar, Vid Snoj, Jani Virk, Jaša Zlobec, Vlado Zabot

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 11. do 13. ure na tel. št. (061) 310-033, int. 261

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za LITERATURO

Letna naročnina: 95.00 din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 20.00 din

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

POEZIJA

Aleš Debeljak

Elegije s severa

* * *

Končno, zakaj žalost, zakaj strah? Ne pozna globine finskih jezer, mraza sibske tajge in zemljevidu puščave Gobi. Ne pozna niti likov iz tvojih in mojih sanj. To je dejstvo. Ampak ti, kot vedno: prisluškuješ v mrak, prižigaš vžigalce, strmiš predse, človek, katerega ime na pamet črkuješ sredi noči, se še vedno ni oglasil, lačna si, v kotu sobe se stavec v naslonjaču vztrajno niha naprej in nazaj, naprej in nazaj, bleščeče tipke odloženega saksofona nemo ponavljajo tvoj mehki obraz, ki ga skrivaš pred seboj in drugimi, v izrezu okna konji skoraj lebdiyo nad zemljo, ko tavajo, nikomur na sledi, skoz usode ljudi, z repi iz stanjšane svile. In za hip, ko se stavec skloni nad stokrat prelistani tekst, vidiš jezdece, ki divje drvijo prek polj in skozi gozdove, sklonjenih glav in valujočih črnih las, na katerih se igrajo zadnji odsevi sonca, ki se manjša na obzorju, izginja, ni ga več. Ti zato uhaja verz neke dvanajstvrstične pesmi, ki je izrekla ves svet, kakor je bil in bo, ti zato večerni mrč slepi pogled, da ne vidiš vseh življenj hkrati, kot jih ne more videti človek, katerega ime črkuješ na pamet sredi noči, stoječ nekje na odprtem, sam, v temi, na planjavi?

* * *

Razmočena mehkoča mahu se ugreza pod nogami, ko hodiva čez napol pomrznjene zalive in skoz redka rastišča brez, potujoč v nepravilnem krogu, ki se širi v temo, skoz možgane in otrpla telesa ljudi in živali, ujetih v led, ki mora biti tu že od lani, ne: od vedno, enakomerna praznina pred nama, na slabo prekrvavljenih obrazih se nabirajo kristalčki ledu, slišim te, kako pritajeno, kakor na begu, prepevaš neznano melodijo, ne razločim besed, sapa se ti strjuje na krzne-ni ovratnici, široko razprtih oči greva skoz tišino in vodeni sij zvezd, skoz vročična mrmranja otrok v neznanih taboriščih, december ali junij, ni razlike, pepel prekriva tla, kolikor daleč sega pogled, mokra volna srajc, gaziva skoz meglo, ki pronica v pljuča, kakor da prihaja izza gričev, za katerimi slutim nerazcvetene rože pod ženskimi ve-

kami, ki sanjajo o brazgotinastih obrazih, strjujočih se v granit, gosti
 sneg naju zasipa, jekleno sivo nebo, spiva stoje, ne da bi naju zares
 zanimal ritem svitanj in zatonov, brez konca, kakor da se nikoli ni
 začelo, zobna sklenina razpada od mraza, nočeva se ločiti, komaj po-
 žiram slino, povej mi besedilo pesmi, rad bi pel s teboj.

Lahorica: Sandra Bekar

Karavanki: Tina Kos

Kolobar *** Jala

Sediva ob senčnem zidu samostana, ali tega, kar je ostalo od
 njega, naslednji avtobus, namenjen na zahod, pripelje čez pol ure,
 vlaga se ti nabira pod vekami, ali pa se mi samo zdi, vidim te, kako
 jokaš, kakor pri šestih letih, ko si izpiraš klor bazena iz oči, kako
 ti v trenutkih najlepše izgubljenosti rahlo nabrekajo ustnice in prsi,
 kako z drznim glasom poješ v nasadu pomarančevcev, katerega vhod
 je že desetletja zaprt za tujce, tisoče in tisoče milj stran, na drugi
 celini, kako se mrščiš, kadar ne moreš povedati vsega, kar bi hotela,
 kakor jaz zdaj, ko prvič motno slutim, da nisem s teboj, na isti pa-
 raleli, pod istim nebom, od daleč, kakor pri počitku, po špansko žu-
 bori klepet delavcev, drgetaš, ne misliš več na žareče privide puščav
 in pokrajine svojih sanj, ki jih hočeš obiskati, preden odideš pre-
 daleč, da bi se lahko vrnila, sklanjam se čisto blizu k tebi, da bi
 slišal, kaj mi hočeš reči, ne, ne vem, čigav je svet, če je to res to, kar
 me sprašuješ zdaj, ko niz drugih, naključnih nepotrebnih srečanj iz-
 ginja iz kadra, ko celo tvoj obraz postaja vedno manj oster, in v meni
 narašča občutek, da moja samota ni nič manjša od tvoje.

Za tabo je vzhodna obala, utripanje možganov, z gnezdi pobitih
 ptic, v katerih trdeča se lupina jajc, močnejših od ognja in ledu,
 duši zarodke androgenov, giblješ se skoz močvirja, megle in naselja
 brezimnih prebivalcev, ki ne morejo več prepoznati svojih božjih
 prednikov, prikazujočih se v sanjah, ki so pretežke za ljudi, navajene
 slabosti in potrpljenja, čvrst prodiraš še naprej, mimo nepreglednih
 iglastih gozdov, v katerih tropi mladih srn, ki jim v žilah vré za-
 strupljena kri, brezglavo bežijo proti velikim jezerom, daleč na ne-
 dostopnem severu, da bi našli smrt na čakajočih osteh majhnih, okret-
 nih lovcev, ki so že pred meseci priveslali od tam, kjer se celini sti-
 kata v zaledenem sivu, gladko, kot brez odpora, drsiš skoz zavese
 iz vlage in svile, ki jih razpiraš po širini, kakor temno ladjevje pluje
 čez ocean, puščajoč za seboj zarezo penaste sledi, ki se v trenutku
 zapre, vzdolž neskončnih rek, na katerih se bleščijo trebuhi pobitih
 rib, prodiraš skoz soteske in kanjone, po strugah mineralov navzgor,
 v nedra svete gore, do temne točke čisto v središču, ki tiho, z ne-
 ustavljivo silo žari, vanjo vroče dihneš, dotakneš se je, rahlo, v krik
 iz globine, ki prebija bobnič, slišiš stoke tvojih manj srečnih sopot-

nikov, ki jih je daleč zadaj za vedno premagal spanec, na površini skale, zglajeni od mnogih poljubov, se zrcali tvoj otroški obraz, ožarjen od sladke bolečine, medenične kosti se razmikajo, slana tekočina te zapljusne, gosta kakor izbruh vulkana, ki se v trenutku strdi v ščit.

V tem kratkem trenutku, v polmraku neke mrzle sobe, grmenje prihaja od daleč, skoz slabo zatesnjena okna in prašne šipe, v tem poznem popoldnevu, voda v čajniku noče zavreti, ko ribe plitko dihajo pod ledom, ko včasih, očitno še napol v snu, trzneš, kakor da ničesar več ni, na kar bi lahko upal, ko je krdelo, bolje rečeno, čreda prezeblih jelenov pustila za seboj izsušena močvirja globoko v gozdovih in prišla že do prvih mestnih vrtov, ta bežni hip, ko ti mrz razreže v hrbtenico, ko strjeni med poka v posodah, ko misel na žensko roko, položeno na čelo umirajočega, postaja vedno bližja, ko iz globin spomina vstajajo porušena naselja, katerih imena si si vedno želel pozabiti, ko se ti želodec krči od krivde in resnice, ko fazani preplašeno prhutajo iz tapiserij na steni, ko si skoz rezki zrak žvižgajo stražarji, ki zapuščajo svoja mesta, ko ostri kamen prebije lobanjo, ali naj te ta trenutek spomnim, da ne bo tvoje zmečkano telo nič drugačno od obrisa sence, ki jo osameli grm poševo meče na zemljo nekje vzhodno od raja?

* * *

Zdaj, z grenkobo ali nežnostjo v glasu, z mehko zateglostjo žalostinke, v kateri poplave in razbita ogledala, surova moč najemnikov in slepi mladiči potujočih sesalcev vznemirjajo tvoj občutek za resničnost, ki se spreminja kakor nestalna otočja južnih morij, zdaj, z bujnimi slapovi žita, ki odteka v odtočni kanal kakor bledikasta kri smrtno ranjenih delfinov, z minutami zgroženosti, preden utoneš v kratki spanec, ki te ne odreši spomina na izgnanstvo, zdaj, ko rečeš sneg in je vse tako kot prej, z otožno melodijo, ki varljivo posnema ritem vztrajnega teka čez brezmejna prostranstva, zdaj, obupno strastno, hlastno, tukaj, pri priprtih vratih, skoz katera sili voda, zdaj, ko se zidovi zbližujejo in pokajo polžje lupine pod čvrstimi koraki, zdaj, z zreliimi grozdi toče, ki te pribija ob tla, zdaj, na koncu in začetku poti, ki se zapirajo, zdaj, s temnim glasom, ki prihaja iz noči, ki si jo delil z ljudmi, ravno tako izgubljenimi kakor ti: se zmoreš prepoznati v tej pesmi?

* * *

V svitu, ko smo drseli skoz nastajajoča jutra, sem slutil zasnežene pokrajine srednjega zahoda in prazne trge majhnih naselij, poslopja brez stanovalcev, ki jih je opustošil njihov sen, mesta, ki

kakor odrasli volkovi, ubiti, krvaveči, z razparanimi trebui, nemočni, ostajajo za mano. Na pročeljih hiš se razcefrane zastave navijajo okrog drogov, rjaveče listje v vrtovih trohni, nisem prepričan, da so se ptice sploh prebujale, speč dneve in noči, kakor da oster veter, ki je po trgih nosil liste včerajšnjega časopisja, ne ustreza njihovemu gladkemu perju, premrzeli za votle kosti letalcev. V gostem grmovju sem si želel videti žareče zenice podivjanih hrtov, nepregledne roje muh, ki podrhtevasjo nad golimi parki, hladni odsev ribnikov, v katerih zmrzujejo žabe, obraze dragih ljudi, izgubljene v času, matere, ki dojijo otroke v tesnobi juter, nagnetene vlake iz predmestnih getov, starce, ki omedlevajo od težkih vonjev, solze na licih slepega dečka. In vem: do porodnišnice še ni prispel konvoj, ta trenutek med nočjo in dnevom je čas, ko si delavci prižigajo cigarete, ljudje ne pripadajo nikomur, izgubljajo imena, sen in zvezdno nebo nad njimi.

Ivo Svetina

Tibet

41.

Ko sin vstopi v očetovo hišo, vé, iz česa je narejena voda: iz dveh delov neba in iz tretjine srca. Očeta premaga veselje, oznanjajoče smrt. Tako je njuno srečanje privid in prevara: »Ko je bil oče, sina še ni bilo. A ko je sin prišel, je oče že sezidal hišo, sinovo mrtvo mamo.« Meščevo drevo rase skozi vse štiri letne čase in rodi plodove, ne za uživanje ne za pogled. Oče, še manj sin, ne pristopita k deblu iz čiste mesečine, skozi katero se pride do vere, dlani nosečo jo odtekajočo in hlapčo vodo prek vrtincev ognja, vrtnic, ran nazaj na vrt, kjer se pase poslednji iz črede, z rogovi dotikajoč se neba, da se pomešajo cvetovi in kovine, rože in svinec. Ko zbere, ki je prepozno prišel, še materine kosti, beleče se kot damjakova dlaka, se polje odreče svoji rodovitnosti, maternica svilnati sluznici, oko ščitu veke in srce se posvečena šatulja odpre za otroški las. Usta prvič okusijo vodo, ki jo oče za sina prinese iz zgornjega neba, med ogrinjalom snega in dolino ognja. Ker, pravim vam, ki hočete biti modri: med soncem, vašim ogledalom, in srcem, vašim čolnom, izkrčite pot, da vedno najdete sled kač, vodeče k očetovi hiši. Četudi prazni kot mama. Ker njeno življenje teče v smeri, nasprotni toku reke, noseče truplo, ki ga ptice ne smejo videti.

42.

Bili so, ki so prosili, naj za njihovo umiranje nihče ne izvé in naj ptič ne vidi njihovega trupla. Tak je bil tudi *Milarepa* iz *Dežele snega*. Ker verjeli so, da se nihče ne more radostiti njihovega življenja, odvijajočega se v obratni smeri kot življenje tega sveta. Ker oni so ubijajoči smrt, kot je rad govoril Zmaj, ko vstajajo iz vrha Gore, spod katere tečejo reke na štiri strani neba: k živalim, ki mesa ne jedo; k rožam, katerih svet barve ne pozna; k mestu, ki ne najde svojega imena, in k svetlobi, ki na večer divjega zajca privabi na grob, da striže z dolgimi, mišičastimi uhlji in je obrobjen z nevidnim vonjem, sukljajočim se iz razrahljane prsti, namočene z junijskim nalivom.

Preštejem imena sreče in nikdar ne pridem dlje od števila osem — dvojine štirih elementov, vsakega zase imena sreče: ogenj lesu, voda ribi, nebo ptiču in zemlja žitu. A ime njega, ki me je zasejal v večnost, še preden se je pred začudenim divjim zajcem pretočil v sok zelene travne bilke, je brez para.

43.

Orlova senca pada zgodnje seme na polje, kjer deček vadi met kopja tako, da ga meče v snope požetega žita, da dar zemlje in luči krvavi mak sredi zasnežene poljane. A malemu metalcu ni mar zemlje, h kateri ga je mati privezala, da z lastovkami v jug ne odleti. Gleda le senco, z modrino orla spajajočo in žitno zrno v žeblje spreminjajočo. Ze mu kopje zagori v desnici, še tanko otroško bodalo skušajoča se z milim zrakom v hipu, ko se ptič v strahu pred Gospodarjem prostora pritaji in se še dolgo zatem hrani samo s svojim perjem, sneg dvigajočim se znad močvirja in mraz plazečim se v bitje požetega žita. Na oznojenem dečkovem čelu se zariše zrcalna podoba senčnatega krila, ki ga je met kopja privabil iz bele vlage oblakov dol k srepemu pogledu tistega, ki vadi orlov sin.

44.

Tihi, mili izliv, po mali smrti nosiš ime; ne solza ne kaplja, studenec svetlega mleka me režeš kot ognjeni meč jajce. V tebi je na zemlji tisto, kar se na nebu prikazuje in v meni rodiš srce turkiznega vedomca z mesenordečim grlom. Srečen, ker me učiš, kako les postaja plamen in vzdigneš žabo k ženinim prsim, da ne umre, ko žeja popusti. Razkleneš zid Praznine in medena rosa stori moje telo žensko, da se išče v vrtincu krvi in se dlani ogledujejo, kot bi pravkar morale pred ogledalom, vrati vate, pijočega težko pridobljeno a lahko izgubljeno sladkost. Tedaj pride velika smrt, oče s svojim življenjem, shranjenim v kamnu, od bratov nikdar zavrženim, in položi vame zibko iz studenca oblikovano, ptičje srce s trikotnim vrhom zasajeno v sneg, prikrivajoč križišče, kjer se je vse pričelo, in višino zenita, odmerjajočega mi uro in rože odhoda. Mili, nežni izliv, stori me za hrano vedomcu, posutem z žerjavico, skrivajočem se v mojem pogledu. Naj bom sled bitja, nikdar umrlega, naj se v sestro spremenim in odidem h Gori, da ji odmerim pravično težo. Použij me vsega, kot da je tudi moje blato nektar, in da zamrznem v srebro, senca vrat v zidu Praznine; mile, tihe ljubezni, ki ji *tu* vsi rečejo — smrt.

45.

Stirideseta zima se naselim med živalmi, da jim pōjem, kar one že vedo, z bleščečimi zobmi, predmeti mojega oboževanja, s katerim

se prilizujem mrazu, da me ne zavrže strogi oče. Ker moja pot se je pričela, ko je miš strepetala pred zamrznjenim poljem, z ledom razklanim, da je sinjina zakrvavela kot na smrt pretepen konj. Nikogar ni, da bi me vprašal: »Kdo je tu doma? Zrak — veter? Poljub — dih?« Samo prostor je, brezmejen in čist v pravilnosti, ki sočutja ne pozna. Biti zima, biti kepa ptičjega bitja, s svojo toploto bojujoč se proti demonom praznega mraza. Biti postelja vrh sveta, prevelika, da vse nebo s sedmimi območji vred leže vanjo — pomeni biti govor, ne meneč se za pesem. Zelen, kot da bi se desetletja hranil samo s kopri-vami. Nikogaršnji, ker ga nihče ne bo zapisal, ne bral, ne povonjal. Otrok brez matere, ki ga štirideseta zima privijem k sebi, da ga dojm s sovraštvom, zlobo in prezirom. Preden se ga odrečem.

46.

Pêti predmet sreče! Kristal gore, ki se je zvalila v gnezdu kukavice. Čutiti roko, palico, rezilo, ogenj — razcveteti se pod tipalkami žuželke, iz nekega drugega življenja prihajajoče, da poišče vonj, s katerim je obsedena njena vrsta, vztrajajoča med nebom in zemljo, četudi iz rodu nepomembnih dejanj, le domislica ravnovesja med organskimi in anorganskimi snovmi. Leči na ugaslo prst, da požene trava v tvojo kožo, papirus s pismenkami nič popisan, s sončevo barko ploveč v vetru sreče umiranja. Oblika predajajoča se nastopajoči slepoti, temi, nežna kislina jedkajoči blažene dotike udomačenih reči. Luža, v kateri je zvezda žabi sestra, da obe zahrepenita po bratu, nebo razsvetljujočem v uri tanki med nočjo in jutrom. Pêti predmet sreče! Zvok, spirajoč z dežjem samoto, sklonjeno v luči, da išče imena, zastrupljajoča vse, kar hoče živeti in se v snežnem granitu pogubiti za domom, očetom, strahom in semenom, obujajočim te piščal sredi aprila. Umiri se, poželenje, poljub, ubij govor, vstopi vame, predmet, ki so te čutila uvrstila na pëto mesto in je za teboj samo še — nič.

47.

Med sluznico in nebom se bo dopolnilo tako njeno ime, ki je »voda«, kot njena snov — občutek prazne popolnosti; biserni nič, sam vase zlivajoč se povodenj, ocean, potop. Izdajalska solza, po kateri vse je. Vedomec, turkizna nežnost življenja, izključva neskončni blodnjak predorov, da ga napolni šum vode, šepetajoč, da je bog. Sipka obrežna prst se meša s tokom in ga obarva z rjasto barvo krvi. Cvetni dež spere obraz, z Goro napolnjenih oči kot jezera na Strehi sveta. Vsa znamenja, vzknila na poti od rojstva k smrti, vseh brezštevila mirjad so uglaseni v eni sami pesmi, ne vedoč, kaj je za nebom: ali brezkončna vodna ravan, na kateri se gladina z dnom spaja, ali le kapljica, razbarvajoča otrokovo risbo. V poslednjem objemu se združijo štirje elementi in dobé pečat prvega vseh grehov, ko se temelj srca razko-

lje in iz njega privré blagi izvir smisla, ki potemni sijaj in igro besed utopi. Da sam sebe več ne spozna ne v sebi ne v drugih. »Zato jaz nosim bolezen svojo kot okras,« se glasi zapoved, pred katero gre vedomec smrtni sel. Petero gnezd zgradi beli žerjav v svojem prvem življenju pod kupolo krhkega ozona, da se v njih izvali roka, ki ga ubije.

48.

Nisem te videl mrtvega. Nisem te videl, ko je tvoja lepa glava postajala rudnina pravilnih mineralov, katerih stranice se lomijo v ostrih kotih in se na vsaki od njih svetloba preliva v sedmerem spektru mavrice. »Ne umikaj z mene svoje milostne roke! Ne umikaj svojega pogleda s širin nevidljivega sveta!« Naj se še ne izsušita tvoji solznici, da se ti zrkli spremenita v dragulja iz rodu mehkih kamnin. S peterimi strupi me skuša tvoja smrt, ki si je ta vroči čas izbrala, da te posuje s snegom nedolžnosti, tvoje grehe kraseč s črnimi jagodami in kožo spreminjajoč v papir, na katerega prepisujem molitve onih, ki so že izmerili varljivo višino sveta in zavezujočo globino srca, nič skromnejšega od *Potale*, kjer so stene porisane s plesom neba in kamna. Nisem te videl, ko si bil pepel in so te razgrebli, da se hitreje ohladiš in so se pričeli množiti kristali v prsti neznanega rodu, iz katere vzklije zrno obupa. Tisoč let je že zapisano tvoje umiranje, mnogo mnogo pred svojim rojstvom si bil številka, ki bo z drugimi v verigo sklenjena tvorila skoraj neskončnost. Rana, da vanjo čas položi seme iz nebeške kašče in štetje dozori v vrhovno večino nikdar preštetih delcev, v katerih si se razpršil hipni privid roja mušic, ki jih moja svetilka prikliče z barja, da s fasetnimi očmi strmé vame kot v živo in žalostno goro. Tedaj se srečava — kristal in sončni žarek. Mir in pravilno lomljenje svetlobe. In predaš mi steno, ki si jo kot svoje otroke hranil, da drobna in strma zdrсне v mojo občutljivo dlan. Nikomur potreben dar!

Uroš Zupan

Sutra

Sutra

danes si bila hitrejša od mene. zbežala si,
 ko sem se jaz še otepal s slabostjo,
 ki me je prilimala med rjuhe. na Rabu je zrak
 natopljen z rožmarinom, ampak po njem sem
 popolnoma sesut. samo sanja se mi, kako se ljubiva,
 in za nameček še oblečena. drgneva se kot
 dva mačka, vrhunca pa nobenega. zbudim se ves
 prepoten.

in ti, kaj počenjaš v mestu? stojiš v pekarni
 in tipaš topel kruh? se na tržnici pogajaš
 za ceno solate, ceno življenja? ti prodajalci
 zopet podtikajo prezrele sedeže, medtem
 ko te požirajo z očmi? ali trgaš plakate z
 nesmiselnimi socialističnimi parolami s sten?
 čakaš v vrsti na svoj delež?
 sledim ti iz postelje. gledam tvoje korake,
 izraze na tvojem obrazu. včasih mi za
 trenutek izgineš iz vidnega polja, se izgubiš
 v kateri izmed ozkih ulic. takrat jo moram
 ubrati po bližnjici, če te hočem dohiteti.
 bedim nad tabo, a ti tega ne veš.
 tvoj angel varuh sem. ne verjameš. hočeš dokaz.
 pridi, vzemi moje besede, vzemi jih,
 preden jih za vselej spremenim v zrak.

Maj

videl sem ga, kako se je rodil po aprilskem nalivu,
 najprej je skozi vrata v zaustavljenem času
 vstopila goščava in me nagovorila v pozabljenem

jeziku,

za njo glasba bežečega dežja, ki rahlja blazine
 v sanjah potočnih rakov, ki rahlja stopinje
 preplašenim košutam,
 potem sem videl dihati morja in zemeljska skorja
 je začela žareti in vzhajati kot testo.
 zdaj jutra umivajo okna in fasade hiš,
 jutra božajo gladko kožo dreves, hladna čela kamnov,
 jutra budijo serafime ponovno oživelih cest
 in dnevi božajo deklice v kratkih krilih,
 njihove tresoce riti in seksi oči, njihova
 dišeča telesa in razposajen smeh, ki odmeva in leti
 v večer,
 ko pokošena trava prinese obilje svojih darov
 in se nočni klici čričkov raztopijo v temi
 in mene obišče Li-Tai-Po,
 da me poljubi z mesečino na speče veke.

Sutra

tam je, prihaja! o, kolikokrat že! kolikokrat še?
 noč
 in ti, ljubica, ležiš zraven mene
 in jaz vstanem iz svojega telesa,
 ki stoji na tvoji življenjski črti,
 in noč neizprosno zavzema prostor, pazljivo manevrira,
 neslišne so njene horde, njene vojske, vojščaki
 na fantazijskih konjih pršijo izpod njenih dišečih
 pazduh, se spuščajo skozi zrak, se dvigajo iz prsti,
 ležejo med drevesa, češejo krošnje, krtačijo mačje tačke
 in mehko legajo v zelena lasišča trav,
 na srebrne ploskve rek,
 in jaz vstanem iz svojega telesa,
 se brezšumno podam v temno gmoto in te puščam samo,
 ko odtavam po vlažni sapi uspavanih ljubimcev,
 po neznanih hodnikih, med tisoče obrazov,
 kjer sem popoln, srečen in včasih se mi zdi
 nesmrten,
 a nikoli, nikoli kot zjutraj, ko nas nežne
 vojske zapustijo, ko se znajdem slep v svetlobi
 spet ob tebi, ljubica,
 še ves zadihan od poti, vrnjen iz noči,
 da ti še enkrat s tankimi prsti
 napišem na zaprta polkna oči,
 kako te ljubim, ljubim.

Najboljšemu prijatelju, pisalnemu stroju

še vedno stojiš na stari, dotrajani mizi,
med kupi papirja, vedno na istem mestu, nepremičen,
izpostavljen padajočemu prahu, popoldanski igri

sonca

in tisti največji grozi, ki ti šari po drobovju
in se v vse vtika — mojim prstom —

res je, priznam
enkrat sem bil zelo nervozen in sem ti pokvaril

tipko,

sicer pa — že dolgo je tega
in midva kar v redu voziva, dobro napredujeva,
pesmi so čedalje boljše
in včeraj sem ti po dolgem času vstavil nov trak

— si se zbal spremembe? —

tako človeško tog si bil,

a danes je že bolje,

udarci so sigurni in odtis črk

masten,

kaj je? še nečesa se bojiš.

kakšnega električnega brenčaja, mehkužneža,

norega na hitrost. ta naj bi te zamenjal? veš kaj,

v istem zosu sva.

kako dolga bo tvoja življenjska doba?

kako dolga bo moja življenjska doba?

le kje je vsemogočni,

da bi nama lahko odgovoril.

Prijatelju moj

Kamelijske mihi so vedno
podaljševale njegovo zenco.
Bolečina na tudi pri potiskih
ni osvobodila. Strah
je bil še vedno pritrjen za
doko otrplost. Njegova moč
se je izkazala le še v medijih
sunkih navidezne odločnosti.
To mu nikoli ni pomenilo dosti.
U kratki sunki. Vedno je čutil
bližino svojega lastnega prihanja.
Ščvaržli je govorjenje o spiritalizmu

Esad Bababić**Gospodove pesmi****Hrepenenje**

Mož hiti na drugo stran ceste.
 Zgubljenost se povečuje z občutkom bližanja.
 Že je stopil na pločnik in si oddahnil.
 Res, kaj vse se je zgodilo na tej kratki poti.
 Celotno otroštvo se je ponovilo v vsej
 vesoljni bolečini. Toda duh je ostal na prehodu,
 samo telo je zares prestopilo cesto.
 Duh je zamišljen pogledoval za gospodom
 in blazno hrepenenje ga je prevzelo,
 kot da je nekaj izgubil, kot da je
 hlače doma pozabil, ali pa je elektriko
 pustil prižgano. In se je vprašal gospod,
 v čem je to hrepenenje in zakaj
 se tako skriva pred njim?
 Morda bi moral oditi nazaj
 in poskusiti še enkrat?

Frustrirani mož

Zamegljene misli so vedno
 podaljševale njegovo senco.
 Bolečina ga tudi pri petdesetih
 ni osvobajala. Strah
 je bil še vedno privezan za
 doke otroštva. Njegova moč
 se je izražala le še v medlih
 sunkih navidezne odločnosti.
 To mu nikoli ni pomenilo dosti,
 ti kratki sunki. Vedno je čutil
 bližino svojega lastnega prihajanja.
 Sovražil je govorjenje o spiritualizmu

in alkemiji. Najhuje zanj je bilo,
da je vse to že nosil v sebi, da je
vse to že poznal do obisti.

In ko je zadnjič dvignil aktovko,
je z užitkom prezrl te ezoterične
impulze. Olajšan in nenačitan.

Rabelj v samem sebi.

Igra z besedami

Že prav banalna

izrabljenost besede smrt

ga je držala ogorčenega.

Odločil se je za svojo pot.

Besede je začel poslušati drugače,

jih obračati na svoj način.

To ga je pripeljalo do stopnje,

ko so usode smrtnikov v njegovih očeh

povsem izgubile pomembnost.

To je čutil kot svoje majhno kaznovanje,

kot izvrševanje ukaza z nekega višjega mesta.

Med tem časom pa se je prostranstvo njegove
duše povečevalo in v njem je bil vse večkrat sam

na čaju z gospo smrt.

PROZA

Andrej Lutman

Sončno mesto

I

Srečal sem te bil v Sončnem mestu. Obuta si bila v kože polhov in ogrnjena v plamene dolgih bronastih las, ki so ti zastirali pogled vame. Ker naju je obkrožala množica meščanov, sem sam pri sebi sklenil, da ti, če se ti dovolj približam seveda, rečem, naj odideva zadaj za kip. Tam se namreč pričenjajo gaji. Sklepal sem, da si tujka v mestu. Nisi mogla vedeti, da se tam zadaj za kipom in gaji zori puščava in tiste plave živalice bliskajo med teki plavo svetlobo, ki sem ti jo hotel pokazati.

V najino bližino sta prišla starec in psica. Psica se je sklonila in mi jela ovohavati levo nogo. Starec pa se ti je počasi približal, te prijateljsko dregnil s komolcem desne roke v trebuh, da si si razprla slap las čez obraz in ga pogledala, ti nekaj zamomljaj, se obrnil vame, glasno zažvižgal psici in skupaj sta izginila v množici na ulici.

Premaknil sem se proti tebi.

»Od kod poznaš tega starca?« sem te vprašal.

»Od kod me ti poznaš?« si mi odgovorila.

Zagledal sem se ti v oči in opazil, da imaš eno oko popolnoma črno, drugo, levo, pa me je spominjalo na sivino mačjih oči. In obraz!

»Poznam te že iz tistih časov, ko še nisem vedel za obstoj žensk, iz tistih davnih časov, ki sem jih bil kar nenadoma pozabil.« »Ne sanjaj, no,« si se nasmenila. »Danes sem prispela v to mesto. Mnogo sem slišala govoriti o vas, ki tukaj prebivate. Pravzaprav ne prav mnogo. Mi ga razkažeš?«

Osupnil sem. Da bi ji bil za vodiča? sem modroval sam pri sebi. Pa saj: tiste svetlobice bi ji lahko pokazal za začetek! sem bil kar spet vesel pozabljene domislice. Radovedno si mi zrla v telo.

»Da ne boš brezupno sumničila: po poklicu sem Klicar. Nekateri me imenujejo tudi Glasnik. Ta naziv se mi zdi rahlo preveč zanesen, zato me ogovarjaj s prvim. In da ne bo pomote: ves čas najinega druženja bom svoj poklic vestno izpolnjeval in izpopolnjeval. Jasno!«

sem zaključil svoje bevskanje. Prav zlovešče me je zanimala tvoja prisotnost takrat na tistem mestu.

Strmo si me pogledala v oči in zazdelo se mi je, da sem te prestrašil. Kasneje si mi sicer zagotavljala, da je tak tvoj odziv na podobna nastopaštva, kakor si označila mojo takratno držo med govorjenjem.

»Pridi,« sem slišal glas, »pokažem ti Plavo puščavo.«

»Ne! Mesto hočem videti!«

»Prav,« sem se sprijaznil. »In kam hočeš najprej?«

»Najprej greva v kakšno prehranjevalnico. Tako sem lačna. Plačam jaz, da se spet ne boš predolgo odločal. No?«

»Kje pa imaš svoje stvari?« sem hotel malce pridobiti na času.

»Vse imam s seboj,« si končala pogovor.

Ko sem te vodil med množico, sem na nekem prav pustem mestu, ki se včasih pokaže v vrvenju meščanov, opazil, da me someščani opazujejo. Hitro sem nakazal ustrezno gesto, celotno dejanje dopolnil s samo Klicarjem znanimi gibi, in izrazi opazovalcev so minili. Izginila je tudi pustost tistega mesta. Izklical sem nama neopaznost, ki je pa še nisi občutila. Odvodil sem te v Četrto obrokov.

Ze med naročanjem divjačine in vina sem na zapestju tvoje leve roke opazil nakit redke sorte. Sprva sem se domislil sorodstva izdelovalca zapestnice s cehom Brezrokeev. Vendar ne! Oni ne upodabljajo trikotnikov v taki snovi in v takšnem zaporedju. Potem pa me je preblisnilo: tisti stavec s psico, seveda. Postal sem nestrpen.

»Veš,« sem začel s pogovorom, ko sva odložila čaši nazdravitve, »temu prostoru, kjer zdaj sediva, se ne pravi prehranjevalnica. Nikoli se ne reče, da se greš prehranjevat, pač pa: na obrok. Zdaj sva na obroku, povabila si me na obrok, odšla bova od obroka. Razumeš?!«

Prav zvito si zacmokljala: »Oh, mislim, da se bom morala prav malce potruditi, da bom pojedla vse, kar sva naročila. Po tvojem krožniku sodeč, si bil bolj lačen od mene, kaj?«

Kar spreletelo me je: sedel sem pred skorajda praznim krožnikom. Le kdaj sem vse manjkajoče pojedel? sem se spraševal in v zadregi napolnil čaši. Skorajda nemogoče se mi je zdelo, da bi lahko ob tvezenju glede imenovanja prostorov oglodal vse tiste kosti, ki sem jih zrl pred sabo. Kakšen sem ti bil videti? sem vrtal vase.

»Ja, danes sem imel naporna opravila, pa sem očitno popolnoma pozabil iti na obrok. Dobro, da sva se srečala, a?« sem se skušal izviti bolj sam v sebi.

»Naporna opravila? Pa kaj ti sploh počneš, Klicar?«

»Hm, kličem.«

Videl sem, da te nisem ravno navdušil z odgovorom. Je pa vse kakor edini in pravilen.

»Veš,« si me zbudila iz naslajanja ob misli, da sem ti vendarle skrivnost, »tisti stavec z živaljo me je bil spravil skozi mestna vrata. Prav hvaležna sem mu. Stražniki, kot jim pravite, so na vhodu zahte-

vali nekakšna priporočila. Ničesar nisem imela. Potem pa, ko sem se nameravala že vrniti, je pristopil tisti starec, se nekaj pogovarjal s Stražnikom, pokazal name, potegnil iz torbe neko skrinjico, jo pokazal Stražniku, mu jo pred nosom odprl, da je Stražnik skoraj odskočil, no, in zdaj sem tukaj.«

»In ti dal zapestnico.«

»Kako veš? Ga poznaš?« si se kar malce razburila, da sem se zadovoljno pretegnil.

»O čem sta se pogovarjala?« sem napadel.

»Oh, o vsem mogočem. Predvsem me je spraševal o domu, pa o potovanju do Sončnega mesta. Bil je izredno prisrčen. Kar razgovorila sem se. Seveda, vsega nisem hotela povedati, nekaj reči sem si tudi izmislila. Še zdaj ne vem, s kom sem imela opravka.«

»Kaj ti je povedal o sebi?«

»Ha, priseči sem morala, da ne izdam nikomur vsebine njegovih besed. Obljubil mi je, da se še srečava. Potem mi je dal zapestnico in mi pokazal, kako naj jo nosim. Tako, pojedla sem. Greva zdaj na ogled?«

»Ti je omenil barvo tvojih oči?« kar nisem mogel odnehati.

»Seveda,« si mi zamižikala. »To je bilo prvo, po čemer me je vprašal. Zdaj pa dovolj o tem starcu. Že tako sem nalomila prisego. Odi-diva.«

Vstala sva, plačala je Oštirju in zapustila sva obed. Na ulici se je nekoliko zmanjšalo število meščanov, tako da sva se kar hitro premikala proti Velikemu trgu. Na poti do trga nisem opazil nič zanimivega, zabavnega, sumljivega, žalostnega, nič, kar bi mi bilo mogoče uporabiti za kakršnokoli sklepanje o tebi. Nekaj pa sem zanesljivo vedel: če ti je starec s psico res s skrinjico omogočil vstop, potem tvoj obisk ni porod želje, ampak zahteve.

II

Na Velikem trgu je le par skupin izvajalo obrede. Sonce je že pričelo slabeti. Če bi bil siten, bi ob modrovanju o vremenu pripomnil, da je rahlo soparno. Ustavila sva se skorajda na sredini trga.

»Si za kakšno bajejanje?« sem te zmotil iz motrenja trga.

»Kaj je to?«

»Kar vidiš. Sicer pa ne bodi hecna.«

»Hecna!? Prvič vidim takšna početja. Kaj počno?«

»Učijo čričke kikirikati. Boljše, da se odstraniva. Niso jim pri srcu radovedna buljenja.«

»Pusti me. Prav to hočem gledati. Kaj si rekel, da to gibanje v krogu je?«

»Tako. Dovolj je bilo z ogledovanjem mesta in trga in ulic. Z mano greš. Takoj.«

»Pa kaj se greš? Me boš zapodil iz Sončnega mesta? Pa kaj sploh si ti, ki me sprašuješ neumnosti, razlagaš po svoje — meni nerazumljivo — stvari, ki jih prvič vidim, me hočeš prav nesramno in naduto odvesti s seboj? Kdo si? Kako se imenuješ? Ne, ne mislim tega naziva Klicar. Kako ti je ime? Povej mi.«

Vse to si zdrdrala v eni, skorajda brezvetrni sekundi, ko sem poskušal najti povezavo med tvojo nevednostjo in med švigom lastovke nizko nad nama. Pa zmoreš tako lagati, bi ti skorajda rekel, ko sem se zazrl vate. Ne. Enostavno: nisi lagala. Kako, da je starcu že na vходу uspelo? Morda bi bil moral že takrat, ko sem te videl s starcem in psico, klicati.

Tedaj sem se te prvič dotaknil. Svojo desno roko sem položil na tvoje levo rame.

»Ničesar in nikogar se ti ni treba bati. Od zdaj naprej te ne bom več z ničimer moril, ne bom ti razlagal, ne bom te več vodil od zanimivega k zanimivejšemu. Zanima me le, kje misliš prebivati, domovati?«

»Zakaj hočeš to vedeti? Starec me ni spraševal takih stvari. Naporno je druženje s tabo. Samo zaslišuješ me. Kaj sploh počnem v Sončnem mestu? To hočeš vedeti? S kakšno nalogo sem prispela sem? Te zanima, kdo me je poslal?«

»Ne pretiravaj,« sem ti rekel in si spustil roko ob telo. »Par napačnih sklepov sem si naklepal. Pretiraval sem z možgani, kot se reče. Če te slučajno zanima: imam prostorno domovanje. Dobrodošla si. Z vso svobodo, ki jo potrebuješ. Ne vem, kako si z denarjem. Mesto ni ravno poceni. Mimogrede: prehranjevalnice lahko imenuješ tudi obednice. Sicer pa: kje si sploh mislila spati, se umivati..., pri starcu?«

»Prenehaj že s tem starcem... Kako, mar nimate poslopij za obiske? V drugih mestih, kjer sem že bila, imajo prav gostoljubne palače.«

»Vidiš,« sem se oddahnil, »tak je bil vzrok, da skorajda nisi prestopila praga mesta. Daj, za ogled mesta in še česa boš imela še dovolj časa, mislim. Greva k meni; zdi se mi, da ti bom vseeno moral marsikaj razložiti. Tudi ti meni. Ne razumi me napak: ne silim te.«

Vedel sem, da pojdeva. Drugače bi morala kaj kmalu zapustiti mesto. V Sončnem mestu ni nepričakovanih obiskov.

III

Ko si prišla izpod prhe, ovita v vijoličasto brisačo, lepa v bosih nogah in mokrih laseh, si kar siknila vame: »Kako, da imaš vse te prostore na razpolago. In pohištvo. Zrcala. Okrasje.« »Daj,« si se sklonila k meni, »povej mi, kdo si? Kako ti je ime? Na vhodnih vratih ni nikakršnega napisa. Si mestni veljak?«

Sklonila si se do mojih ust in sem te poljubil. Kratko in krepko. Zajela si sapo; se bliskovito vzravнала, si odvila brisačo, jo vrgla vame, da mi je pokrila glavo, da nisem mogel do popolnosti zreti v tvoje nago telo, odhitela proti sobi, ki sem ti jo namenil, in zaloputnila duri za seboj. Kar moral sem se zakrohotali. Resnično radosten sem se še sam namenil pod prho, ko je potrkalo po durih. Odprl sem jih. Vame so bolščali starec, starka in psica.

Z gesto sem jih povabil v sprejemnico. Ko so posedli po naslanjačih, sem glasno rekel: »Pozdravljeni v domovanju Klicarja.«

Psica je zaprla temne oči.

»Pozdravljen, Klicar. Prispeli smo, ker vemo, da imaš zanimiv obisk,« mi je odvrnil starec.

»Vam lahko ponudim mrzel obed?« sem jim rekel z namenom, da malce na samem prečešem splet okoliščin.

»Ni potrebno,« je spregovorila starka in nadaljevala: »Slutim samo, kaj veš o nas... Nekakšni trgovci smo. Ne trgujemo sicer z blagom, kakršno so zapestnice in ovratnice, na neki način pa vendarle trgujemo. Težko bi ti zdaj opisala robo, ki jo raznašamo naokoli. V zameno nudimo dognanja in spomine nekoč živečih. Sicer pa, če že hočeš biti gostoljuben, lahko živali ponudiš vodo.«

Zapustil sem sprejemnico. V oblačilnici sem se preoblekel v svilen domačo haljo. Izbral sem oranžno. Nataknil sem si cokli iz lipovega lesa. V skodeli sem prinesel vodo in jo postavil pred naslanjač s psico. Starec in starka sta zgolj z votlimi očmi spremljala moje početje. Usedel sem se v naslanjač nasproti njim. Psica se je sklonila nad skodelo in previdno pričela z mlaskanjem. Opazil sem, da sta psičja ovratnica in tvoja zapestnica iz iste snovi. Seveda je bila ovratnica obdelana z drugačnimi liki.

»Ste v kakem cehu?« me je zanimalo.

»Nekaj naj ti bo popolnoma razumljivo,« je vsiljivo vskočil starec, »zanima nas predvsem tvoja gostja. Deležen boš zgolj podatkov, ki ti jih bomo dali brez tvojih zasliševanj. Nočemo biti nevljudni...«

»Pa kaj vas sploh trpim tukaj!« sem privzdignil glas, »še vedno sem Klicar — in to ne najslabši. Veste, da lahko uporabim...« »Seveda vemo,« me je starka lenobno prekinila, »da imaš sile in moči — mimogrede: komajda smo vaju izsledili —, ne veš pa nečesa: pri vsem skupaj gre za malce drugačne stvari in reči. Pravzaprav si še mlad in niti ne tako dolgo nazaj si bil zgolj zametek tega, v kar se zdaj razvijaš. Ne veš pa nečesa: ne zavedaš se svojih mej. Tu smo zato, da te omejimo. Sicer pa smo trgovci. Trgovali bomo s tabo. Kar pogoltni to.«

»In kaj ima ona pri vsem tem?« še nisem odnehal.

»Ona se te pa popolnoma nič ne tiče!« je odsekal starec.

Postal sem togoten: te izkopanine naj bi mi postavile kakšne meje; in kar prvo: ona-se-te-pa-popolnoma-nič-ne-tiče. V duhu sem se pre-

dal področjem vode in ugotovil: res zanimiv splet okoliščin. Pomiril sem se. V sprejemnico se je iz polmraka kradel mrak. Iz naslanjača se je dvignila psica, blago skočila proti meni, se pred mano ustavila in mi položila šapi v naročje. Nisem vedel, kaj bi sam s sabo.

Neopazno si vstopila in sedla v prost naslanjač poleg mene.

»Tudi mene marsikaj zanima. Prisluškovala sem zadnjemu delu pogovora. Kaj boste pa z mano, a?« si žolčno privzdignila glas.

»Predvsem ne pozabi na žival,« ti je z nasmehom rekla starka.

»Odidimo,« je zamomljajal starec.

Psica se je v trenutku dvignila. Vsi trije so odšli proti vhodnim durim in skozi nj. Duri so pustili priprte. Obsedela sva. Komaj sva jim sledila v njihovih hitrih, izurjenih gibih. Kar spolzeli so skozi prostor. V sprejemnici je bila že skorajda tema. Izvila si si zapestnico in jo položila na mizo. Zapestnica je zasvetila s plavo svetlobo. Ni razsvetlila sprejemnice, le žametno je ždela v svojem plavem žaru.

»Pridi!« sem kriknil.

Za roko sem te odpeljal v obrednico. Odstrl sem kletko in ti jo pokazal: plavo živalco, ki se je žarila z enako, morda isto svetlobo kot tvoja zapestnica. V molku sva zrla, zdi se mi, nekam daleč.

»Je to iz Plave puščave?«

»M-h. Veš, malokateremu jo uspe ujeti, še manj nas je, ki nam jo uspe obdržati v življenju. Nekako sem ponosen nase. Tudi ti si lahko ponosna. Imaš zapestnico, ki je redkejša od v ujetništvu živečih plavih živalic.«

»Ko bi bila vedela, da živite v Sončnem mestu takšni prismuknjenci, sploh ne bi prišla sem.«

»Glede na vse do sedaj doživeto bi bilo res nemara bolje, da sploh ne bi prišla,« sem se zahihital, da si me mrko pogledala, in nadaljeval: »Veš: zdaj si tukaj. Pridi in, prosim te, sediva v bivalnico. Zdaj pa je že čas, da nekaj zveva drug o drugem, se ti ne zdi?«

»Oh, ne vem,« si se zamislila in odšla sva iz obrednice.

V bivalnici sem prižgal svečo, ki jo prižigam v določene namene. Topla svetloba te je oblila. Vse se mi je zdelo popolnoma jasno in nedvomno bi obtičal v nizanju misli na misli, da nisi stopila k šanku, vzela steklenico vina, čaši, led, vodo... Nazdravila sva in skoraj izpraznila čaši. Še vedno sva tiho in židko ždela v molčanjih, v dolgih molkih, ko čas počiva.

»Kako ti je ime?« si spregovorala zelo počasi.

»Imam mnogo imen. Klicar sem in vsak klic mi je ime. Veš, ta poklic bi ti najlaže opisal takole: hodim po mestu ali izven njega in v nekem trenutku na nekem mestu opazim stanje ali splet okoliščin, ko moram zatresti glas v klic. S tem klicem za določeno spoznanje spremenim tisto, v kar sem bil klic namenil.«

»Kako pa veš, kdaj in kje kličeš?«

»Ha: ne vem. Vem in ne vem. Lahko bi temu rekel slutnja, uvid, občutek, čutenje, presnavljanje, ne vem. Če se malce pusto izrazim: to je v meni. Ostalo je vaja, izkušnja.«

Rad bi vedel, kaj si pomislila, ko sem končal. Zdelo si se mi nevarno ravnodušna. Natočil sem čaši. Dvignila si jo in počasi odpila požirek. Svoje sivo in svoje črno oko si zazrla vame.

»Tam, od koder prihajam, živimo drugače. Zdi se mi, da je vse eno samo ogromno velemesto. Nikjer mu ni konca. Na ulicah so vozila. Ljudje smo drugače oblečeni. Tam je mraz. Ne, ne zebe nas, pa vendar je mraz. Tega do prihoda v vaše kraje sploh nisem vedela. Res, pravšnje je ime Sončno mesto. Da sploh obstajate, sem izvedela iz pogovora, ki sem mu po čudnem naključju prisluškovala. Tam sem živela z moškim, ki je zaposlen v vladni ustanovi. Nekoč sem ga obiskala v tistem poslopju. Sam mi je rekel, naj ga obiščem. Že to se mi je zazdelo čudno. Seveda sem bila radovedna, kaj počne. Nikoli ni o tem govoril. No, in tako sem ga čakala v njegovem prostoru. Iz sosednjega prostora sta prihajala dva glasova. Bila sta dovolj močna, da sem ju lahko poslušala kar s stola, na katerem sem sedela. Govorila sta prav čudne in meni nerazumljive stvari. Beseda je tekla o Sončnem mestu... Uh! Čisto suha usta imam.«

Odpila si dva dolga požirka.

»Hm. Zdelo se mi je, da en glas podaja poročilo drugemu. Ne bom se spomnila natančno, toda šlo je nekako takole: v okolici Sončnega mesta naj bi bili izmerili nekakšno sevanje, ki ga še niso poznali. Drugi glas je zahteval čimnatančnejše poročilo o meritvah. Vsega tega zdaj ne znam obnoviti. No: tako sem prvič slišala o vas. Moškega, s katerim sem tedaj živela, sem na vse pretege spraševala o tem mestu. Povedal mi je le, da lahko dobim vse podatke v okrajnem skladišču podatkov. Odšla sem tja. Nisem zvedela mnogo, dovolj pa, da me je vsa stvar začela še bolj zanimati. Na primer: da proizvajate zgolj misli, podobe in pojme, da zgolj vi odločate, kdo v mesto sme, pa da vas mi iz velemesta preskrbujemo z živili, tehniko in podobnim.«

»Kako si našla pot do sem?«

»Preprosto. Sedla sem na letalo in pristala ob vznožju gora, za katerimi se razteza vaše mesto. Tam so mi bili povedali, da bom morala peš do vas. Dali so mi vso potrebno opremo, hrano in vodo. Sicer pa prehod čez gore sploh ni naporen. Skoraj ves čas sem hodila po stezah. V nekaj dnevih sem prišla do mestnih vrat. Nadaljevanje pa tako poznaš.«

Spet sva pričela z molčanjem. Čudu čudnemu sem se čudil, ko iz sanj prečudnih kvišku sem se zbudil, mi je šlo kar malo na smeh. Tako torej: tak način da uporabljajo. Seveda, videli smo, da se dogajajo podobne stvari. Vse skupaj je torej še bolj preprosto, kot smo si bili

predstavljali! Moral bi oditi na miselni obred, da bi tam vse prečesali in zaključili, sem pomislil.

»Znate brati misli?« si me prekinila v odločanju.

»Tudi, vendar ni vse zgolj v branju misli. So še pomembnejša početja. Veš, branje misli zahteva precejšnje napore. Izčrpavajoče je. Tega ne počnemo prav pogosto. Pa tudi: misli so zgolj misli. Pripomoček, bi rekel. Sicer pa: kakšen je tvoj poklic?« »Imam nižjo izobrazbo. V obratu za izdelovanje oblačil določam vzorce, ki jih potem odtisnejo na tkanino. Prav zabavno. Česa vsega si umetniki ne zmislijo.«

Zagledala si se v svečo, ki je dogorevala. Verjetno je utrujena, sem pomislil. Najbolje, da jo spravim v posteljo, potem pa ...

»Ti pripraviš obrok? Po tem bi bilo najbolje, da greš počivat. Moraš si prečistiti moči,« sem ji rekel.

»Nisem lačna. Ja, kar v posteljo grem.«

»Dobro se naspi. Nekaj časa bom še tukaj, potem pa odidem na obisk. Naj te ne moti, če se zbudiš sama. Prosim pa te, da me tu počakaš. Kmalu se vrnem. Na razpolago so ti vsi prostori in stvari, ki so v njih. Po obed stopi v kuhinjo. Velja?!«

»Tako pozno hodiš na obiske?«

»He, imamo čudne navade, morda jih sploh nimamo. No, lahko noč?«

»Ja, lahko noč,« si zamrmrala in se skorajda odkradla.

IV

V temi sem odšel v sprejemnico. Zapestnica je vztrajala v svojem plavem žarenju. Previdno sem jo prijel. Bila je lahna. Še vedno je žarela. Vedel sem, da bi jo s potiskom na zapestje ugasnil. V obeh rokah sem jo prenesel v bivalnico in jo položil v stekleno omaro na črno svilo. Zaprl sem omaro in se zagledal vanjo. Sveča je le še brlela. Sedel sem, se popolnoma sprostil, opravil par dihalnih vaj, zaprl oči in si predložil Plavo puščavo.

Za gaji se je proti krajem, kjer zahaja sonce, plavo bleščalo. Rumeno sonce je na večer tonilo v plave meglice. Prek puščave je bil možen edini prost dostop do mesta in vanj. V gajih ni bilo Stražnikov. Vedeli smo, da se je nekaj ljudi prebilo skozi in da se nahajajo med nami. Morda jo je prešel še kdo. Nekateri meščani, ki so se spuстили globoko vanjo, so vedeli povedati, da so tam videli drugačna bitja. Opisi so si bili različni. Vsak je ta bitja videl drugače. Sam še nisem bil tako globoko. Prispel sem le do Sivih peščin, kjer sem ulovil plavo živalco. Bil je to morda največji podvig, kar sem jih opravil. Po tem sem postal Klicar. Obrede vpoklica v Klicarja smo redko izvajali.

Odprl sem oči. Dvignil sem se. Odšel sem v oblačilnico, se preoblekel v belo kuto, si nataknil škornja in zapustil domovanje. Napolnil sem se proti domovanjem Glednikov.

Glednik, ki mi je bil pomagal že mnogokrat, mi je ves smejoč se odprl duri. Vedno se mi je zdel mlajši od mene, a je zatrjeval nasprotno. Radostno me je povabil naprej. Odšla sva v bivalnico, sedla v mehka naslanjača, nazdravila in spregovorila.

»Vedel sem, da prideš. Zagledal sem te v krogli. Moral si hiteti sem. Si razburjen?« me je kot vedno špikal.

»Za žensko gre,« sem ga poskušal zresniti. Ni se dal.

»Tudi to vem. In starec in starka, psica . . .«

»Torej: povej mi, česar ne vem.«

»Pridi, gledala bova.«

Odšla sva do steklene krogle. Postavila sva se pred njo. Izvedel je obred. Gibko je krožil pred kroglo. Ko je končal, sem še sam izvedel priklic. Zagledala sva se v kroglo.

Bledica površine se je razblinila. Nastopile so barve. Skupki težko določljivih odtenkov in oblik so se mi zarivali v pogled. Vem, da dober Glednik, kar je moj gostitelj brez dvoma bil, že iz teh javljanj razbere okoliške odseve pojava. Sam sem prve podobe ugledal šele, ko je Glednik že govoril.

»Zapletel si se.

Zelo grdo si se zapletel.

Precejšnja razdvojitve moči se obeta.

Spoli se združujejo.

Psica je pomembna.

Zapustil boš Sončno mesto.«

Govoril je prostodušno. Z odzvenom njegovega glasu so izginile tudi podobe, barve. Spet sva stala pred bledico krogelne povrhnjice. Vse podobe sem videl tudi sam. Dogodki so se hitro nizali drug na drugega; nisem jim utegnil slediti in si jih istočasno tolmačiti. Za takšno početje so bili pač Gledniki. Obrnila sva se drug proti drugemu. Čakal sem, da spregovori. Še vedno je obnavljal like. Zazdelo se mi je, da tudi njemu podobe niso bile ene izmed enostavnejših. Sicer me je bil pa vaje, sem samovšečno pomislil.

»Daj, sprehodiva se do terase,« je končno spregovoril.

»No, mojster,« sem ga dregnil, ko sva zrla v lučice v temi.

»Se zavedaš, da je prišel tvoj čas odločanja,« je prav počasi začel in, ko je pomolčal, nadaljeval: »Minilo ti je obdobje, ko si samo pohajal naokoli, ugotavljal le prave trenutke za klic, skratka: živel si prav lagodno. Dovolj časa se pozna, da lahko sodim o nekaterih tvojih postopkih iz preteklosti. O postopkih, ki jih boš ali ne boš izvrševal v prihodnosti, boš lahko sodil le sam. Nikogar in ničesar ne boš imel, na kar ali na kogar bi lahko prenašal svoje ugotovitve. Seveda, še vedno boš hodil po nasvete, pa po mnenja, pa na pogovore in obiske. Razlika bo: mnenju drugih ne boš več zaupal. Življenje se ti pravzaprav sploh ne bo spremenilo. Seveda: ko ga boš moral, ga enostavno boš. Na to sem mislil, ko sem ti rekel, da se boš moral naučiti soditi o

svojih postopkih, obredih, o načinih bivanja. Morda pa boš ostal isti, kdo bi to vedel. Izziv imaš. To je nekako vse, kar lahko rečem. Morda ga nisi vreden,« me je še podražil, ko je končal.

»Starec mi je rekel, da se me tista ženska prav nič ne tiče. Pa nekaj o mejah sta govorila,« sem malce pretiraval v toženju. »Vse to je njuna stvar. Le ugibam lahko, kako se bo vse skupaj razvijalo. V vsej stvari mi smrdi, če hočeš moje skromno mnenje, na nekaj, kar ni v srži Sončnega mesta. Morda se motim. Ne, ne mislim, da mi stvar ni všeč. Sicer pa tako veš, da se ob takih pripetljajih ne oziram na lasten izbor. Dovolj dobro te poznam. Tudi nagledal sem se te tam v krogli.«

Obmolčala sva. Brez namiga sva se odpravila proti bivalnici. Glednik je iz kuhinje prinesel skodelici kave, dolgo pipo in zeli. Vznemiril sem se. Nikoli še nisem videl, da bi mi s čim takim postregel. Seveda, vedel sem za zeli. Tudi sam sem jih že bil poskusil. Enkrat. Za okus, mi je bila tedaj dejala Vzgojiteljica. Takrat sem kadil neko rožnato listje, pomešano z belim prahom. Vzgojiteljica mi ni povedala za ime rastline. Glednik pa je prinesel več posodic. Odprl jih je in stresel njih vsebino na nizko okroglo mizo, poleg katere sva sedela. Gledal sem ga, ko je mešal ščepce med seboj. Nastal je kupček rjavih, zelenih, črnih in rumenih drobtinic. Previdno je natlačil pipo, jo prižgal in mi jo podal. Potegnil sem nekaj dimov in mu jo vrnil. Tudi sam je potegnil in tako sva nadaljevala. Dim iz pipe in iz najinih ust se je polagal po prostoru. Tedaj šele sem opazil, da v bivalnici sploh ni vira svetlobe. Noč se je stapljala z zoro. Podal sem mu ugaslo pipo. Odpil sem požirek kave. Okusa sta se dopolnjevala. Res prijetno. Počutil sem se lahko. Tedaj pa sem se spomnil nate.

»Veš,« sem mu rekel, »oditi moram. Verjetno se je ženska že prebudila. Zdi se mi, da me čaka.«

»A tako močno da je,« je skorajda bolj sam pri sebi dejal.

»Ne spakuj se!« sem mu zabrusil.

»In fant se zaljubi...« kar ni nehal.

»Poslušaj! Če pri tej priči ne utihneš, bom...«

»Posilil pričo?« me je v hihitu prekinil.

»Tiiii!« sem zakričal in poskušal vstati. Ni šlo.

Nisem se mogel premakniti. Poskušal sem z glavo. Ni šlo. Zakričal sem. Ustnici, jezik, glasilki in oči sem lahko premikal. Tudi bobenčka sta mi menda delovala. Ostalega telesa enostavno nisem čutil. Bil sem buden. Zagotovo. Tudi mislil sem kot po navadi. Premakniti pa se nisem mogel.

»No, si se pomiril?«

»Kaj si mi dal kaditi?«

»Pustiva zdaj to. Usmeri svojo pozornost na stanje, v katerem se nahajaš. Postal si popadljiv, premakniti pa se ne moreš. Kaj boš? Naj ti povem, da sem sam v podobnem stanju. Ne morem se premakniti. Lahko govoriva popolnoma sproščeno. No, za začetek mi povej svoje

zaključke ob dogodkih včerajšnjega dne, » me je prav svečano nago-
voril.

Zdrdral sem mu jih. Brezizrazno je poslušal. Zora se je petljala z
jutrom. Ko sem končal, sem začutil roki, pa trebuh in kmalu celo
telo. Vstal sem in se pretegnil. Tudi Glednik je vstal, me pospremil do
izhoda in zaprl duri za mano. Pravzaprav je bil že dan. Sonce je
temnilo Svetli vrh gora v daljavi. Napotil sem se k tebi. Počutil sem
se utrujenega. Zeli so me izčrpale.

Odhitel sem v oblačilnico, pa pod prho in v obrednico, kjer sem
opravil še zadnji obred pred spanjem. Na terasi sem še nekajkrat za-
dihal in v spalnici skoraj zlezal v posteljo.

Jan Zorec

Ljubezen in denar

»Work for money Spend money
Spend for love love for money
Exploit for money Kill for love
Love for money Exploited love«

(Bronski Beat)

V Jugoslaviji je homoseksualnost legalizirana od osemnajstega leta dalje. Prostitucija ostaja ilegalna in donosna; vrhunske prostitutke si v petih letih naberejo dovolj denarja in ljubezni. Če jih vprašaš, zakaj to počnejo, ponavadi preživljajo bolno in staro mamó. O tem obstajajo sociološke študije in raziskave, ki analizirajo problem na osnovi poprečnih ocen. Na tem mestu nas to sploh ne zanima.

*

Življenje enega človeka je včasih več vredno od tisočerihi življenj tistih, ki jih nikdar nismo poznali!

Ko ne moremo več misliti z lastnimi možgani, uporabljamo možgane drugih. Povedo nam lahko natančno to, kar vemo že od začetka: ZGUBILI SMO KONTROLO NAD ORGANIZMOM! Lahko le plešemo za inspiracijo. Indijanski bojni ples, iz daljne Argentine nam mahajo sorodniki, obuti v vojaške škornje. Stopajo po krvi, pod sabo teptajo človeške oči in ude malih otrok! Živeti v Argentini — love and money! Živeti v YU — love and money! Ni razlike, dolgovi se nekako prekrivajo! Čakaš, da ti umrejo starši, da te pošljejo na študij v pradamovino očeta. Zapili so se in se iz zdomcev sprevrgli v kronične alkoholike! Tekila za moč, za upanje, za hrepenenje po rodni grudi; zgarani so in pripravljeni vložiti v svojo zemljo silno bogastvo, ki ga Država vztrajno in uspešno krade! Love and money.

*

Angela je imela pravzaprav srečo, ko je dvajset let stara pripotovala v deželo svojih prednikov. Tu je imela sorodnike in brezmadežno preteklost. Oče je zeleno celino vzel preveč zares in kmalu je začel

umirati zaradi ciroze jeter in raka na želodcu. Tiste čase je bila beseda DEMOKRACIJA v Argentini strašilo za odrasle in otroke. Odredi smrti so vestno opravljali svoje delo, komunalci so v glavnem rano ob zori čistili kri s pločnikov. Vojaške hunte so zamenjevale ena drugo, vse je bilo programirano.

Angela je dobila prvo menstruacijo, ko ji je bilo petnajst let. Naslednje leto je izgubila nedolžnost, ki se nikdar več ne povrne. Pri osemnajstih so ji AAA zaklale edinega brata, ker je preveč gobcal. Istega leta se je omožila z bogatim preprodajalcem heroina. Živela je v izobilju in destruktiji, love and money! Bila je v sedmem mesecu nosečnosti, ko je mož junaško padel v streljanju s policijo ob prevzemu večje pošiljke belega prahu. Ta je padel v roke pravične države, ki ga je prodala na črni borzi za svoj račun. Načelnik policije je moral preživljati številno družino. Moža so pokopali z vsemi častmi, bil je ugleden in bogat človek. Dan po pogrebu je izmed nog spustila prezgodnjega dojenčka. Rodil se je mrtev! Mesec dni kasneje je pobralo še očeta, z materjo sta ostali sami. Buenos Aires je postajal njena grobnica. Sklenila je, da bo odpotovala daleč od storjenih ji krivic!

Spoznal sem jo pravzaprav po naključju! A kaj je naključje drugega kot zvita igra usode. Neki človek te zasleduje mesece in ko se ti končno postavi pod nos, ti ravno v kinu kupuješ karto; reče, kakšno naključje, da greva gledat isti film, nato te povabi na pijačo, ti začne postavljati čudna vprašanja, da pomisliš, da je peder, vrta vate, o vsem želi biti prepričan in končno, ko ne želiš več odgovarjati, izveleče policijsko legitimacijo in te povabi na zaslišanje. Čisto naključje, jebenti! In še film gre mimo tebe.

Vojna za Malvinsko otočje je bila na višku, ko sem zbiral gradivo za doktorsko disertacijo z naslovom: »Demokracija: med puško in koruzo!«

V Argentini so malo pred tem obesili, ustrelili in zažgali naprednega duhovnika, idola množic tako rekoč, da se je njegov pogreb sprevrgel v dobro načrtovano spontano demonstracijo naroda. Časopisi so na prvih straneh objavili fotografijo njegovega iznakaženega trupla, krasno za pogledat! Spomnim se, da so ob tej priliki postrelili kakih dvesto užaloščenih demonstrantov.

Ti boga! Jaz pa lepo v miru zbiram članke po revijah, hodim v knjižnice in kulturne centre v našem mestu in nič. Nihče mi ni zarinil bajoneta v čreva ali mi postavil pištole na sence. Nihče mi ni grozil, da mi bo razbil gobec in mi odrezal genitalije. Ja, kar lepo se mi je godilo. Globoko sem vdihnil svobodo in demokracijo, le da mi ni bilo treba v Argentino. Mislim fizično, z dušo pa sem sodeloval pri vseh gnusobah in krvavih umorih, ki so jih nudili časopisi, v očeh sem imel ogenj in v ustih okus po krvi pravkar zaklanega dojenca!

Ko ne moremo več razmišljati z lastnim telesom, začnemo uporabljati telesa drugih! A to nam samo potrdi grozljivo slutnjo, ki jo poznamo že od nekdaj: ZGUBILI SMO KONTROLO NAD ORGAZ-MOM.

Lahko le globoko dihamo — za inspiracijo!

Divjaški in mrtvaški ples voodoo vračev, iz črnih kelihov pijejo kri, prakticirajo primitivne rituale krutosti.

Angela pa gleda v peneče valove, vse pušča za sabo, ladja se ji zdi kot dobra in hvaležna mati, ki jo je sprejela v varen objem. A nikdar ne bo pozabila svoje mladosti, ki se je kot kača splazila iz življenja.

*

Če želimo spoznati Andrea Maria Vargo, sicer enega izmed junakov te zgodbe, se moramo vrniti dve leti v preteklost. Nahajal se je na periferiji Buenos Airesa, v nič kaj zavidljivem položaju. Desničarsko divjanje je bilo sredi razmaha, še levičarji so se mukoma učili jesti s pravo roko, če so sploh kaj imeli.

Izčrpan in krvav je ležal v neki kleti v buenosaireškem predmestju Lomas de Zamora, betonski celici, ki jo je režim uporabljal za mučilnico. Z usnjenimi jermeni je bil privezan na ostro desko, nad njim so se sklanjali rablji z masko na obrazih. Mesece nazaj se je seznanil z revolucionarno skupino, poznal določene ljudi, nevarne za režim. Ob neki čistki so ga aretirali in peljali na zasliševanja. Tedne je že bil na robu življenja in zavesti, niso ga pustili umreti. Povedal je vse, kar je vedel, še več, začel si je izmišljati imena ljudi in sabotaže, samo da bi zadovoljil krvnike. Preverjali so njegove informacije in mu za vsako laž zlomili kost, na roki ali nogi, ni pomembna razlika.

V lastni krvi, slani in smrdeči, je gol ležal pred svojimi mučitelji in si želel hitre smrti. A smrt nas včasih silno zajebava, ne pride, če jo še tako kličeš.

Vsakič, ko se ne pustiš streti, si močnejši! A so mu jeklene palice razbile to prepričanje. V razbolele ustnice so mu vsipali soli, da je izgubil zavest, in ko se je prebudil, je začutil na svojih genitalijah pripete elektrode. Šok kakih 150 voltov napetosti ga je stresel. Ni imel več solz, da bi jih razkazoval. Ko je bil še podoben človeku, ga je polovica zasliševalcev posilila, skoraj so mu raztrgali črevo. Kljub temu, da je že prej bil biseksualec, je sklenil, da jih pobije, če pride kdaj živ od tam!

Naključje je hotelo, da je bila tisto zimo huda suša in so morali striktno omejiti porabo elektrike. Redukcije so trajale po pet ur. Konec decembra so že prečrtali njegovo ime, nastavili so mu elektrode in načrtovali smrtni šus v jajca. Niso ga več potrebovali. Naenkrat je celica utonila v temo, a ne v pozabo. Redukcija. Rablji so preklinjali in

hitro odšli na zrak, kjer ni bilo zatohlosti po krvi in človeških truplih. Z zadnjimi močmi si je pregrizel jermene in se osvobodil, bil je že skoraj svoboden, tipal je po zidu in iskal izhod, nato pa se izčrpan sesedel in izgubil zavest. Zbudil se je tri dni kasneje, v bolnici v centru mesta, panično si je potegnil odejo prek glave, pričakoval je udarec v ledvica. Šele čez nekaj minut je opazil, da sploh ni privezan z jermeni! Za novo leto je vojaški poveljnik izdal ukaz o pomilostitvi nekaterih političnih zapornikov. Le toliko, da pokaže svetu, kaka humana država je to. Mario Varga je bil med njimi.

Bil je svoboden, le na dokumentih je potreboval novo sliko.

Istega dne je začelo strašno deževati, kmalu so imeli dovolj elektrike; njegovo življenje je bilo odvisno od prekletega vremena. Če bi padel teden dni prej, bi bil Mario zdaj lepo zapečena hrana za črve. Krasno truplo s črnimi nohti.

Nekaj mesecev so mu celili kosti in iz njega naredili nekaj človeku podobnega. V novo življenje je zakoračil siromašen, zjeban, moralno na nuli, preklinjajoč vse revolucije in kontrarevolucije. Njegov prijatelj je imel novega partnerja, mati ga je že odpisala. Nekega groznega jutra se je sam in obupan znašel na ulici Buenos Airesa, zaudarjal je po plesni, neobrit in zanemarjen je odšel k jutranji maši. Notranjost cerkve ga je pomirjala, molil je, da bi preživel, molil, da bi odpustil svojim krvnikom, prosil je boga, naj mu da moč, da bo lahko pozabil, dolgo pozabljal, česar nima smisla spreminjati, in pogum, da se bo sprijaznil z resnico!

*

A vrnimo se v prihodnost. Pisanje disertacije se mi je malce zaustavilo, potreboval sem nove količine energije. In kjer zataji človek, tam pomaga kemija. Od Kolumbijca Joseja sem kupil kristalčke za moč, kokain. Téma, ki sem jo pisal, je zahtevala celega človeka. Za nekaj gramov sem odštél kar lep denar. Demokracija — zajebano se je ukvarjati s tem! Jose mi je konspirativno prinesel drogo, z njim je bil še neki človek, za katerega se je izkazalo, da se piše Mario Varga. Takrat sem ga prvič videl. Pošmrkal sem malo in glava se mi je prečistila. Človek, ki je preživel svinjski državni teror. Da, prvovrstna roba je bila! Mario je bil shiran in upadlih lic, potreboval je denar, potreboval je ljubezen in prijatelje, da začuti varnost; kot svobodni priseljenec je dobro začutil vse svetle strani socializma. Moram poudariti, da jih ni malo. Še redukcije ga niso vznemirjale. Lahko je našel dovolj moških, mister Mario Varga, prišel si v obljubljeni deželo, sem menil.

Jaz sem ga, kot ljudomrznež, gledal zelo postrani, pa še sumljive temne odtenke je imel na koži, baje je bil potomec Inkov. Vrgel sem ju skozi vrata, imam slabe izkušnje.

*

Ko ne moreš več misliti s svojim želodcem, začneš teptati dostojanstvo! Uporabljamo želodce drugih, da nasitimo svojega. Jasno je že od vsega začetka: ZGUBILI SMO KONTROLO NAD ŽIVLJENJEM! Lahko se samo pobijamo za inspiracijo.

*

Ja, Angelo sem spoznal po naključju. V avli hotela je bila z Mariom, prišla je do mene, rekla: »Angela, pozdravljen, kaj piješ!« Mario je rekel: »Hej prijatelj, a te še drži?« Mislil je na bele kristalčke. »Ja, Jack, pijem vse!« sem ji odgovoril, takrat sem uporabljal to ime. Potem sta nekaj govorila z receptorjem. Šel sem po čike Marlboro, se vrnil do bara. Krasna češplja, sem pomislil. Pogledal sem ji v oči. Ne vem, zakaj me na ženski najbolj fascinirajo oči in šele nato rit. Že takrat sem bil pokvarjen. Imela je globoke in temne oči, karibska eksotika je vela iz nje. Gledal sem jo in ona je gledala mene. Zadnji čik mi je dogoreval v ustih, niti pepela nisem otrešel, pustil sem lepo, da je padel na kičast in drag tepih. Nemški turist mi je privoščil gnusen pogled s tistim svojim ogabnim trebuhom, skoraj bi mu pokazal jezik.

Vedno sem se kulturno obnašal, a če bi imel revolver, bi mu takoj vrnil za vsa posilstva naših nedolžnih kmetic. In za vse vrbe, ki so se šibile pod težo obešencev.

Kaj sem sploh počel v prvovrstnem hotelu v Lj.? Kolega je slavil magisterij, mi pa njegovo krasno neumnost. Bil je vztrajen, dostikrat se je nesel na ogled avtoritetam, zelo malo je mislil z lastno glavo, kariera mu torej ni mogla uiti. Slavili smo njegov družbeni uspeh in osebno evolucijo. Najeli smo posebno sobo, denarja smo imeli dovolj in tudi ljubezni ni primanjkovalo, vsaj tiste za prodajo ne. Imeli smo gala pijačevanje ali obred kuščarjev.

»Moram menjati denar,« je rekel Mario, Angeli so se oči zasvetile, ko je videla tiste tisoče mark. Preprodajalec zajeban, sem pomislil in se mu nasmehnil. Rekel sem, naj se pridružita. Z Angelo sva spila žganje, Mario pa je kmalu zginil z nekim starejšim gospodom, gledal sem za njima, nekaj sta barantala.

»Kaj počne Mario?« sem jo vprašal. »Posli, ne vem natančno!«

Opazil sem, da laže, ni bila ena tistih žensk, ki briljantno lažejo. Pustil sem jo sedeti tam, sam pa odšel nazaj za mizo. Na vsaki strani sem imel po eno sodelavko, nisem se mogel odločiti, katera ima daljše noge. Bili sta zelo naličeni in oblečeni prav za javno hišo, kar ta svet pravzaprav je. Z izjemo policajev. Zvečer sem želel imeti eno v postelji, a so bile vse štiri noge lepe, da se nisem mogel odločiti. Dosti sem popil, pomislil sem: štiri noge, ena usta, en vrat in potem dve pički, nekako ni šlo skupaj. Predal sem se. Pomislil sem na Angelo

in oči. Skušal sem si jo zamisliti v postelji, a nisem dobil celote, vedno ji je manjkal en organ. Ljubimo se z možgani, na žalost. Pogovor večine je z jezikom alkohola govoril o kurbariji. Noge ob meni so veselo čebljale in pile Martini dry, z ledom, prosim, rdeča jezička pa sta radostno lizala steklo na robu kozarcev.

Že sem pomislil, da mi bo vse steklo po vodi, ker, če se ne moreš hitro odločiti, je najbolje, da misel opustiš. A je usoda delala za moj račun, kot sem spoznal kasneje.

Pomislil sem na suhega in izjedenelega Maria in tistega gospoda, denar šiba, sem pomislil. Vstal sem, rekel adijo, jaz pa že nisem takšen. V avli sem naletel na Angelo, oblečeno v krvavordeč kostim s strašnim izrezom do zadnjice. Takoj sem se streznil!

*

Zdajle moram povedati dogodek, ki datira nekaj let nazaj, v obdobje, ko so Mariu lomili kosti na tisti deski. Bilo je na železniški postaji Ljubljana. Strašno sem bil zaljubljen v žensko po imenu Suza. In ta Suza je na vsak način hotela odpotovati v London. Meni se je vse znotraj paralo, mislil sem, da bom crknil, ko bo odšla. O tem ni bilo dvoma.

»Saj se vrnem!« je dahnila. Komaj sem zadrževal solze. Pomislil sem, kaj vse ji grozi v širnem svetu, celo sreča morda. Dal sem ji vse svoje prihranke, nekaj sto DM, tako nisem imel kaj početi s tem denarjem. Objela me je, rekla, da me vseeno ljubi, da se bo vrnila in naj nikar ne obupam. Dolgo sem jo stiskal v objemu, še celo sanjal sem kasneje o tem. Skratka — slovo za kako dobro melodramo. »Pazi, da ne padeš skozi okno!« sem izdaval, nato je vlak odpeljal. Upal sem, da v vlakcu ni bombe, da ne bo padla pod rafali teroristov na nekem letališču, da je umazani črnci ne bodo zvlekli v samotno ulico in je posiljevali do petih zjutraj. Želel sem, da bi preživela, želel sem, da bi me ljubila. Kako noro! Kakšen norec sem bil!

Takrat sem dolgo razmišljal o tem, kaj je sploh ljubezen in zaključil, da je ljubezen ENA ZAJEBANA METAFORA! Sovražil sem metafore že od nekdaj, sovražil sem leporečje, sovražil sem lepo, pridno in dobro literaturo, zato ker laže. Laže in smrdi že na daleč. Vedno sem imel apriorne sodbe in bil sem prekleto ponosen na to! Suza pa je odšla, se dostojanstveno odpeljala in čisto nič nisem mogel storiti.

PREKLETA PRAZNINA me je posrkala kot peno. Dnevi so se spreminjali v goreče šibice za trideset sekund. Nato praznina in sranje!

Odtaval sem s tirov, kar me je ustavil neki klošar, ki je filozofiral o svobodi in bratstvu, kaj vem kaj. Rekel mi je za čik, dal sem mu, nato me je prosil za denar. Toliko gnusa in besa je bilo v meni, da bi lahko zmlatil pol armade. Usekal sem ga po zobeh, da je padel, krva-

vega sem spet pobral in mu nabil roko do želodca, potem še enkrat po umazanem gobcu, da sta mu dva zoba odletela. Še eden mu je ostal v ustih. Hitro sta me dva prijela od zadaj in tudi policaj je že bil zraven. Kako laže mi je bilo pri duši. Suza pa se je vozila v udobnem prvem razredu in brala damsko revijo, odšla verjetno v WC in si zamenjala vložek, nato prižgala cigaret. London, počakaj me, si je mislila!

Prespal sem v zaporu, na hladnem! Menstruacija je imela veliko opraviti s tem, da sva se razšla. Umazana kri, zajebana kri! Upam, da je jasno, zakaj sem to povedal!

*

Vsakič, ko se ne pustiš streti, si močnejši! Samo, kako dolgo traja! Naletel sem torej na Angelo v dražestni obleki z razporki. Bil sem ravno prav razrajcan še od onih dveh. Zagledala me je in se nasmehnila, kot bi ji angelčki sfrčali iz ustec. Mater je lepa, sem pomislil. A sem takoj tudi pomislil, da je ogromno takih lepotic na prvi pogled. Vedel pa sem, da lepe ženske odpuščajo barabam njihove svinjarije, nikoli pa človeku, ki ne izrabi priložnosti. Povabil sem jo na pijačo in ker je v tem krasnem socializmu vse že ob enajstih zaprto, sva odšla v diskoteko. Naju vsaj ne bodo metali ven, sem sklepal.

Diskoteke, grobnice dandanašnje mladeži, krasne pisane lučke se ti vrtijo po možganih. Če gledaš v tla in si pijan, lahko samo kozlaš, nič drugega. Že to je nekaj! Ne vem, zakaj sem začel Angelo takoj občudovati, zakaj sem jo vtisnil v organizem, kot bi jo poznal leta. Vselej je zadaj sebična splošna želja, želja raztrgati to mlado meso, ji brizgniti spermo do želodca in se potem počasi pomiriti z dihanjem ljubezni. Obvezno ga imeti noter še pet minut!

Da čuti, kako je vse skupaj ena sama ljubezen.

Če se za nekega človeka res odločiš, se to zgodi takoj, prva noč je najvažnejša, takoj ti je jasno, da se meša usoda!

Ugodno sva se usedla v separe, pred nama na mizi je ponosno štrlela buteljka belega, kot penis se je vzdigovala proti lučkam in metala senco na njeno levo koleno, ki je bilo prekrito s črno svilo. Spodbudno poživilo za začetek nekega življenja!

*

A če se neko življenje začne, hkrati že veš, da se bo lepega dne tudi končalo in te prepustilo v krut objem pračloveka v tebi. Vselej je prisotna vednost o neizogibnem koncu!

Tisto noč sva spala skupaj, globoko sem ji gledal v utripajoče oči, bile so prekrasne, v tišini socialistične izbe sva si vsaj eno noč govorila, da se imava rada, za trenutek sva pozabila na vse svinjarije, ki so se dogajale okoli naju. Največja nesreča najinih duš je bilo to, da nisva imela kaj zgubiti, oba sva se zavedala tega grozljivega dejstva.

Takrat sem čutil, da bi lahko gore premikal, če bi z njo živel na morju. Upam, da bo kdo prestregel moje sporočilo iz steklenice!

Tisto noč sem začutil, kako enostavno je simulirati življenje. Čutil sem, da se v meni prebujata MONSTRUM, začutil sem, kako se mi po žilah pretaka tista umazana kri, negativna energija me je vsega preplavila. Vse se mi je zazdelo absolutno nesmiselno, absurdno, in pojma nisem imel, kam me bo to pripeljalo. A važno je, da gre zame. Močan estetski učinek, ki mi ga je pričarala Angela, se je sprevračal v gnus, slabost dovršitve, začel sem si piti kri, pustil sem monstrumu v organizmu, da je stegnil svoje kremplje! Slišali boste, kako je to, še prej pa moramo obračunati z mladim Argentincem, Mariom Vargo! Ravno je zaprl vrata hotelske sobe, starejši gospod se je začel znojiti, debeli trebuh je pospešil dihanje. Začela mu je delovati KEMIJA!

Mario Varga je obstal nad njim, nekaj trenutkov gledal kri, ki je odtekala skozi vratno žilo. Od strahu se je tresel. Gnusni debeluh je še trzal, z roko je grabil prazen zrak. Še enkrat je Mario pljunil nanj. Nato ga je z noge brcnil v ledvica. »Crkni, prasec!« je zasikal. Hlače je še vedno imel spuščene do tal. Pogledal je svoj penis, upadel mu je.

Leva noga mu je vidno trzala in le s težavo jo je spravil v hlačnico, se oblekel, nato odvrget okrvavljen kozarec, venozna kri na steklu je v kristalih poškopila hotelski tepih.

Kot v transu je staremu prebrskal žepe, takrat pa so se debele roke umirajočega sklenile okrog njegovega vratu. Oblil ga je znoj. Mario mu je glavo zbil na tla, se osvobodil objema.

Prazno denarnico je odvrget.

O bog, kaj sem storil, ga je prešinilo. Dogajanje v njegovi glavi se je upočasnilo, doživljati je začel flashback, vse se mu je odvrtelo nazaj. Tu imaš mojo ljubezen, prasec, si je mislil. Bilo ga je groza, ko je gledal vso tisto razmetano kri. »Saj ti nimaš prihodnosti, mali umazani pederček!« Crkni, crkni, je govorila glava! »Nisi vreden denarja, s katerim te plačujem!«

Rana na vratu je presahnila kot prazen studenec po letih suše.

Za trenutek je pogledal razbito steklo, nato panično zbežal, bežal kot ranjen pes, bežal zadnji strani naproti!

Nikakršnega vpliva nisem imel na take besede, bruhale so iz sebe, vrele iz globin gnile resničnosti!

V istem trenutku sem se izvlekel iz Angele, odvzel sem ji svoje telo, ona se je obrnila na bok in prižgala cigareto. Zazrl sem se v daljavo, skozi zaprto okno je v sobo prihajala megla, in z njo vred mali možički ostrih nohtov in z dolgimi noži v rokah. Vse, kar sem takrat doživljal, je bila MINLJIVOST, v resnici sploh nisva bila prisotna, ne jaz ne Angela. Ljubila sva se s praznimi dušami, praznimi

srci in praznimi možgani. Samo prestavila sva košček svojega bivanja! Zadnji strani naproti.

Menim, da v življenju vsakega človeka včasih nastopi trenutek, ki bi ga lahko poimenoval »možgansko praznjenje«. V življenju pisatelja pa je teh trenutkov mnogo, da začno tvoriti že kar sistem, absurdi dobijo smisel. Zgubili smo že kontrolo nad organizmom, orgazmom in tudi življenjem. Kaj še preostane?

»Ne maram biti žalostna!« mi je večkrat rekla Angela. Bila je suženj svojega časa, bil sem suženj strasti. Oba sva bila zaklenjena v svojo peklensko svobodo, v sebičnost čutenja.

Tudi sam ne maram žalosti, jo pa sprejemem, ko pride, je enakovreden del bivanja.

Ti trenutki so močno povezani z dvomom, s skepto. Sili te, da bi bruhal na prazen želodec, v treznem stanju, sredi noči se poten prebudiš in v glavi čutiš atomsko bombo, briljantno lahko prenašaš leta in mesece, a obstajajo preplete minute in sekunde, ki se zabodejo kot večnost vate. Organizem se ti spremeni v razstrelivo, detonator imaš v glavi. Možgansko praznjenje povzroči, da človek izgubi tako drag smisel za humor, ki se prelije v samo golo življenje, svojo resničnost vidiš v prvem planu, sedi v dvorani in vidiš, da se na platnu dogajaš ti. Vsi te gledajo, a te nihče ne vidi, povlečeš se v svoj mikrokozmos, v svoje gene, sprostiš okončine in počasi ležeš vase, nemo kričiš, luči ti utripajo do nezavesti. In takrat prepustiš zlim duhovom nadaljnjo igro, sploh ne gre več zate, delaš nasprotno od tega, kar res želiš, ljubljeno osebo močno zasovražiš. Celotno življenje zleze na papir, črno na belem, odpoveduješ se lastnim željam, suženj svojih celic postajaš, ne poznaš besede, ki bi te spravila z vrtiljaka, norost je blizu, monstrum je blizu, smrt je blizu.

Ne moreš več živeti svojega življenja, zgubiš kontrolo nad VEC-NOSTJO! Angela pa se samo preobrne na bok in prižge cigareto.

*

Ko je bilo vsega konec, ko sem se prikopal do konca, sem nesel knjigo svojemu založniku.

»Ne maram takih besed, Jack! Naredijo me žalostnega!«

»Nimam kontrole nad besedami!« sem mu povedal. Čudno me je pogledal.

»Saj je resničnost lahko tudi lepa, napišite zame lepo zgodbo, tako s srečnim koncem!« mi je predlagal. »To ljudje radi berejo!«

»Potrudil se bom, gospod urednik, po najboljših močeh!« Zamajala so se mi tla pod nogami.

»In metafore, malo več lepih prispodob mora biti v zgodbi, bralci so lačni lepote. Predelajte zadnje poglavje. Mario, umazani morilec,

si zasluži zapor in nato izgnanstvo, Angela, nič kriva ženska, ja, prikažite jo v lepi luči, se končno zaljubi v vas in se poroči v zadnjem odstavku. Potem še epilog: življenje je včasih res zahrbtno, a se moramo iz oči v oči spopasti z njim, dobro vendar vselej zmaguje!»

»Pa saj v resnici ni bilo tako!« sem protestiral.

»Koga sploh zanima resnica, do grla že imajo resnice. Literatura je ravno zato literatura, ker ni resnica. Ljudje ne marajo resnic!«

Rekel sem mu, da bo zadovoljen. Spravil sem se na delo.

*

Mislil sem mu že ugoditi, pisanje disertacije se mi je ustavilo in pojma nisem imel, kako naprej, pa še kokaina mi je zmanjkalo. Včasih sem se začel znojiti, kot bi preživil krizo abstinence. Pa še: med tem časom se je Demokracija pri nas tako razbohotila, da sem podvomil, če ima sploh smisel pisati o tem. Saj so že vsi vladali, vsem je bilo vse jasno, kdo je potreboval nekakšne študije. Verjetno le jaz sam. Torej se mi je načrt lepo zmuznil skozi prste. A imel sem vendar svoje resnično življenje in — žalost!

Situacija je bila skrajno zapletena, po tem, ko je Mario zaklal tistega debelega pedra. Angela ni bila nič manj komplicirana. Napisal sem že, kako sem ponoči začutil, da monstrum leze iz mene, negativna energija me je pahnila v depresijo, umazana kri mi je gledala iz oči. Simuliral sem življenje in sprejemal žalost kot nekaj lepega, vrednega in sijočega. Preživil sem možgansko praznjenje. Angeli je uspelo, da je za hip odtalila moj cinizem, malce sem se začel topiti, začutil sem spet, da imam čustva, ki sem se jih bal. Demokracija pa je norela okrog mene, da sem si zaželel eno dobro VOJNO, da me prečisti. Vojno v moji duši, da se razumemo! Deklarirani humanisti so postali pravi tirani in mentalni ubijalci, na dan je privrela njihova prava narava. Slo pa je samo za evolucijo genov, pustiti času čas, najbolj enostavna stvar na svetu. Vsi so hoteli spreminjati družbo, družbene odnose, hoteli so oblast, hoteli so vladati za vsako ceno in pri tem pozabili nase. Ostajali so isti individuumi, z istimi napakami, istim značajem; nihče ni pomislil, da mora spremeniti sebe, to bi bilo največ, kar bi lahko storili. Ostajali so na površini, dnevna politika jim je zabačala neumnosti v možgane. Še naprej so odhajali na smučarske izlete, igrali so tenis in biljard, pustili so življenju, da jih je mislilo in prenašalo. A ko so zaprli vrata svojega doma, so se zgrozili nad sabo: še vedno so bili isti, popolnoma identični kriplji!

*

Naša zgodba se seveda nadaljuje, vsaka zgodba se neke nadaljuje. Povsem neodvisno od nas samih. Najraje bi se vrnil na začetek, še vedno imam najraje začetke, zbrisal bi mesece dvoma in zlih duhov,

demonov, ki so se polastili duše, bila bi samo midva z Angelo, lepa kot v pravljici!

Položaj je bil zapleten, kot sem rekel! Maria niso nikdar dobili, takoj je vse povedal Angeli, ki ga je ljubila na čuden način. Ona je zgodbo zaupala meni, neumnica je menila, da mi kot visoko izobraženemu človeku lahko zaupa. Priznala mi je tudi, da v resnici ljubi njega, plašnega priseljenca Maria Vargo. Ogromno časa je prebila z njim. K meni je prihajala bolj poredkoma, spala z mano, se obrnila na bok in prižgala cigaret, in nato odšla, še prej pa si našminkala ustnice in popravila make up. Mislil sem, da bom znorel. Nisem vedel, kaj počne, kadar ni pri meni, in to je bilo večino časa. Ko je odšla, sem vedno vzel metlo in ometel pajčevino na stropu, vselej se je je veliko nabralo.

Angela je imela med nogami take volančke iz dlak, tik nad spolovilom je bila gosto in črno porasčena, spomnim se, kako sem ji včasih mršil to vegetacijo. Navdajalo me je z lepim občutkom. Lokni so hitro spet zavzeli prvotni položaj.

Ko sem gornje stavke prebral svojemu uredniku, se je zamislil in končno rekel: »Ja, ni slabo, Jack. ni slabo, kar tako naprej, to ljudi zanima!« Mater, kaj jih ima to za zanimat, sem zaklel. Nekaj časa sem še prenašal to predrznost in napetost, nato pa sem sklenil, da jo izsilim. Enostavno sem ji rekel, da bom izdal Maria policiji, ki je kot slepa kura tipala za morilcem v hotelu. Če ga takoj ne zapusti. Vedela je, da je imel Mario čisto dovolj terorja za sabo, da se živ ne bi predal v roke socialističnega pravosodja. Verjetno bi prej zbežal v Pakistan. Once upon a time in Argentina, dobro se je še spominjal. Sprva ni mogla verjeti, da sem tako brezobziren in taka svinja, tega ni pričakovala od mene. Želel sem njo, izolirano in sterilno, magari s sovraštvom v duši, hotel sem njeno telo, njene lokne in oči! Drugo me ni zanimalo. Mario mi je moral tudi nositi denar, sto dolarjev na mesec. Še naprej se je prodajal gospodom z zalisci, bog, kako me je moral zasovražiti, ko sem ga prisilil, da se je odpovedal Angeli.

Izogibal sem se neposrednemu stiku z njim, posrednik je bila ona. Ona mi je dajala denar, mi dajala svoje telo, bil sem njen rabelj in ona moja žrtev.

Sčasoma se je zelo navezala name, čeprav sem čutil prikrito sovražstvo, v njeni duši sta kraljevala Mario in rodna gruda!

Ljubila me je skozi sovražstvo, mučil sem jo s svojimi izpadi, ki jih je pohlevno prenašala, kmalu me je potrebovala kot jaz njo!

Držal sem ju v matu.

Ne vem, če je bilo to zaradi droge, zaradi moje disertacije ali zgolj zaradi same praznine, vendar sploh nisem občutil slabe vesti ali gnusa nad sabo. Stvar me je zabavala dolgo časa. Končno sem pral le svoje umazano perilo in so mi drugi bili za detergent! Med Angelo in Mariom seveda sploh ni bila tista mesena, telesna ljubezen in strast,

tako značilna za ljubimce. Nosila ga je v duši, od nekdaj je bilo to močno prijateljstvo, ure in ure druženja, govorjenja in zaupanja, poljub na lice in ustnici. Vendar sem jaz čutil, prekleto sem občutil, da je z njim, kadar je z mano.

Hotel sem se polastiti njene duše, pa čeprav sovraštva v njej. Od tu do ljubezni ni daleč, sem sklepal.

Psihopatologija je zelo nepredvidljiva veda. Zaobjame najskrivnejše registre nas samih. Nihče in nič te tolikokrat ne izda kot podzavest!

»Ne maram biti želodec, ne maram biti noga!« sem ji poudarjal.

•

Razplet je prišel nepričakovano! Vedel sem, da mojemu uredniku ne bo všeč resničnost, kot je, ne bo mu všeč moje razmišljanje, v trebuhu ga bo zvilo, ko bo bral tako življenje. Verjetno bo postal žalosten, ampak ljudje to radi berejo, bo rekel.

Vlekli so se meseci, kar enostavno jih je bilo prenašati, demokracija me je dušila že na vsakem koraku, ampak, jebi ga, šlo je za to in nič drugega. Lahko sem vesel, da živim, kjer živim!

Agresija izvira vedno iz mene samega, moja pijančevanja ravno tako in moje strasti tudi. Res, da človek takrat išče vzroke drugje, pri ženskah najpogosteje, ampak delaš vse iz lastnih nagibov.

In če izgubiš nekega človeka, vselej najdeš drugega, vsi smo nadomestljivi.

Razplet se je pripeljal v vlaku prvega razreda, iz daljnega sveta, gnilega Zahoda! Kar nekaj let je bilo potrebno, da ta vlak pripelje. Moram povedat, da sem žensko, imenovano Suza, zapustil na deveti strani. Nato jo je radostno posrkal London. Bila je izpostavljena kvarnim vplivom zahodne civilizacije. Meni pa je na ves glas igrala glasba: BOYS AND GIRLS!

Z Angelo sva bila na višku izkoriščevalskih odnosov, vključno spolnih!

Premišljal sem že, da bi prekinil s celo zadevo. Ni me več zabavalo, začel sem se dolgočasiti, njeno sovraštvo se je spreminjalo v ljubezen, najin sado-mazo odnos je pokazal pravi obraz. Sicer je pomilovala Maria, še vedno ga je nosila v duši, a vedno bolj je bila na moji strani, na strani mračnih sil!

Jaz pa sem ji govoril, da je nikdar nočem izgubiti, tako poceni sem si prilaščal neko večnost, in ko sem to izgovoril, sem vedel, da lažem, da si prekleto lažem. Nisem ustvarjen iz takega testa!

»Nočem te izgubiti, nikdar te nočem izgubiti!«

Nato sem jo grobo prijel za lokne med nogami, jo poljubil na usta, začel sem rasti, čutil sem vso umazano energijo, ki me je napolnila. Ne vem, čemu služijo taki občutki. So pa neverjetno pristni in globoki, ostanejo ti leta in leta v možganih, do naslednjega praznjenja!

Tistega večera, megla je prekrivala zunanost, pa je prišla Suza. Prišla je na obisk, prinesla mi je sveženj toplih jagod. Z Angelo sva bila ravno sredi prepira. Nekaj časa smo se nemo gledali, nato smo se spravili nad jagode in jih pojedli do zadnje. Mlaskali smo z jeziki in cmokali z ustnicami.

Nekaj časa nisem verjel očem, gledal sem jo, ona je gledala Angelo. Potem je pripovedovala dogodivščine iz sveta, kjer človeka izkoriščajo po človeku. Vsak izkorišča vsakega in vsi vse! Tukaj bi moralo biti drugače, sem si oddahnil. Ni mi bilo jasno, kdo koga izkorišča in žre, zakaj se ljubimo in zakaj sovražimo.

Začutil sem, da bo te igre konec, naglo se je približeval, proti večeru se je spustila postopno temá in megla z njo, fantje in dekleta so se izpeli in ob sobotah zvečer sem ostajal sam pred televizorjem. Z eno grozno praznino v srcu.

Ko vas ubija čas, prižgite TV! Kadar ni več ljubezni, je bomba tisto, kar naju združuje.

Rekel sem Angeli, da me Mario in ona sploh ne obsedata več, naj ima svoj krvavo prigarani denar in svojo priučeno ljubezen, sam nisem več potreboval ljubezni in denarja, rekel sem Suzi, naj si svoj čudoviti zahod stlači v maternico, da bo potem morda le zanosila. Želel sem biti sam, počutil sem se očiščen in ogromen v svoji samoti. Potreboval sem le svoje duhove! Ubijati za ljubezen; misel se je zdela absurdna.

Obe sta po prstih tiho odšli v megleno noč, vse manjši sta postajali, dokler ni nič več ostalo od njiju. Gledal sem, dokler sem ju lahko še videl. Pazimo, da bomo dostojno preživeli življenje!

*

Kako sem bil srečen, ko sem na zadnji strani opazil, da sem končal to knjigo. Bilo je močnejše od mene, z literaturo nisem želel imeti nič skupnega. Živim, prekleto, živim!

Zgodba je izpuhtela iz mene kot nočna mora. Meseci znoja in krvi in mesa in živcev in tipk so se sprevrgli v en sam trenutek, ko sem bil zmožen stvar prignati do konca. DOVOLJ IMAM, sem kričal, izginite od mene, ne dotikajte se me, prepovedano prižigati meso, ne potrebujem vas več, jebite se, besede, zapustite moje življenje. Spoznal sem, da ne pomaga, vse skupaj je bila obsedenost.

Biti pomeni biti sam! Nisem potreboval nikogar, Angela je postala megla in Suza je postala megla, z nemimi očmi sta strmeli vame in bodala v rokah so ohlapnila.

Zapustil sem zadnjo stran, lahko bom postal drug človek, se spremenil v nekaj ljubečega, nežnega, v nekaj resničnega, v malo belo rožo.

Meseci hrepenenja, izgubljene sreče in iluzij, zapravljenega denarja in ubijanja za ljubezen — so zbledeli. Novo jutro me je dočakalo pripravljenega. S čistimi možgani sem vstopil v nov dan.

Odprl sem steklenico penечеga vina, ga sam popil. Vedel sem, da tega, kar sem storil, ne morem izbrisati. Ne more ga niti mala bela roža!

Ves bleščeč sem stopil pred urednika!

»Gospod, tukaj imate zgodbo o Angeli in Mariu Vargi, prepušчам jo vam na milost ali nemilost! Z njo storite, kar želite.«

»Norec, to je zgodba o tebi, vsaka prekleta črka govori o tebi!«

»To je literatura za prihodnje generacije!«

Metod Pevec

Tri legende o gravžih

Prvi primer ali ženski list

(Dita Afro)

Skoraj petdeset let je Dita Afro doživela in preživela brez večjih vznemirjenj. V mladosti je bila seveda Ditka in slovela je kot lepotica. Moški so jo obletavali v rojih, Ditka pa je že presenetljivo zgodaj spoznala, da so moški izprijena polovica človeštva. Tako pač je in to preprosto spoznanje bi lahko marsikateri ženski olajšalo življenje. Ditka vsekakor ni sodila med nevedne služabnice moškega egocentrizma. Prav zato so bili predstavniki tega spola zelo redko deležni njene naklonjenosti, na prste ene roke pa bi lahko prešteli vse, ki jim je bilo dovoljeno neposrednejše doživetje njene lepote. Nevoščljivi in obrekljivi jeziki so njeno modro selektivnost in nedostopnost zlobno potvarjali. Tako so med drugim širili zlonamerne govorice, da je Ditka domišljava samoljubnica, da je ohola ljudomrzlica in podobno. V resnici pa se je moških preprosto bala. Strah jo je bilo njihovih pohlepnih rok, prepotenih in grdo nabreklih vozlov med nogami, njihovih kalnih oči, nepoštenih pogledov, goljufivih besed in kosmatih prsi, od vsega jo je bilo najbolj strah grde moške poraščenosti. Atavizem, animaličnost, to je moški...

V zrelih letih je bila Ditka uspešna in še vedno izredno privlačna ženska. Moških se je z leti navadila, sprejela jih je kot neke vrste nujno zlo, zgolj kot neizogiben člen v razmnoževanju biološke vrste, zato je, kar se kosmatega spola tiče, še naprej ostala strogo selektivna oziroma izbirčna, kot so govorili njeni zavistni znanci. Moška obleganja so ji sicer godila, vendar je v sebi kljub vsemu vedno našla dovolj samozavesti, da je na njihova obleganja, ponavadi zgolj smešna petelinjenja, gledala prezirljivo. Vsi njeni moški so imeli neobčutljive pasje duše. Naj bo to naključje? Vsi po vrsti so se bili pripravljene osmešiti za majhen košček njene kože! Tega pa Ditka ni marala. Redko je nalletela na šarmantnejše osvajalce, ki jih je konzumirala z enakim apetitom in enako samovednostjo kot tako imenovan vsakdanji kruh. Povrh vsega pa Dita v poznejših letih ni bila samo privlačna

ženska, ampak je bila tudi vodja saldo-konto oddelka in mnoge mlajše sodelavke so ji morale poleg zrele lepote priznati tudi naziv »šefinja«.

Bližala so se ji tista leta, ki damam prinesejo zloglasno šarmantnost, simpatičnost in podobne nadomestke za usihajočo lepoto, vendar ji kljub vsemu na oddelku še nobeno adolescentsko krilce ni bilo kos, še vedno je vsak dan z zadovoljstvom registrirala poželenja in zavisti.

Potem pa...

No, ja, potem se je začelo vse podirati. Na oddelek je dobila praktikanta, študenta ekonomije. Krasen fant, ko bi le ne bil tako hudičevo lep. Nenadoma se je vse zavrtelo okrog njega. Strojepisne, referentke, matere dveh in celo treh otrok, šepava Janka, vse so strmele vanj! Ne! Pasle so se na njem. Fotokopirale so ga v svoj pohlepni spomin in ga sanjale cele noči, vlačile so ga v svoje zakonske postelje in obupno nečistovale. Vse po vrsti! Dita je to dobro vedela, kajti prvič v življenju se je nekaj podobnega pripetilo tudi njej. Že takrat, ko ga je sprejela v svoji pisarni in mu delila osnovne napotke, jo je obšla nekakšna osnovnošolska zadrega, ki je v trenutku popolnoma imobilizirala njeno uvajeno avtoritativnost. Komaj opazno se je smehljal, izpod njegovih obrvi je sijalo nekaj nedorečenega, obenem pa se je zdel preprost in vesel kot podeželsko sonce, vendar neznosno vroč. Ditka je čedalje hitreje drdrala svoje šefovske informacije in nasvete, dokler ga ni navsezadnje skoraj vrgla iz pisarne. Mladenič je zaprl vrata, Ditka pa se je dobesedno zrušila na mizo. Od lesene ploskve so se vračali odmevi splašenega srca, izpod pazduh pa je zavela sveža sopara prepotenega telesa. Počasi, zelo počasi sta minili dve najnapornejši minuti njenega življenja. Ditka se je prvič v življenju počutila kot žrtev in že v tistem trenutku, ko se je dvignila z mize, je vedela, da iz tega ne bo nič dobrega.

Bil je tisti prednovoletni čas, ki ga je Ditka vedno prezirala; kičasta zmešnjava, nič drugega. In vendar se je prav letos, po skoraj dvajsetih letih, pustila prepričati in je kljub vsemu šla na novoletno sindikalno zabavo. Drugič, odkar je v službi. Prvič so jo še kot pripravnico dobesedno odvlekli.

Sedela je med svojimi sodelavkami, klepetala, obrekovala in pila. Predvsem je precej preveč pila. Alkohola ni bila vajena. In seveda se je zgodilo prav to, česar se je najbolj bala in kar si je obenem tudi najbolj želela. Nenadoma se je pred njo priklonil praktikant. Spet hudičevo lep in samozavesten. Od kod ta neverjetna galantnost? To je bil zadnji utrinek Ditkine zavesti. Ni vedela, kaj jo je mladenič vprašal, niti, kaj hoče, niti, kako se bo vse skupaj končalo. Dovolila je, da jo je prijel za roko in odpeljal. Samo alkohol je Ditki pomagal, da je iz podzavesti spet privlekla korake fokstrota, tanga, valčka. Praktikant pa je plesal, kot da so ga učili že pred rojstvom. S peresno gibkostjo je zaplul v pijani prostor in jo vrtel in vrtel in vsi so ju gledali in ona

je vedela in bilo ji je vseeno, popolnoma vseeno. Tokrat je nekaj drugače. Nekaj, kdo ve?

Dvorana v dvanajstem nadstropju najuglednejšega mestnega hotela je bila že skoraj prazna, ko sta se Ditka in mladenič še vedno pozibavala v lenih akordih zadnje glasbe. Ko so muzikantje zaigrali tuš, ga ni ničesar spraševala. Prijela ga je za roko in odpeljala naravnost domov. Skoraj se je osmešila, ko ga je z materinsko naklonjenostjo vabila v posteljo. Fant se je namreč znašel neprimerno bolje, kot bi mu Ditka prisodila glede na leta. Nobenih pomislekov, nobenih spodobnosti ali celo predsodkov. Spretno jo je olupil iz sofisticirane večerne obleke in se takoj zagrizel vanjo kot v najbolj vsakdanji sadež. Grizljal jo je, sosljal, predrzno stikal po najintimnejših in najboljčutljivejših kotičkih in se potem spet kot sladkosnede polž plazil po vzdrgetalih koži. Ostal je nežen, prijazen in nenasiten gost njenega, priznajmo še enkrat, božansko zrelega telesa. Ginotje ji je prilezlo v grlo. Ni se mogla več krotiti...

»Požri me, parazitke moj... požri me...«

In jo je požrl, če temu lahko tako rečemo.

Naslednje jutro se je Dita zbudila sama. Mladenič se je še ponoči tiho poslovil in neslišno odšel. Izpod odeje je uhajala blagodejna gor-kota, odišavljena s skrivnostno mešanico vonjav, ki bi se gospej Diti še včeraj morda upirale. To jutro pa je zaprla oči in se potuhnila pod odejo. Kot samica, ko pride tisti divji zgodnjepomladanski čas, je razširila nosnice in vlekla vase toplo mešanico dveh spolov, dokler ni razločila dišečih ostankov mladeničevega telesa. Objela je njegov duh in ga stisnila k sebi. Prižela ga je na prsi, na trebuh in ga potem počasi spustila še nižje, tja do željne brazde in drhtečega jezička. Potem se je vse še enkrat ponovilo, spet je v svojih vznemirjenih nedrih gostila črnega mladeniča...

Gospa Dita se je dolgo obotavljala v postelji. Ko pa je budilka že tretjič zbrlizzgala svoj histerični napev, je vendarle vstala in šla v kopalnico. Stuširala se je in se začela urejati pred ogledalom, ko se je zgodilo...

Iz neskončne globine ogledala jo je napadel gravž.*

* Na tem mestu je treba pojasniti in priznati nekaj resnic o t.i. gravžih. Vse pogostejši napadi, ki smo jim priča v zadnjem času, niso nič novega, dozdnevno presenetljivo so zgolj zato, ker je t.i. »uradna znanost« doslej trdila, da so gravži izkoreninjeni. Vse bolj očitno pa postaja, da je ta zlo-glasni človekov sovražnik neuničljiv. Za dolga desetletja se lahko potuhne v latentno fazo, da bi potem toliko bolj učinkovito napadel znova. Vemo, da so mnogo trdoživejši od virusov, le da so še nevarnejši, ker jih ni mogoče ne laboratorijsko ne kako drugače identificirati. Človek zanesljivo ve le to, da sta njihov obstoj in razmnoževanje vezana prav nanj. Homo sapiens je edina biološka vrsta, ki gravžem nudi primerno življenjsko okolje. Legenda sicer pravi, da so gravži in ljudje nekoč živeli v strpni simbiozi. Noben vir pa ne navaja, zakaj je sploh prišlo do spora med ljudmi in gravži. Zelo sprejemljive se zdijo novejša razlaga, ki trdijo, da so ljudje

Gospa Dita se ni takoj spomnila legende o gravžih, zato je protestno oblekla krilo z visokim razporkom in oprijeto bluzo, ki je bahavo poudarjala njeno jedro oprsje. Vendar ji je brezobzirni gravž v posmehljiv odgovor pljunil naravnost v čelo. Strupena slina se je razlezla po njenem obrazu in izjedla cele delte kanalčkov in zajed. Dita se je spet energično uprla, vendar ni mogla storiti nič drugega, kot da je s soboslikarskim zamahom adaptirala svoj obraz. V naslednjem trenutku ji je gravž ugasnil pogled, vendar tega ni več opazila, ker se je že umaknila pred nevarnimi zrcalnimi refleksi.

Ko je prišla v službo, je bila spet zbrana, urejena in samozavestna, vendar so kljub temu vsi vedeli, da se je ta dan začel njen konec in tega spoznanja niso niti skrivali. Na vsakem koraku je lahko čutila njihovo zadovoljstvo. Praktikant se je sicer pretvarjal, kot da se ni zgodilo nič, obenem pa je pogosto prihajal v njeno sobo razkazovat svojo lepoto in nikdar ni niti bežno namignil, da si morda želi, da bi, da bi karkoli... Niti na kavo je ni povabil.

Drugi primer ali moški list (Frenk)

Frenk je bil dolga leta skladiščnik, še pred tem pa navaden skladiščni delavec. Potem se je najprej naveličal prekladanja vreč in zabojev, kmalu pa tudi preštevanja »tistih magacinskih jajc«, kot je rad zarobantil. Pustil je skladišče in se prekvalificiral za šoferja. Želja se mu je uresničila. Dobil je dolge vožnje in končno je lahko veliko potoval, švercal in zaslužil desetkrat več kot prej. Uštel se je le pri tem, da si je precej naivno predstavljal dolge odsotnosti z doma. Ni si mogel misliti, da bo nenadoma tako pogrešal toplo posteljo in svojo ženo, ki je bila res iz leta v leto bolj čokata, vendar ni zato z nič manjšim veseljem naskakoval njene mesene bogatije. V tovarnjaku je bil večinoma sam. Redko je pobral kakšno štoparko, ki ni vreščala kot sraka, če jo je zgrabil za koleno, in ki ni skočila iz kabine, če je tvegala in segel po joških. Najhuje je bilo, kadar se je vračal iz Rusije. Z dolgo plovbo je prišla tudi mornarska potreba. Ker žene ni vozil s seboj in ker štoparke niso rade dajale, je imel na zadnji steni v kabini nekaj papirnatih prijateljic. Kraljica njegovih sopotnic je bila prilepljena na

začeli gravže obsojati kot parazite. Takrat naj bi se gravži dokončno izprijeli. Postali naj bi zahrbtni in podli, kakršne poznamo danes. Zato so ljudje gravžem onemogočili vsakršno legalno delovanje. Prepovedali so jim vstop v vse reprezentativne in tako imenovane »humane prostore«. Prav takrat so gravži dobili tudi to neprijetno ime, prej so se imenovali drugače, vendar je njihovo prvotno ime pozabljeno. Pravzaprav ni čudno, da se izigrani gravži danes ne sramujejo niti najnižkotnejših terorističnih taktik borbe. Znano je, da pogosto napadajo po straniščih, da se vtihotapijo v varljive reflekse ogledal, da na nepojasnen način uničujejo genske kode in podobno.

strop, prekrasna razvampirjena mulatka, ki se je lizala po joških in s prsti brazdala med nogami. Frenk jo je že nešteto krat pokavsral. Kadar je splezal na ležišče za sedeži, je zadostovalo samo nekaj polbliskov po čokoladnih stegnih in že je imel stalaktit med nogami. Po-grabil je otrplega kurca in že je bil v zamorkini pički, že ga je stisnila, prasica pokvarjena. Kadar je bil utrujen, je hitro opravil z njo oziroma ona z njim. Kadar pa je bil spočit, sta se čudovito ujela in uprizorila daljšo in slajšo zabavo. Dostikrat se je zgodilo, da ga je prišlo kar med vožnjo. Ni šlo drugače, moral je ustaviti in ga na hitro zdrkati, da je bil mir.

Nekoč ga je zgrabilo na madžarski avtocesti. Kar med vožnjo, letelo je pa krepko čez sto, si je odpel šlic in zdrgnil stoječega tiča. Debeloglavec mu je kmalu pljunil v roko. Zasmrdelo je po svežih beljakovinah in po smrti; brez pretiravanja, kajti na njegovi levi je histerično bevska hupa malega trabanta, ki ga je skoraj stisnil k bankini.

Ceprav je bila Frenkova ljubezen, kot vidimo, večinoma na ročni pogon, se je med prijatelji rad pohvalil s svojo moško močjo in erotičnimi podvigi. Nekaj je bilo res, nekaj je pa dodal, saj so drugače te zgodbe popolnoma nezanimive in jih nima smisla pripovedovati.

Prvi napad gravžev je Frenk doživel v Bolgariji. V Varni je razložil pošiljko rabljenih fliperjev. Zvečer je na črno zmenjal nekaj deviz in se namenil v zabavo, za sto mark si lahko v komunizmu privoščiš marsikaj. Bolgarsko sceno je Frenk poznal; dobiš vse, kar hočeš, ni pa preveč varno, če si sam. Zato je pil skrajno previdno, samo do določene mere. Ko se je počutil dovolj živahno in še vedno ne pijano, si je poiskal dekle. Frenk je imel denar in prav zato ni bil zadovoljen z vsako, ki je samevala za šankom in mameče rogovilila z razgaljenimi nogami. Če imaš v žepu sto mark, si lahko ogledaš tudi obraz in splošno kondicijo. Tokrat je šlo s skoraj neverjetno lahkoto. Za polovico denarja, ki ga je sklenil žrtvovati za žensko družbo, je dobil verjetno najlepšo, nedvomno pa najmlajšo, kar jih je kdaj spravil podse. Pozna najstnica, ki še ni bila ženska, vendar že brez vseh neprijetnih pubertetnih simptomov. Le govorila ni skoraj nič. Kar z vsem se je strinjala in se vseskozi prijetno smehljala. V hotelu je za nekaj kratkih trenutkov izginila v kopalnico. Vrnila se je na pol slečena, le črno čipkasto perilo se je še tesno oprijemalo ogorelega telesa. Frenk je začel kot ponavadi in ponavadi teh reči ni po nepotrebnem zapletal. Zgrabil jo je okrog pasu in močni roki sprožil po njenem telesu. Levica je zlezla pod hlačke. Neverjetno: dve čvrsti ritnici, napeti in okrogli, lahko bi ju sestavil in igral košarko, je bedasto obšlo Frenka. Desnica je naletela na dva joškasta čudeža in dve bradavici, dva kožna trna, ki sta ga zbadla v dlan. Na hrbtu je našel zankico, čipke so se odlepile in zdrsele na tla. Frenk je spustil joške in se umaknil za korak. Česa podobnega še ni videl niti na sliki. Kar

obstal je in zaprepadeno zijal v razgaljeno lepoto. Ne, takšni joški ne rastejo pri nas! Telo! Kakšno telo! To ni človeško telo! To ni ženska! Nobena ženska ne more biti tako lepa... To je nekakšen kip, nekakšna umetnost, nekakšna grška boginja, ali kaj... Videl jih je na fotografijah. Zakaj ji ne manjka niti glava, niti roke, niti en sam prst? Zakaj ni alabastrno bela, zakaj je živa? To se mu še ni zgodilo, namreč, da bi kar stal in gledal, ponavadi je naskočil in se ni mudil z ogledovanjem. Zdaj pa zija kot tele in nemogoče neumnosti mu silijo v glavo. Da bi bilo še huje, je po celem telesu začutil gomazenje mravljincev in kjerkoli so šli, so za seboj puščali topo ohromelost. Vedel je, da bo okamenel, če ne bo takoj česa naredil. Cel bo otrpnil kot satiriastični penis, le šleva med nogami bo ostal mehek kot dim.

To so gravži! To so gravži, je nenadoma prešinilo Frenka, se pravi tudi v Bolgariji, tudi v čisto pravem komunizmu!

Lepotica pa se je še kar smehljala, čudno se je smehljala. Skrivnostna milina se je kot uganka nabirala na koticčkih njenih ust in spravljala Frenka v še večjo zadrego. Samo dotaknila se je v bokih in tudi spodnja čipka je zdrsnila na tla. Frenk se je zazrl v črno krzno, ki se je v ribjem loku bahavo bočilo izmed stegen skoraj gor do popka. Nič, še naprej je ždel, kot bi stal pred izložbenim oknom in opazoval lepo darilo za svojo ženo. Recimo. Brez prave strasti je opazoval tudi lepo ročico, ki se je zapredla v goščo črnih dlak in lepe tanke prste, ki so razčesavali čudovito pričesko in iskali občutljivi rožnati brstiček. Frenk je bil še oblečen, vendar je prekleto dobro vedel, da ima v hlačah samo nekaj prešvicane ovele kože in ne svojega dobrega starega kurca, ki skoči do neba, če je treba. Njemu se te reči od pubertete naprej niso več dogajale. Namreč ta hinavska mrtvoudnost. To so lahko samo gravži. Mogoče jih je fasal že doma.

Bolgarki se je posvetilo, da je možakar cagav. Pokleknila je predenj in mu odpela šlic. Z roko je segla v razporek in komaj našla splašeno ptico, ki se je potuhnjeno pobesila med stegna. Zdaj bo vedela, se je ustrašil Frenk, zdaj bo začutila mrtvaški nič v moji kurčji glavicici. Jezna bo, odgriznila mi ga bo... Panika! Zakaj se mi ravno zdaj ne pobere s tal, ravno zdaj, ko bi lahko fukal takšno lepotico! Frenk ni verjel v boga, vendar se je v tem trenutku spomnil celo nanj in ga zbegano prosil, naj ga odreši idiotskih misli, naj mu vrne kri v telo, naj mu ga vendar dvigne, za božjo voljo, pa čeprav zadnjič, pa čeprav mu ga potem odreže in vrže psom. V glavi se mu je že vrtelo, neskončna sla je zablodila v možgane, tiste male glavice na mehkem peclju pa ni bilo mogoče priklicati iz globokih letargičnih sanj.

Vse do danes, vse do te nesrečne bolgarske noči, Frenk ni verjel v gravže, čeprav se je veliko govorilo o njih. Konec koncev, celo strokovnjaki niso vedeli prepričljivo povedati, kakšni naj bi sploh bili in so se med seboj pričkali, v katero znanstveno področje ta

problematika sploh sodi.* Nihče jih še ni videl, niti pod mikroskopom. To je Frenk prebral v nekem ženskem časopisu na nekem moškem stranišču in še to bi pozabil, če se ne bi zdaj zgodilo to... Takšno zmedo v človeku lahko povzročijo samo gravži. Bil je že velikokrat bolan in neštetokrat pijan, vendar se mu še ni zgodilo, da bi kdaj tako izgubil oblast nad seboj. Gravži so delali z njim, kar so hoteli. Vsilili so mu svojo voljo in ga obglavili tam spodaj, tam spodaj, kjer je bil Frenk vedno tako močan.

Bolgarka je odprla dlan in spustila zbegano živalco, da je obležala na odprti dlani. Vajena svojega posla, je vedela, da ne bo šlo brez umetnega dihanja. Stegnila je ošiljen jezik in obližnila čokati kljunček, potem pa se je s svojo športno mišico splazila vse do korena in voljnih jajc. Vrnila se je na konico in hlastno pogoltnila celo revščino. Ne bo ti uspelo! To so gravži! Frenk ni več ničesar čutil, le cinične misli so se še nekontrolirano pojale po njegovi glavi. Gravži so dokončno prežrli živec, ki vodi od kurca k srcu in od srca v glavo.

V Bolgarkinih ustih je izdajalski pribor res nekoliko narastel, vendar zgolj zato, ker je bil pač nekaj časa na toplem, zaradi fizikalnega zakona in ničesar drugega. Seveda pa to ni bil ponosen moški ud s svojo hrbtenico. Frenk se je zavedal, kako rahlo je vzhajalo meso in kako naglo lahko spet uplahne. Zato se je v negotovem upanju odločil, da bo vendarle poskusil priti v to žensko, vsaj toliko, da ga vtakne, da se lahko potolaži z mislijo, da je bil v njej, pa čeprav vse skupaj ne bo podobno pravemu fuku. Odnese jo je do postelje in se hitro skobacal nanjo. Bolgarka je željno razmaknila kolena, ga z ostrimi krempljci zgrabila za ritnici in stisnila k sebi. Frenk si je na vse kriplje prizadeval in tudi z roko izdatno pomagal zdvoimljenemu kurcu, vendar ni šlo. Ni ga uspel stlačiti v masleno špranjo. Zafrustrirana oteklina se je na pragu ženskega telesa zmečkala v gnilo figo.

Frenk se je vdal. Težak in beden se je zvalil z božanske prostitutke. V temi za zaveso hotelskega okna se je modrikasto zasvetlil kvadrat črnomoškega neba. Bobneč grom se je z majhno zamudo zaletel v okno in porožljal s šipo v razsušenem okenskem okviru. Bolgarka se je nevsiljivo prislonila in Frenk, ki je zdaj še bolj razločno čutil okuženost po celem telesu, je nenadoma začutil nezadržno potrebo po nežnosti. Tudi to se mu je zgodilo prvič, vedno so mu šle na živce vse ženske mevžarije pred in po. Objel je Bolgarko in jo prižel k sebi. Z romarsko pobožnostjo je začel božati lepo prostitutkino

* Sindrom gravžev bi seveda zahteval dobro koordiniran interdisciplinarni pristop vseh znanstvenih panog, ki se tako ali drugače že ukvarjajo s to problematiko. Znanih je nekaj uspehov s področja genetike. Precej resno se je temu problemu posvetila tudi filozofija, predvsem estetika. Še najbolj so se angažirale tako imenovane alternativne znanosti ki pa s svojimi spekulativnimi »odkritji«
marsikdaj naredijo več škode kot koristi.

telo, ki ga je tako poceni kupil v črnemorskem baru. Bolgarka je nenadoma zadrgetala, stresla se je kot božjastnica in tiho zajokala. Bogve zakaj. Dolgo je točila svojo žalost na Frenkova prsa. Pogovarjati se nista mogla. Frenk je znal samo slovensko in nekaj poliglotskih kočijaških besed, ki pa so bile tokrat popolnoma neuporabne. Bolgarka pa je ves čas molčala, vendar ni verjetno, da bi znala slovensko.

Proti jutru se je nebo razelektrilo. Tako kot noč je izginilo tudi kupljeno dekle. Sonce je spet prižgalo navaden dan, tako navaden, da se je zdramil iz morečih sanj. Ob dnevni luči se je laže sprijaznil z vsem, kar se je zgodilo sinoči. Spomnil se je, da navsezadnje ni edini, ki je doživel napad gravžev, in poraz s tem zahrbtnim sovražnikom ne more veljati za največjo sramoto. Sploh pa se je vse skupaj zgodilo v Bolgariji in priča je bila samo ženska, ki je ne bo nikoli več videl in ki jo bo že jutri pozabil. S tem popotniškim upanjem je vžgal tovornjak in se odpeljal proti domu.

Res je, da se svet vrti in da se zato vse stvari prej ali slej vrnejo na svoje staro mesto, vsaj približno. Vendar se je Frenk v nečem zmotil. Bolgarska noč se je neizbrisno vklesala v njegov spomin. Tudi napadi so se še ponovili in vedno, kadar je začutil prve znake, se je spomnil tudi lepe prostitutke, ne samo spomnil; popolnoma živo jo je zagledal pred očmi in koticiki njenih ustnic so se še vedno enako robili v skrivnosten nasmeh, ki je Frenka tudi po več letih še vedno begal. Od tiste bolgarske noči pa se mu ponavljajo tudi moraste sanje, ki so si največkrat zelo podobne. Začenjajo se s tihimi vabečimi klici. Čaroben dekliški glas nežno kliče njegovo ime. Temu ženitovanjskemu vabilu se preprosto ni mogoče upreti in sledi mu kot zaljubljen slepec, celo s tovornjakom je že drvel za njim. Potem postane glas močnejši in bolj vznemirjen, gost od poželenja. V njegovih prsih pa narašča napetost, nekaj se v njem napihuje kot balon in utriplje vse glasneje, dokler ne bobni kot volovsko srce in grozi, da se bo krvavo razpočilo. In ko navsezadnje upehan priteče na cilj, zagleda vedno enak prizor. Sredi velikega jezera stoji gola Bolgarka in steguje roke proti njemu. Iz jezera dehti blag vonj po ženskem spolu. Ko vonj doseže njegove žleze, se Frank vznemiri. Gleda jo, nedosegljivo sredi jezera, in si močno želi, da bi jo poklical, vendar doslej še ni našel primerne besede, ki bi si jo upal izreči namesto njenega neznanega imena. Njegovi nemi koprneči pogledi postanejo za Bolgarko pretežki. Počasi kloni in utoni. Z njo pod gladino izgine tudi nežen vonj po spolu, namesto njega pa Frenku udari v nos oster šoferski švic, ki ga prebudi iz sanj. V budnosti mu ostane le tako imenovani ud, ki mu je ob jezeru otrdel v bolečo mišico, vendar to ni navadna moška erekcija, temveč krč, ki mu tudi masturbacija ne pomaga.

Življenje je trdoživo in Frenk se je navadil živeti tudi s temi sanjami in s sorazmerno pogostimi napadi. Življenje z gravži je postalo

nekoliko lažje, ko je odkril nekatera pravila in taktiko njihovih napadov. Zato se že dolgo izogiba lepim in prav tako pretirano pametnim ženskam. Najvarnejše pred napadi so ženske z majhno napako: povešeni joški, poporodno razširjen trebuh ali celulitna stegna. Brž ko odkrije kako napako, steče vse brez problemov. Skratka, Frenk se zaradi gravžev ni odrekel življenju, samo sprijazniti se je moral, da seks ni več to, kar je bil, da zdaj pravzaprav jebe napako.

Tretji primer ali zadnje pismo

(Gospod Roman)

Gospod Roman je bil, če izvzamemo brezumna pozna leta njegovega življenja, popolnoma navaden človek. Tak je tudi hotel biti: pošten, vesten in predan delavec, kar je bilo za njegovo službo še posebej zaželeno, če ne tako rekoč neizogibno. Skozi njegove roke so šle namreč marsikdaj tudi zelo zaupne zadeve, nekajkrat označene celo kot državna skrivnost. Z delom v Ideološkem observatoriju je bil gospod Roman v glavnem zadovoljen, le da je bil v zadnjem času preveč obremenjen. V ideološko verifikacijo je dobival nenavadno veliko podpisanih in še več anonimnih prijav, ki so vse po vrsti govorile o skrivnostnih napadih na ugledne državljane in neredko tudi na osrednje državne institucije. Resda je bilo takšnih prijav vedno veliko in gospod Roman jih je spremljal, odkar je prišel na Observatorij, vendar pa še nikoli doslej niso bile tako protislovne, nelogične in prav gotovo nikdar tako množične. Novost so bili tudi očitno fiktivni podpisi kot recimo: Annabelle Danton, borci Pohorskega bataljona, Martin Krpan — Vrh pri Sveti trojici, vitezi kralja Matjaža, sveta Uršula in podobno. Praviloma je v teh ovadbah manjkal tudi za verifikacijo poglaviten podatek: konkreten opis napada in napadalca. Namesto podrobnih informacij pa so se v pismih ponavljale splošne in neoprijemljive sintagme kot recimo: »zahrbtni napad«, »nedopustna žalitev človeštva«, »življenjska nevarnost« ali pa nekatere bolj učene: »facialna erozija«, »atributi agresivnega nihilizma«, »mikrogenetska frustracija«, »progresivna psihofizična atrofija«, »bitemporalna dehumanizacija vrste« in podobno.

Gospod Roman je bil vse bolj prepričan, da te enigmatične ovadbe prihajajo z istega naslova, čeprav se mu je zdelo zelo malo verjetno, da bi jih pošiljal posameznik, saj bi tako obsežnega dela praktično ne zmoget. Zato se je vse bolj nagibal k možnosti, da se s tem zarotniškim poslom ukvarja dobro organizirana skupina nezadovoljnih državljanov. Gospoda Romana, ki je bil, kot rečeno, vaje takšnih pisem, je vznemirjal predvsem utemeljen sum, da so vsa ta pisma samo na videz nepovezana in nelogična. Ker pa je bil izkušen verifikator in marljiv

delavec, se je zavedal, da bo pravo sporočilo lahko zanesljivo razbral šele, ko bo prispelo zadnje pismo. Šele takrat bo imel pred seboj bolj ali manj zanesljivo kriptogramsko celoto. V številnih pismih so bili tudi zelo obsežni pasusi, ki so bili nepoučenemu bralcu popolnoma nerazumljivi. Gospod Roman pa seveda ni prezrl, da gre za šifrirane stavke, ki so bili po stari prevarantski navadi skriti v najbolj dolgočasnih odstavkih. Žal pa kljub zavzetemu prizadevanju večine teh šifriranih sporočil ni bilo mogoče razumeti, med drugim tudi zato, ker še vedno ni imel na voljo vseh prostozidarskih šifrantov in besedno-besednih slovarjev, čeprav se je že več let redno pritoževal in svoje nadrejene vztrajno prepričeval, kako nujno jih potrebuje. Zato je bilo delo v Ideološkem observatoriju zadnje čase še napornejše in v dolgih letih službovanja še nikoli ni tako težko pričakal konca tedna.

V soboto zjutraj je gospoda Romana prebudilo ostro kljuvanje v sencih. Bilo je, kot bi imel v votli glavi nestrpnega detla, ki bi se rad čimprej prikljuval iz svojega jajca. Morda je to zaradi pritiska, je pomislil in vstal. V kopalnici se je oblil s hladno vodo, kar mu je že večkrat pomagalo. Tokrat ni zaleglo niti malo. Pripravljal se je k britju, ko je v ogledalu zaprepaden zagledal svojo podobo. Obraz v ogledalu je imel nenavadno otekla senca. Simetrične izbokline so dajale vtis, da njegova glava raste. Nagnil se je bliže in opazil, da so otekline prepređene z modrikastimi žilicami, ki pa niso bile deltasto razvejane, temveč so se premikale kot tekoči kristali in se vedno znova organizirale v nenavadne grafične oblike. Pojav si je gospod Roman napačno razlagal kot posledico pretiranih duševnih obremenitev v službi. Kljuvanje pod modrikastimi vijugami pa se je še stopnjevalo. Spomnil se je nedotaknjenega zavitka analginov. Šel je v dnevno sobo in iz priročne lekarne vzel tablete, izluščil tri zrna in jih splaknil s kozarcem hladnega mleka. Komaj je odložil kozarec, ga je oblil srh, za hladnim drgetom pa je prišel še grozljiv občutek, da ga je nekaj polomil, da je morda ravnokar storil usodno napako. Občutek se je spreminjal v vse bolj gotovo prepričanje. Nekje je strašna napaka. Kaj? Še enkrat je odprl omarico z zdravili. Preveril je. Pojedel je tri analgine in ne morda česa drugega. V omarici so bile za vsak slučaj tudi zelo nevarne snovi. Ne, nekaj je bilo narobe že prej, že takrat, ko je šel iz kopalnice v sobo. Previdno je poiskal svojo sled v kopalnico. Na vsakem koraku je preveril občutje. Morda se bo kaj zgodilo. Morda bo kaj opazil. Preden je zavil v kopalnico, je pogledal v vežno ogledalo. V zrcalu je presenečen zagledal svoj obraz brez vsakršnih oteklin in enigmatičnih črtic. Ni mogel verjeti, z roko je otipal senca. Ničesar, le kljuvanje pod tenko kožo. Vesel tega odkritja, je pohitel v kopalnico, tam pa ga je še bolj presenetil njegov portret z nespremenjenimi ali celo nekoliko večjimi oteklinami. Previdno je otipal in povsem jasno začutil narslo meso in počasen utrip, ki pa, kot je Gospod Roman z grozo spoznal, sploh ni bil sinhron z bitjem njegovega srca. Vrnil se je v sobo. Pri

vežnem ogledalu ga je, ne da bi pogledal vanj, spet jasno oplazil občutek, da je nekaj narobe.

Gospod Roman se je po dolgem času zatekel k alkoholu. Izbral je dvanajstleten whisky, ki se je v njegovi omari postaral za dodatnih pet let. Odprl je steklenico in pil, ne da bi točil v kozarec. Šele večkratno kombiniranje tablet in alkohola je ublažilo kljuvanje v senčih. Zvečer so se začele težave z dihanjem. Vdihoval je hitreje kot ponavadi in nekateri vdihli sploh niso bili njegovi, nekajkrat so se pljuča razširila popolnoma brez njegove volje. Bedasto, vendar je bil Roman vse bolj prepričan, da znotraj njega živi še nekdo, ki je začel dihati z njegovimi pljuči. Ti vdihli so bili redkejši kot njegovi, vendar neprimerno globlji, tako da je čutil, kako se odpirajo tudi tisti mešički, ki jih njegovo mirno življenje ni potrebovalo. Treba se je pomiriti, treba se je pomiriti, se je panično prepričeval in prižgal televizor, ki pa ga je moral takoj spet ugasniti, ker ga je bliskanje barv neznosno zbadalo v oči. Vstal je in začel hoditi po stanovanju. Gor in dol. Od okna do vrat. Da bi nekako zaposlil zbegane možgane, je začel šteti korake. Od štedilnika v kuhinji do obešalnika v predsobi: deset korakov, od okna v dnevni sobi do fotelja: tri korake, od okna v dnevni sobi do kopalnice: štirinajst korakov in nazaj: deset korakov. Še enkrat: osem korakov! Nemogoče, še enkrat, od okna v dnevni sobi do kopalnice: šest korakov! Grozno! Pri oknu se je ustavil, kajti za nazaj je porabil samo še štiri korake. Ni se upal obrniti, bal se je, da za njim ni ničesar več, absolutno ničesar, niti prostora. Odgrnil je zaveso in pogledal skozi okno, skoraj prepričan, da bo zunaj opazil kake simptome »konca sveta«. Vendar se mu je namesto tega le negotovo zazdelo, da je za oknom hiše čez cesto opazil splašeno senco. Pomislil je, da bi ga morda pomiril krajši sprehod, vendar se je v naslednjem trenutku ustrašil svoje misli. Prazna ulica je zevala kot odprta grobnica, ki čaka svojo žrtev. Zamižal je, se previdno obrnil in spet pogledal. Stanovanje je bilo seveda še vedno tam in prav nič drugačno kot prej.

Ob pol dveh ponoči je ustavil vse ure v stanovanju, ker so postale neznosno glasne. Ko so utihnile, ga je začela motiti tišina. Prvič je slišal tišino. Vakuum, strah in fiksna ideja, da bo tišino raztrgal smrtonosen krik. In že je zaslišal tanek, kot britev oster pisk, histeričen cvilež praznega prostora. Hitro je prižgal radio, vendar ga je kmalu spet ugasnil. Če ima človek dušo in če ima duša dno, potem je gospod Roman prav iz te plasti svojega bitja sovražil rock in »tiste nagačene ofarbane pedre brez glasu«. Čudno, to sovražstvo je bilo menda njegova edina strast.

Morda bi tisto noč gospod Roman celo izmučen zaspal, če se ne bi nenadoma znašel za mizo s svinčnikom v roki. Tudi list papirja se je po naključju našel pred njim. Če bi se še pravočasno zavedel, kaj

počne, bi se zagotovo premislil in odložil pisalo, tako pa je že napisal prvi verz in potem stavek in spet verz. Poskusil se je upreti, vendar je roka še naprej besnela po papirju. Spoznal je, da je trud popolnoma zaman, ker živca v njegovi desnici ni vodila njegova volja. Spet nekaj, kar hoče biti močnejše od njega. Roman se je zaklel, da bo zdržal ta napad, da ne bo podlegel provokaciji neznanih sil. Grozno, to pisanje, ti verzi, saj skribomanija vendar ni bila nikdar njegova hiba. Do jutra se je boril, potem pa je začel izgubljati moč, popustil pa je tudi zato, ker ga je vse bolj mamila odrešilna misel, da bo morda ta misteriozni diktat prinesel rešitev, morda bo tako odkril šifrantsko pravilo, morda bo končno le zvedel, kdo je pisal anonimna pisma in pritožbe. Roka se je ustavila. Kljuvanje v sencih je popustilo. Gospod Roman je prebral svoje pisanje, vendar žal ni ničesar razumel. Potrudil bi se še enkrat, pa se mu je vse skupaj uprlo, preveč ga je spominjalo na tiste čudaške verbalne produkte, ki jih je moral nekoč po službeni dolžnosti brati v neki inkriminirani številki revije *Literatura*. To pa ne vodi nikamor, tega se je dobro zavedal in se je prav zato nameraval še enkrat znebiti pisala, vendar je še v istem trenutku začutil signal, ki je s prepričljivostjo elektrošoka ukazal njegovi roki, da je spet sledila brezglavemu črkorikanju.

Pisal je celo nedeljo. Počel je ves papir, ki ga je imel v hiši, nadaljeval je na časopisnih marginah, potem je segel celo po knjigah in popisal vse prazne strani, platnice in hrbtišča. V ponedeljek seveda ni šel v službo. Njegovo stanje je bilo skrajno neprimerno za vsako resno delo, kaj šele za odgovorne naloge samostojnega verifikatorja v Ideološkem observatoriju, kjer brez potrebne zbranosti in štanovitne uravnovešenosti pač ne gre. Poleg tega pa je gospod Roman tudi popolnoma pozabil na službo. Igra z besedami je postala zanimivejša. Stavki, ki so se mu še včeraj zdeli naravnost idiotski, so postali v ponedeljek očarljivo prismuknjeni. Povrh vsega pa so se nekateri besedni sklopi že ujeli v negotove pomene. Vedel je sicer, da ga to pisanje ne vodi k rešitvi, da ne bo uspel pojasniti anonimnih pisem, vendar mu je bilo to nekaj časa popolnoma vseeno.

Naslednji ponedeljek je prišla na njegov naslov zajetna ovojnica s pečatom Ideološkega observatorija. Gospod Roman je slutil, kaj je notri, pravzaprav je že kar vedel. Z zobmi je odparal papirno zarobo in izvlekel debel snop papirjev. Seveda: mikrofotokopije vsega, kar je v tem tednu napisal. Z zadnjega lista, ki je imel glavo Ideološkega observatorija, pa je, kakor se to zdi neverjetno, prvič zvedel za gravže. Prebral je namreč, da so ga vpisali na seznam epidemije gravžev, da se mu zahvaljujejo za velikansko delo in da niso pozabili njegovih zaslug za vzorno delovanje Observatorija in da bodo prav zdaj, ko je pred njimi zadnja in odločilna bitka z najzahrbtnjšim sovražnikom naše družbe, še bolj pogrešali njegovo požrtvovalnost... Poznal je ta jezik in vedel je, kaj pomeni.

FOWLES

John Fowles

Mag

36.

Kosilo mi ni teknilo. Že spet me je zmedel, saj mi je izročil knjigo takoj, ko sem se pojavil.

»Moji papirji. Na napačni polici so bili.«

Knjiga ni bila zelo debela, ceneno vezana v zeleno blago, in ni kazala svoje vsebine. Odprl sem jo — velikosti strani in vrste tiska so se razlikovale, očitno so bili to koščki, *ad hoc* vzeti iz mnogih revij in zvezani skupaj. Teksti so se zdeli skoz in skoz francoski. Videl sem datum: 1936. En ali dva naslova. Zgodnja prognoza lahke shizofrenije. Vpliv poklica na sindrome paranoje. Psihiatrični eksperiment z uporabo stramoniuma. Dvignil sem pogled.

»Kaj je stramonium?«

»*Datura*. Kristavec. Halucinacije povzroča.«

Odložil sem knjigo. »Veselim se, ker jo bom lahko prebral.«

Po svoje se je pokazalo, da je bil to nepotreben dokaz. Ko je bila večerja pri kraju, sem bil vsaj prepričan o tem, da ve Conchis o psihiatriji veliko več, kot bi šlo izobraženemu laiku, pa tudi o tem, da je poznal Junga. To ni nujno pomenilo, da mu moram verjeti, kar zadeva Julie. Poskusil sem spregovoriti o njej, toda bil je neomajen — manj ko sem na tej stopnji vedel o njenem primeru, bolje je bilo... Čeprav je obljubil, da bom do konca poletja že moral dobiti popolno predstavo o tem. Ves čas sem si želel, da bi ga lahko izzval, vendar sem se ustrašil naraščajočega odpora proti njemu, ki se je kopičil v meni: da bi stvari utegnile izbruhniti v spopad, v katerem bi lahko le vse izgubil — in strogo bi mi dejal, naj se ne vrnem nikoli več. Potem sem začutil, da je v vsakem primeru pripravljen, več kot voljan izbljuvati še nekaj oblakov varljivega črnila, če bi zares silil vanj. Moja edina obramba je bilo to, da sem, kot sem najbolje znal, na uganke odgovarjal z ugankami; in moja tolažba intuicija, da se je vsem nadaljnjim namigovanjem na Atene in Alison izogibal najbrž iz istega razloga — da bi me lahko pripravil v jezo in k čudnim vprašanjem.

Tako je minil obed — na neki stopnji sem poslušal presenetljivo bistroumnega starega zdravnika, na drugi sem bil miš pred mačko. Razen tega sem kot na trnih čakal, ali se bo pojavila Julie; in zanimalo me je, kakšna izkušnja se mi obeta ta večer. Zaradi zapoznelih učinkov *meltemija* je luč med nama v presledkih trepetala in žarela in pojemala in zdelo se je, da to še stopnjuje siceršnji nemir. Le Conchis je bil videti miren in spokojen.

Potem ko so pospravili z mize, mi je natočil pijače iz stekleničke v obliki buče. Bila je bistra, slamnate barve.

»Kaj je to?«

»Raki. S Chiosa. Zelo močan je. Rad bi te malce opil.«

Že med večerjo me je ves čas silil, naj pijem več gostega roséja z Antikythere.

»Da bi oslabili moje kritične sposobnosti?«

»Da bi postal dovzetnejši.«

»Prebral sem vaš pamflet.«

»In zdel se vam je neumen.«

»Težko preverljiv.«

»Preverjanje je edino znanstveno merilo realnosti. To ne pomeni, da morda ni realitet, ki jih ni mogoče preveriti.«

»Ste dobili kakšen odziv na ta pamflet?«

»Velik. Od napačnih ljudi. Od bednih mrhovinarjev, ki prežijo na človeško hrepenenje po razrešitvi končnih skrivnosti. Spiritualisti, jasnovidci, kozmopati, summerlanderji, blueislanderji, aportisti — ves ta *galère*.« Videti je bil mrk. »Ti so se odzvali.«

»Drugi znanstveniki pa ne?«

»Ne.«

Srkal sem *raki*; bil je kot ogenj, skoraj čisti alkohol.

»Toda govorili ste o tem, da imate dokaz.«

»Imel sem dokaz. Toda težko ga je bilo posredovati drugim. In pozneje sem se odločil, da je tako bolje, razen za nekatere.«

»Ki jih sami izberete.«

»Ki jih sam izberem. To pa zato, ker ima skrivnost energijo. Pre naša jo na vsakogar, ki išče odgovor nanjo. Če razkriješ rešitev skrivnosti, s tem prikrajšaš druge iskalce...« poudaril je poseben pomen, ki ga je beseda imela zame, »...za pomemben vir energije.«

»Nobenega znanstvenega napredka?«

»Znanstven napredek — seveda. Rešitev fizičnih problemov, s katerimi se sooča človek — to je stvar tehnologije. Toda jaz govorim o splošnem duhovnem zdravju vrste, človeka. Ta potrebuje obstoj skrivnosti. Ne njihove razrešitve.«

Spil sem *raki*. »Tole je fantastična reč.«

Nasmehnil se je, kot da je bil moj pridevnik ustrežnejši, kot sem mislil; dvignil steklenico.

»Še en kozarec. Potem pa nič več. *La dive bouteille* je tudi strup.«

»In eksperiment se začne?«

»Izkušnja se začne. Rad bi, da vzameš kozarec in ležeš na enega od ležalnikov. Kar tja.« Pokazal je zad za sebe. Šel sem in potegnil stol tja. »Lezi. Nič se ne mudi. Hočem, da pogledaš neko zvezdo. Poznaš Cygnusa? Laboda? Križasto konstelacijo naravnost nad nama?«

Opazil sem, da ne namerava sesti na drugi ležalnik; nenadoma se mi je posvetilo.

»Je to ... hipnoza?«

»Da, Nicholas. Ni se ti treba vznemirjati.«

Lilyjino svarilo: »*Nocoj boš razumel.*« Omahoval sem, potem pa sem legel nazaj.

»Saj se ne. Ampak mislim, da nisem zelo dovzeten. Nekdo je to že poskušal v Oxfordu.«

»Bomo videli. To je harmonija hotenj. Ne tekmovanje. Le delaj tako, kot ti pravim.« Mi vsaj ni bilo treba strmeti v tiste že po naravi hipnotične oči. Nisem se mogel umakniti; toda svarilo je tudi že orožje. »Vidiš Laboda?«

»Da.«

»In na levi zelo svetlo zvezdo, tisto iz topega trikotnika?«

»Da.« Na dušek sem izpil ostanek *rakija*; skoraj bi se mi zaletelo, potem sem začutil, kako mi je preplaval želodec.

»To je zvezda, znana kot *alpha Lyrae*. Zdaj zdaj te bom poprosil, da jo pozorno pogledaš.« Modrobela zvezda se je bleščala s prevetrenega neba. Pogledal sem Conchisa, ki je še vedno sedel pri mizi, vendar se je obrnil s hrbtom proti morju, da me je lahko videl. Zarežal sem se v temo.

»Zdi se mi, da sem na kavču.«

»Prav. Zdaj lezi nazaj. Nekoliko stisni mišice in jih potem sprosti. Zato sem ti dal *raki*. Pomagal ti bo. Julie nocoj ne bo. Torej nehaj razmišljati o njej. Nehaj razmišljati o tistem drugem dekletu. Nehaj razmišljati o vseh svojih težavah, o vseh svojih hrepenenjih. O vseh skrbeh. Nič hudega ti nočem. Samo dobro.«

»Skrbi. To ni lahko.« Molčal je. »Poskusil bom.«

»Lažje ti bo, če boš gledal v tisto zvezdo. Ne umikaj pogleda z nje. Lezi nazaj.«

Začel sem strmeti v zvezdo; malce sem se premaknil, da mi je bilo udobneje. Z dlanjo sem začutil blago svojega plašča. Zidanje me je utrudilo, počasi mi je postajalo jasno, čemu je bilo namenjeno in dobro mi je delo, da sem ležal in strmел navzgor in čakal. Nastopila je dolga tišina, več minut. Za trenutek sem zaprl oči in jih spet odprl. Zdelo se je, da zvezda plava v svojem majhnem morju vesolja, drobceno belo sonce. Čutil sem alkohol, vendar sem se popolnoma zavedal vsega okrog sebe, dosti preveč, da bi se lahko prepustil.

Popolnoma sem se zavedal terase, ležal sem na terasi neke hiše na otoku v Grčiji, veter je pihal, lahko sem celo slišal nedoločen glas valov na produ tam spodaj v Moutsu. Conchis je začel govoriti.

»Zdaj hočem, da opazuješ zvezdo, hočem, da sprostiš vse mišice. Zelo važno je, da sprostiš vse mišice. Napni jih malo. Zdaj jih sprosti. Napni... sprosti. Zdaj glej zvezdo. Ime zvezde je *alpha Lyrae*.«

Pomislil sem, moj bog, res me poskuša hipnotizirati; in potem: moram se držati pravil, vendar se bom potuhnil in se pretvarjal, da sem hipnotiziran.

»Počivaš da počivaš.« Opazil sem, da manjkajo ločila. »Utrujen si, zato počivaš. Počivaš. Gledaš zvezdo gledaš...« ponavljanje; tega se spominjam že od prej, iz Oxforda. Neki blazen Valižan od Jezusa, po zabavi. Toda pri njem se je končalo tako, da sva se šla s pogledi, kdo bo koga.

»Pravim ti, da gledaš zvezdo in ti gledaš zvezdo. To je ta mila zvezda, bela zvezda, mila zvezda...«

Govoril je naprej, toda vsa njegova osornost, ostrost njegovega siceršnjega nastopa je izginila. Bilo je, kot bi se zibajoč glas morja, dotik vetra, tkanina mojega plašča in njegov glas odtihotapili iz moje zavesti. Bila je stopnja, ko sem bil jaz jaz sam, ki gleda zvezdo; mislim, da sem se zavedal tega, da ležim in gledam zvezdo, če že ne ničesar drugega.

Potem je nastopila čudna iluzija; da ne gledam navzgor, temveč navzdol v veselje tako, kot človek gleda v vodnjak.

Potem ni bilo nobenega jasno postavljenega in z okoljem obdanega jaza; bila je zvezda, ne bližje, ampak nekako izolirana kot v teleskopu; ne le ena iz zvezdnega sestava, ampak ona sama, plava-joča v modročrnem dihu vesolja, v nekakšni praznini. Zelo razločno se spominjam tega občutka, tega docela novega čudnega dožemanja zvezde kot žoge iz bele luči, ki rojeva in potrebuje praznino okrog sebe; in, gledajoč nazaj, sorodnega občutka, da sem sam natanko takšen, obešen v temni praznini. Gledal sem zvezdo in zvezda je gledala mene. Bila sva v ravnotežju, čisto enako težka, če človek o zavedanju lahko razmišlja kot o teži, izravnani v ravnotežju. Zdelo se je, da to kar traja in traja, ne vem, kako dolgo, dve bitji, enako obešeni v praznini, enako nasprotni, prikrajšani za vsakršen pomen ali čustvo. Nobenega občutja lepote, moralnosti, božanskosti, fizične geometrije; zgolj občutenje situacije. Kot bi morda čutila žival.

Potem naraščanje napetosti. Nekaj sem pričakoval. Čakanje je bilo čakanje na. Nisem vedel, ali bo slišno ali vidno, katero čutilo. Toda poskušalo je priti in jaz sem poskušal odkriti ta prihod. Zdelo se je, da zvezde ni več. Morda me je pripravil do tega, da sem zaprl oči. Praznina je bila vse. Spominjam se dveh besed, gotovo ju je izrekel Conchis: lesket in poslušaj; praznina se je lesketala, poslušala:

tema in pričakovanje. Potem se mi je obraza dotaknil veter, popolnoma fizičen občutek. Poskusil sem se obrniti proti njemu, bil je svež in topel, vendar sem nenadoma z vznemirjeno prepalostjo opazil, ne zaradi česar koli drugega kot zaradi njegove fizične nenavadnosti, da je pihal vame iz vseh smeri naenkrat. Dvignil sem roko, čutil sem ga. Temen veter, kot sapa tisoč nevidnih pahljač, je pihal vame, In spet se je zdelo, da to dolgo traja.

V nekem trenutku se je začelo neopazno spreminjati. Veter je postal luč. Ne mislim, da je bilo to vidno zavedanje, bilo je le to, da sem vedel in ni me presenetilo, da je veter postal luč (morda mi je Conchis povedal, da je veter luč) in ta luč je bila silno prijetna, nekakšno duhovno sončenje po dolgi temni zimi, izredno prijetno občutenje tega, da se zavedaš luči in da jo privlačiš. Da imaš moč, da privlačiš, in moč, da sprejemaš to luč.

S te stopnje sem se premaknil na drugo, kjer se mi je posvetilo, da se v tem kaže globoka resnica in razodetje; da gre za nekaj, kar privablja vso to luč. Mislim, zdelo se je, da razodeva nekaj zelo pomembnega v zvezi z bivanjem; zavedal sem se obstajanja in ta zavest o obstoju je postala pomembnejša od luči, tako kot je postala luč pomembnejša od vetra. Začel sem se zavedati, da napredujem, da se spominjam, tako kot fontana v vetru spremeni obliko; vrtinec v vodi. Veter in luč sta postala le nekaj postranskega, pot do sedanjega stanja, to stanje pa je bilo brez dimenzij ali občutkov; zavest o čistem bivanju. Ali pa je to morda solipsizem; bila je le čista zavest.

To je trajalo; in se potem spremenilo, tako kot druga stanja. To stanje mi je bilo vsiljeno od zunaj, to sem vedel, vedel sem, čeprav ni priplavalo do mene kot veter in kot luč, a vseeno je priplavalo, čeprav priplavalo ni bila beseda. Nobene besede ni bilo, prišlo je, pristalo, prodrlo od zunaj. Ni bilo imanentno stanje, podarjeno stanje. Jaz sem bil sprejemnik. Toda že spet je nastopilo to čudno presenečenje, da so oddajniki stali krog in krog mene. Nisem sprejemal iz ene same smeri, ampak iz vseh smeri; čeprav je že spet smer preveč fizična beseda. Imel sem občutke, ki jih noben jezik, osnovan na konkretnih fizičnih predmetih, na resničnem čustvu, ne more opisati. Mislim, da sem se zavedal metaforičnosti tega, kar sem čutil. Vedel sem, da so besede kot verige, vleklo so me nazaj; in kot stene z luknjami. Resničnost je divjala skozi; in vendar nisem mogel ven, da bi v njej popolnoma obstajal. To je interpretiranje tega, za kar sem se poskušal spomniti, da sem občutil; dejanje opisovanja očrni opis.

Imel sem občutek, da je to temeljna resničnost in ta resničnost je imela univerzalna usta, ki so mi to povedala; nobenega občutka božanskosti, skupnosti, bratstva, česar koli, kar sem pričakoval, preden sem postal dovzeten. Nobenega panteizma, nobenega humanizma. Ampak nekaj veliko širšega, hladnejšega in bolj nerazumljivega. Ta

realnost je bila neskončna interakcija. Nič dobrega, nič zlega; nobene lepote, nobene grdote. Nobene naklonjenosti, nobene nenaklonjenosti. Ampak preprosto interakcija. Neskončna samota enega, njegova popolna izoliranost od vsega ostalega, se je zdela isto kot popoln medsebojni odnos vseh. Vsa nasprotja so bila videti eno, kajti vsako je bilo nujno potrebno vsakemu. Brezbrižnost in nujnost vseh sta se zdeli eno. Nenadoma sem vedel, toda z doslej neznanim občutkom vedenja, da vse ostalo obstaja.

Vedeti, hoteti, biti moder, biti dober, izobrazba, informacija, klasifikacija, znanje vseh vrst, občutljivost, seksualnost, te reči so se zdele površinske. Nobene želje nisem čutil, da bi določil ali definiral ali analiziral to interakcijo, hotel sem jo le utemeljiti — niti ne »hotel« — utemeljil sem jo. Bil sem brez hotenj. Nobenega pomena ni bilo. Le bivanje.

Toda fontana se je spremenila, vrtinec se je sukal. Sprva se je zdelo, da je to nekakšna vrnitev na stopnjo, ko je temen veter dihal vame z vseh strani, razen da vetra ni bilo, veter je bil le metafora in zdaj je bilo na milijone, trilijone takšnih zavesti o bivanju, neštevilih neder upanja, obešenih v neskončni raztopini tveganja, iztekanje, ne fotonov, ampak noonov, delcev zavesti-bivanja. Neznansko in vrtoglavo občutenje neštevnosti veselja; neštevnost, v kateri sta se minljivost in nespremenljivost zdeli celostni, nujni in ne nasprotni. Počutil sem se kot klica, ki se je prijala, kot prvi penicilinski mikrob, ne le v kulturi, v kateri je povsem domač, povsem prehranjen; ampak v situaciji, v kateri je neskončno pomemben. Stanje silovitega fizičnega in intelektualnega ugodja, plavajoče visenje, biti popolnoma prilagojen in soroden; najčistejši prihod. Medsebojno prepoznanje.

Obenem parabola, padec, vzklik; toda minljivost, prehod je postal bistven del vedenja o izkušnji. Postajanje in bivanje sta bila eno.

Mislim, da sem za trenutek spet ugledal zvezdo, zvezdo, kakršna je pač bila, visela je zgoraj na nebu, a zdaj z vsem svojim bivanjem-in-postajanjem. Bilo je, kot da bi stopil skozi vrata, odšel okrog sveta in potem stopil skozi ista vrata, vendar skozi drugačna vrata.

Potem tema. Ničesar se ne spominjam.

Potem luč.

Prevedla Staša Grahek

John Fowles

Zapiski o nedokončanem romanu

ROMAN, ki ga pišem (z delovnim naslovom *Ženska francoskega poročnika*), je postavljen približno sto let nazaj. O njem ne razmišljam kot o zgodovinskem romanu, žanru, ki me prav malo zanima. Začel se je pred štirimi ali petimi meseci z vidno podobo. Ženska stoji na koncu opustelega pomola in strmi čez morje. To je bilo vse. Podoba je vzniknila v moji glavi nekega jutra, ko sem bil še v postelji in sem napol spal. Ni bila povezana z nobenim resničnim dogodkom v mojem življenju (ali umetnosti), ki bi se ga lahko spomnil, čeprav že dolga leta zbiram čudne knjige in pozabljene tiske, najrazličnejše naplavine zadnjih dveh ali treh stoletij, preostanke minulih življenj — in mislim, da mi dajejo nekakšno strnjeno zaledje, iz katerega takšne podobe pronica jo na obrežje zavesti.

Ta mitskopoeitična »tihožitja« (skoraj vedno se zdijo statična) mi zelo pogosto priplavajo v misli. Ne zmenim se zanje, saj je to najboljši način, da odkrijem, ali res pomenijo vrata v nov svet.

Torej se nisem zmenil za to podobo; vendar se je vračala. Neopazno se je nehala pojavljati. Premišljeno sem si jo začel klicati v spomin, jo poskušal analizirati in postaviti hipotezo, zakaj je imela v sebi nekakšno grozečo moč. Očitno je bila skrivnostna. Bila je nedoločno romantična. Zdelo se je tudi, morda prav zavoljo slednjega, da ne sodi v sedanjost. Ženska se je trmasto upirala, da bi strmela skozi okno letališke čakalnice; moral je biti ta starodavni pomol — ker po naključju živim v bližini takega pomola, tako blizu, da ga lahko vidim s konca svojega vrta, je kmalu postal neki določen starodaven pomol. Ženska je bila brez obraza, brez posebej razvidne seksualnosti. Toda bila je viktorijanska; in ker sem jo vedno videl v enakem statičnem dolgem posnetku, obrnjeno proč, je pomenila očitek viktorijanski dobi. Izobčenka. Nisem vedel za njen zločin, vendar sem jo hotel zavarovati. Začel sem se namreč zaljubljati vanjo. Ali v njeno držo, nisem vedel, kaj je bilo.

Ta — ne dobesedno — plodna ženska podoba se je pojavila (jeseni leta 1966), ko sem bil ravno sredi drugega romana in sem imel v načrtu tri ali štiri nove — še vedno jih imam. Bila je ovira, toda tako silo-

vita, da se je ob njej poprej načrtovano delo kmalu zazdelo kot motnja v mojem življenju. To naključnost inspiracije je v pisanju potrebno dopustiti, najsi gre za delo, s katerim se človek trenutno ukvarja (ne-načrtovan razvoj značaja, nenameravani dogodki in tako naprej), ali za dela nasploh. Slediti naključju, bati se trdnega načrta — to je pravilo.

Narcizem ali pigmalionizem je bistvena napaka, ki jo mora imeti pisatelj. Junaki (ali celo situacije) so kot otroci ali ljubimci, nenehno jih je treba ljubkovati, skrbeti zanje, jih poslušati, opazovati, občudovati. Vse to postane za dejavnega partnerja — pisatelja — utrudljivo in energijo mu lahko daje samo nekaj, kar je podobno ljubezni. Slišal sem ljudi reči: »Rad bi napisal knjigo.« Toda želja, da bi napisal knjigo, naj bo še tako goreča, ni dovolj. Celo to, da rečeš, »Rad bi, da me obsedajo moje lastne stvaritve,« ni dovolj; vsi, ki so po naravi ali od rojstva pisatelji, so obsedeni, in to v starem magičnem smislu, s svojo domišljijo, že dolgo preden začnejo sploh razmišljati o pisanju.

Ta naključna geneza mora prelomiti vsa pravila kreativnega pisanja; v najboljšem primeru mora zveneti otroško, v najslabšem otročje. Mislim, da je ortodoksna metoda to, da človek izdelava, kar hoče povedati in kar je izkusil, in potem oboje poveže. Preizkusil sem to metodo in začel z analitično dognano temo in skupino značajev, ki se bodo urejeno zavzemali za nekaj; toda vsi rokopisi so se žalostno izčrpali. Roman *Mag* (napisal sem ga pred romanom *Zbiralec*, ki je prav tako nastal iz ene same podobe) je vzniknil iz zelo vsakdanjega obiska v vili na nekem grškem otoku; zgodilo se ni nič, kar bi bilo kakorkoli nenavadno. Toda v podzavesti sem spet in spet prihajal tja; nekaj se je tam hotelo zgoditi, nekaj, kar se mi takrat ni zgodilo. Zakaj je morala biti ravno ta vila, prav ta obisk, med toliko tisoč drugih verjetnih izstrelitvenih ploščadi, ne vem. Pred mesecem dni mi je nekdo pokazal nekaj novejših fotografij te vile, ki je zdaj zapuščena. Skrivnostni pomen, ki ga je imela zame pred petnajstimi leti, ostaja skrivnost.

Ko zrno vzklije, ga morajo razum in znanje, kultura in vse ostalo spodbuditi k rasti. Sveta ni mogoče ustvariti z gorečim nagonom, ampak le s hladno izkušnjo. To je edini dober razlog, da tako številni romanopisci ne ustvarijo ničesar, ali vsaj ne svojih najboljših del, dokler ne dopolnijo štirideset let.

Zelo težko mi je pisati, če nisem prepričan, da bom imel nekaj dni popolnoma na voljo. Vsi obiski, vsa nadlegovanja, vse običajne dolžnosti postanejo neprijetne. To je med prvim osnutkom. Prvi osnutek romana *Zbiralec* sem napisal prej kot v mesecu dni; včasih tudi po deset tisoč besed na dan. Seveda je bil velik del slabo napisan in ga je bilo potrebno v neskončnost popravljati in pregledovati. Pisanje prvega osnutka in pregledovanje se tako razlikujeta, da si je težko predstavljati, da gre sploh za isto stvar. Nikoli ne »raziskujem«, dokler ni končan prvi osnutek; ko začneš, je pomemben le tok, zgodba, pripovedovanje. Snov, ki jo dobiš z raziskovanjem, je podobna plavanju v prisilnem jopiču.

V času, ko pregledujem, se poskušam držati nekakšne discipline. Prisilim se k pregledovanju, pa če se mi ljubi ali ne; kolikor bolj nerazpoložen in nejevoljen si, toliko bolje — strožji si s seboj. Človek zna najbolje oklestiti tekst, kadar je sit pisanja.

Toda vsi ti nasveti starejših pisateljev, da se je treba pripraviti k redu in napisati tisoč besed na dan ne glede na razporeditev, se mi zdijo docela puritanski in nepraktičen pristop. Pisanje je kot prehranjevanje ali ljubljenje; naraven proces, ne umeten. Piši, če moraš, ker se ti ljubi pisati; nikoli zato, ker se ti zdi, da moraš pisati.

O knjigi, s katero se ukvarjam, si pišem zabeležke. O tej: *Ne poskušaš napisati nečesa, kar je pozabil napisati kateri od viktorijanskih pisateljev; ampak mogoče nekaj, česar kateremu od njih ni uspelo napisati. In: Spomni se etimologije besede. Roman* (angl.: novel, op. prev.) je nekaj novega. Biti mora povezan s pisateljevo sedanostjo — torej se ne pretvarjaj, da živiš leta 1867; ali pa poskrbi, da bo bralec vedel, da gre za prevaro.

Kar zadeva obleke, družabne navade, zgodovinsko ozadje in ostalo, je pisanje o letu 1867 samo vprašanje raziskovanja. Toda pri dialogu kmalu zaidem v težave, saj je pristni dialog iz leta 1867 (kolikor ga je mogoče slišati v knjigah iz tega časa) veliko preveč podoben našemu, da bi lahko zvenel prepričljivo starinsko. Zelo pogosto se ne ujema z našo psihološko predstavo o viktorijancih — ni dovolj tog, ni dovolj evfemističen in tako naprej; in tu moram naenkrat začeti goljufati in izbirati bolj formalne in arhaične (celo za leto 1867) elemente govorenega govora. Prav ta vrsta »goljufanja«, ki je bistvena za roman, terja veliko časa.

Celo v dialogu sodobnega romana najbolj resnično ni tudi najbolj združljivo s pravim sedanjim govorom. Človek mora samo prebrati za-

pis posnetka pravega pogovora, pa ugotovi, da ta v literarnem kontekstu ni zelo resničen. Romaneski dialog je vrsta stenografiranja, vtis o tem, kar ljudje v resnici govorijo; razen tega ima še druge funkcije — ohranjati mora gibanje pripovedi (kar resničnemu pogovoru redkokdaj uspe), odkrivati značaje (resnični pogovor jih pogosto prikriva) in tako naprej.

To je največji tehnični problem, ki ga imam; dovolj težko je že s sodobnimi značaji, še dvakrat huje pa je z zgodovinskimi.

Zabeležka: Če hočeš verno prikazati življenje, začni lagati o njegovi resničnosti.

In: *Človek ne more opisati resničnosti; lahko le podaja metafore, ki merijo nanjo. Vsi človeški načini opisovanja (fotografski, matematični in drugi, tudi literarni) so metaforični. Celo najbolj natančen znanstven opis predmeta ali giba je splet metafor.*

Polemični esej Alaina Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman* (1963) je nepogrešljivo branje za vsakogar, ki se ukvarja s pisanjem, tudi če ne izzove drugega kot popolno nestrinjanje. Njegovo ključno vprašanje: *Zakaj bi se trudil pisati v formi, katere največjih mojstrov ni mogoče prekositi?* Napaka enega izmed njegovih sklepov — odkriti moramo novo formo, če naj roman preživi — je očitna. Funkcijo romana reducira na odkrivanje novih form: medtem ko so njegove druge funkcije — zabava, satira, opisovanje novih občutenj, dokumentiranje življenja, izboljšanje življenja in tako naprej — kajpak ravno tako urednišljive in pomembne. Toda njegovo obsedeno zavzemanje za novo formo daje nekakšen poudarek slehernemu odlomku, ki ga človek današnji napiše. Do kakšne mere drži, da sem strahopetec, ker pišem znotraj stare tradicije? Do kakšne mere me strah žene v avantgardizem? To, da pišem o letu 1867, ne blaži poudarka: krepí ga, saj mora biti tolikšen del njegove snovi zavoljo zgodovinske narave »tradicionalen«.

Tudi v drugih umetnostih najdemo očitne vzporednice: Stravinski je ponovno obdeloval teme iz osemnajstega stoletja, Picasso in Francis Bacon sta uporabila Velázquez. Toda v tem kontekstu besede niso niti približno tako prožne kot note ali poteze s čopičem. Človek lahko parodira rokokojski glasbeni ornament, baročen obraz. Že zelo dolgo tega, na začetku, sem hotel v poskusnem poglavju postaviti sodoben dialog v viktorijanska usta. Toda učinek je bil poguben, saj je resnična viktorijanska narava junakov brezupno popačena; edini, ki jim to uspeva (Julij Cezar, ki govori z brooklynskim naglasom in tako na-

prej), so poklicni komiki. Človeka takšna tehnika neogibno potegne v komičen roman.

*

Oba moja prejšnja romana sta nastala na bolj ali manj prikritih eksistencialističnih postavkah. Nočem, da bi bil ta izjema: in tako poskušam prikazati eksistencialistično zavest, še preden je bila kronološko mogoča. Kierkegaard je bil angleškim in ameriškim viktorijancem seveda popolnoma neznan; toda vedno se mi je zdelo, da je bila viktorijanska doba, še posebej od leta 1850 naprej, v številnih osebnih dilemah zelo eksistencialistična. Človek lahko skorajda obrne sedanjost na glavo in reče, da sta nas Camus in Sartre na svoj način hotela pripeljati do viktorijanske resnosti namenov in moralne občutljivosti.

Pa to ni edina podobnost med šestdesetimi leti dvajsetega in devetnajstega stoletja. Velika mōra spodobnega viktorijanskega uma je bila tista (preveč resnična), ki sta jo ustvarila geolog Lyell in biolog Darwin. Dotlej je človek živel kot otrok v majhni sobi. Dala sta mu — in nikoli ni bilo nobeno darilo manj dobrodošlo — neskončen prostor in čas in še ostudno mehanistično razlago za povrh. Tako kot mi »živimo z bombo«, so viktorijanci živeli z evolucijsko teorijo. Bili so vrženi v vesolje. Počutili so se neskončno osamljene. Leta 1860 so se velike železne konstrukcije njihove filozofije, religije in družbene stratifikacije bistroumnejšim že začenjale zdeti nevarno zarjavele.

Prav tak moški, eksistencialist pred svojim časom, stopa po pomolu in zagleda ta skrivnostni hrbet, ženski, tih, tudi eksistencialističen, obrnjen proti obzorju.

*

Kljub temu, da so bili viktorijanski romanopisci veličastni, so skoraj vsi (izjema je seveda mlajši Hardy) v nečem žalostno odpovedali; nikjer v »spodobni« viktorijanski literaturi (večji del pornografije je izviral iz bordelov — ali poročil iz osemnajstega stoletja) človek ne najde opisa moškega in ženske v postelji. Ne vemo, kako so se ljubili, kaj so govorili drug drugemu v najbolj intimnih trenutkih, kako so se takrat počutili.

Pisati tako, kot sem pisal danes — o dveh viktorijancih, ki se ljubita — brez kakršnihkoli vodil razen svoje domišljije in približnih sklepanj iz duha dobe in tako naprej — je zares znanstvena fantastika. Potovanje je potovanje, nazaj ali naprej.

*

Najtežja naloga za pisatelja je, da najde pravi »ton« za svoje gradivo; s tonom mislim na celoten vtis, ki ga ima človek o ustvarjalcu izza tega, kar ustvarja. Vedno mi je bil všeč ironičen ton, ki ga je

vrsta velikih romanopiscev iz devetnajstega stoletja od Austrove pa do Conrada tako naravno uporabljala. Dandanes se raje spomnimo na pomanjkljivosti tega tona — na Dickensovo satirično pretiravanje, Thackerayevo burkaštvo, na prisiljen sarkazem Marka Twaina, na domišljavost pri George Eliotovi — kot na njegove vrline. Razlog je dovolj jasen: za ironijo je potrebna predpostavka, da se tisti, ki ironizira, zaveda svoje superiornosti. Takšna predpostavka je gotovo anatematična demokratičnega, egalitarističnega stoletja, kakršno je naše. Nezaupljivi smo do ljudi, ki se pretvarjajo, da so vsevedni; in zato se toliko romanopiscem dvajsetega stoletja zdi, da smo prisiljeni v prvoosebno pripoved.

Slišal sem že pisatelje, ki so trdili, da je prvoosebna tehnika zadnja trdnjava romana v obrambi pred filmom, zvrstjo, v kateri kamera narekuje neogibno tretjeosebni odnos do vsega, kar se zgodi, pa naj se še tako istovetimo z eno osebo. Toda vprašanje, ali sodobni romanopisec uporablja »on« ali »jaz«, je precej nepomembno. Sodobne tretjeosebne pripovedi so povečini rahlo prikrite »jazove« pripovedi. Resnični »jaz« viktorijanskih pisateljev — pisatelj sam — je tam ravno tako neizprosno potlačen (iz strahu, da bi se zdel prevzetan itn.) kot — zaradi očitnih semantičnih in slovničnih razlogov — takrat, ko je pripoved v dobesedno prvoosebni obliki.

Toda v tej novi knjigi bom poskusil oživiti to tehniko. V vsakem primeru se zdi naravno pogledati na Anglijo izpred sto let z nekoliko ironičnim izrazom — in »jazom« — čeprav trdno verjamem, da je zgodovina horizontalna, kadar gre za razmerje med razumevanjem in razpoložljivim znanjem, in (kar je dosti pomembnejše) horizontalna, kadar gre za srečo, ki jo čuti posameznik zato, ker je pač živ. Na kratko, nevarno se je z ironijo lotevati očitnih neumnosti in bridkosti katerekoli minule dobe. Zato sem si napravil še eno zabeležko: *Ti nisi »jaz«, ki vdira v iluzijo, ampak »jaz«, ki je njen del.*

Z drugimi besedami, »jaz«, ki bo tu in tam v prvi osebi komentiral v moji zgodbi in ki bo končno celo vstopil vanjo, ne bo moj resnični »jaz« iz leta 1967; ampak veliko bolj samo še en junak, četudi sodi v drugačno kategorijo kot tisti povsem fiktionalni.

*

2. september, 1967. Zdaj sem se prebil skozi približno dve tretjini. Vedno je slabo, ko začne človek dvomiti o važnih rečeh, kot so osnovne motivacije, dramatična shema, ves preklet načrt; sprva se ti dogaja, da te omami sleherna stran, tvoja plodnost, in tiste ljubeznive Muze so kar naprej ob tebi... toda potem se začnejo kazati notranje napake v zgodbi in junakih. Človek začne dvomiti o razumnosti tega, kako slednji usmerjajo dogajanje. Na obzorju je *affaire*, ko se človek začne zahvaljevati bogu, da poroka nikoli ni privzdignila svoje grde glave.

Toda tu je človek obsojen na nekakšno poroko — na pomolu imam žensko (ime ji je Sarah), v dobrem in slabem, če se tako izrazim; in vse se zdi slabo.

Zbudil sem se v zgodnjih jutranjih urah in knjiga mi ni dala miru. Vse njene napake so se dvigale iz teme. Videl sem, da je bil roman, ki sem ga odložil, da bi pisal *Žensko francoskega poročnika*, veliko boljši. To ni bila knjiga po mojem okusu, temveč odklon, neumnost, zabloda. Stavki iz strupenih kritik so mi plavali skozi misli... »nerodna imitacija Hardyja«, »pretenciozen posnetek neposnemljivega žanra«, »nesmiselno raziskovanje prevečkrat raziskane dobe...« in tako naprej in tako naprej.

Zdaj je dan in spet sem pri njem in zdaj postavlja na laž tisto, kar sem čutil ponoči. Toda groza takih spoznanj je v tem, da jih bo nekdo, neki bralec ali kritik v *resnici* prepoznal. Pisateljeva mora je, da bodo vsi njegovi najhujši osebni strahovi in dvomi vase prišli v javnost.

*

Senci Thomasa Hardyja — srce njegove »dežele« lahko vidim v daljavi z okna svoje delovne sobe — se ne morem izogniti. Ker sta s Peacockom moja najljubša moška romanopisca iz devetnajstega stoletja, me senca ne moti. Zdi se, da bi jo bilo najbolje uporabiti; in po čudnem naključju, ki ga nisem opazil, ko sem postavil svojo zgodbo v leto 1867, je bilo le-to odločilno leto v Hardyjevem skrivnostnem osebni življenju. Spodbudno je, da je medtem, ko moji fiktivni junaki tkejo svojo zgodbo v svojem letu 1867, samo trideset milj proč v resničnem letu 1867 blede mladi arhitekt začel svojo usodno življenjsko epizodo.

*

Moje ženske osebe pogosto prevladajo nad moškimi. Moškega vidim kot nekaj umetnega in žensko kot nekaj resničnega. Prvi je hladna ideja, druga toplo dejstvo. Dedalus se sooči z Venero in Venera mora zmagati. Če tehnični problemi ne bi bili tako hudi, bi Conchisa iz romana *The Magus* z veseljem napravil za žensko. Gospa de Seitas s konca knjige je le podoba njegove osebe; tako kot Lily. In zdaj to isto silo uporablja Sarah. Ne ve, kako. Pa tudi jaz še ne.

*

Danes zjutraj sem obtičal, ko sem iskal dober odgovor za Sarah na vrhuncu nekega prizora. Junaki včasih zavračajo možnosti, ki jih ponujaš. Pravzaprav rečejo: *Nikoli ne bi rekel ali napravil česa takega*. Toda ne povejo, kaj bi rekli; in človek mora napredovati vzvratno, z zelo napornimi dobrikavimi poskusi in zmotami. Po eni uri, ki sem jo

prebil nad tem nesrečnim stavkom, sem ugotovil, da mi je v resnici govorila, kaj naj storim: njen molk je bil boljši kot katerakoli vrstica, ki bi jo lahko povedala.

Ko sem zapustil Oxford, mi je bila veliko bližja francoska književnost kot angleška. Zdi se mi, da je na tem področju med francosko in anglosaksonsko kulturo bistvena razlika. Od leta 1650 so si Francozi lastili mednarodno občinstvo, Anglosaksonci pa nacionalno. To morebiti ni nič več kot splošna težnja; literaturi dveh kultur ponujata na stotine izjem celo med najbolj znanimi knjigami. Kljub temu pa se mi je zdela ta francoska domneva, da je pravo občinstvo za knjigo brez meja, privlačnejša od skrajno nasprotnega pogleda, ki je še vedno zelo v veljavi tako v Britaniji kot v Ameriki, namreč da je prava pisateljeva dolžnost, da piše za svojo deželo in ljudi in o njih.

Tega se zavedam, kadar pišem in še posebej, kadar popravljam. Angleške reference, ki tujcu ne bi ničesar pomenile, navadno izločim, ali pa se jim sploh izognem. V pričujoči knjigi gre za splošno navzočnost viktorijanskega etosa na Zahodu: to zelo pomaga.

Zaradi različnih reči se v Angliji že dolgo počutim kot izgnanec. Pred nekaj leti sem v obskurnem francoskem romanu naletel na stavek: *Ideje so edina domovina*. Odtlej ga štejem za najbolj zgoščeno vsebino tega, v kar verjamem. Morda je »verjamem« napačen glagol — če nimate nacionalne zavesti, če se vam zdi mnogo vaših sonarodnjakov in večina njihovih prepričanj in institucij neumnih in zastarelih, lahko komajda verjamete v karkoli, ampak kvečjemu sprejmete samoto, ki izhaja iz tega.

Potemtakem živim povsem ločeno od drugih angleških pisateljev in literarnega življenja v Londonu. Tisto, o čemer moram razmišljati kot o svoji »javni« podobi, je hočeš nočeš vsrkano v nacionalni literarni »svet« ali izključeno iz njega (v mojem primeru gre predvsem za zadnje). Celó meni se zdi ta javna podoba zelo daljna in pogosto neprijetno tuja in lažna; še ena stvar, ob kateri čutim, da je moj resnični jaz izgnan iz nje.

Moj resnični jaz je tu in zdaj, piše. Kadarkoli razmišljam o tej izkušnji (o pisanju, ne o napisanem), vzniknejo v mojih mislih takoj in nehote podobe, povezane z raziskovanjem, potovanja na lastno pest, samotni gorski vzponi. Zvenijo romantično, čeprav to ni namen. To je prekleta samota, strah pred neuspehom (s čimer ne mislim slabih kritik), dolgovernost romaneskne forme, pogosto ogaben občutek, da je človek plen nezdrave obsedenosti...

Kadar grem ven in srečujem druge ljudi in se vključujem v njihova življenja in utečene družabnosti, mi moja samota, neutečenost in

neobremenjenost (ki je ljubeznivo ujetništvo) z ekonomskimi »skrbmi« zbudijo občutek, da sem prišlek iz veselja. Rad imam zemljane, vendar mi ni čisto jasno, s čim se ukvarjajo. Mislim, da pri nas bolje uravnava mo reči. Ampak je že tako — poslali so me sem. In za nazaj ni nobenega prevoza.

Nekaj takega tiči za vsem, kar pišem.

Ta popolna razlika med zapisanim in piščim svetom je tisto, česar tisti, ki niso pisatelji, pri nas nikoli ne opazijo. Vidi jo nas take, kakršni smo bili; mi živimo s tem, kar smo. Za pisatelje niso pomembne snovi, ampak to, kako jih obvladujejo. S tistimi romantičnimi besedami: premagan težek vzpon, preživet vihar, neprehojen mesec pod nogami. Takšni užitki so neposvečeni; in svet nasploh ravna prav, ko nas gleda s hudobijo in nezaupanjem.

Sovražim dan, ko založniku pošljem rokopis, kajti tega dne ljudje, ki si jih ljubim, umrejo; postanejo, kar so — okameneli, fosilni organizmi, ki jih bodo drugi proučevali in zbirali. Sprašujejo me, kaj sem mislil s tem in onim. Toda mislil sem to, kar sem napisal. Če to v knjigi ni jasno, ne sme biti jasno niti zdaj.

Se posebej za Američane, prijazne ljudi, ki pišejo in sprašujejo, se mi zdi, da imajo čudno pragmatično predstavo o tem, kaj so knjige. Morebiti zaradi bedne krive vere, da je kreativno pisanje mogoče poučevati («kreativno» je v tem primeru evfemizem za »posnemovalno«), menda verjamejo, da pisatelj vedno natanko ve, kaj dela. Obiskurne knjige so zanje kot nekakšne križanke. Nekje, se jim zdi, v izvodu časopisa, ki so ga spregledali, so bili odgovori na vsa vprašanja.

Verjamejo, na kratko, da je knjiga kot stroj; da jo lahko, če si spreten, razstaviš na koščke.

Običajne bralce je komajda mogoče ošteti zaradi takšnega razmišljanja. Akademska kritika in tedenska kritika sta v zadnjih štiridesetih letih v svojih vodilnih smereh postali nevarno znanstveni ali psevdoznanstveni. Analiza in kategorizacija sta nujno potrebni znanstveni orodji na znanstvenem področju; toda roman je, tako kot pesem, samo deloma znanstveno področje. Nihče se noče vrniti k takim leposlovnim in onanističnim ocenam novih knjig, kot so bile v modi na začetku tega stoletja; toda zaslužili bi kaj boljšega, kot imamo.

Da sem pristranski? Priznam. Odkar sem začel pisati *Žensko francoskega poročnika*, prebiram nekrologe romanu; posebno žalostnega je objavil Gore Vidal v decembrski številki *Encounterja* leta 1967. In

opazil sem, da so postale ocene romanov v Angliji v zadnjem letu nestrpnejše in bolj omalovažujoče. Vsak trenutek pričakujem, da se bo kateri izmed naših modnih časnikov odločil, da za zmeraj ukine rubriko *Novi romani* in prepusti prazen prostor televiziji in pop glasbi. Seveda sem pristranski — toda, tako kot gospod Vidal, le težko osebno sovražen. Če je roman mrtev, ostaja truplo vseeno nenavadno plodno. Govorijo nam, da nihče več ne prebira romanov; torej morata biti avtorja romanov *Julian* in *Zbiralec* hvaležna dvema milijonoma duhov (ali pa jih je bilo še več), ki so pokupili izvođe njunih knjig. Toda nočem biti sarkastičen. Tu gre za nekaj več kot za samoljubje.

Človek ima na izbiro dva pogleda: ali tega, da roman, skupaj s kulturo tiskane besede nasploh, izumira, ali pa da je v naši dobi nekaj žalostno puhlega in zaslepljenega. Vem, kateri pogled je moj; in ljudje, ki me plašijo, sodijo med tiste, ki verjamejo, da je resničen prvi. Če hočete vsemogočnost, jo imate tam; in moralo bi te skrbeti, tebe, bralca, ki nisi niti kritik niti pisatelj, ker je to vsemogočno sovraštvo do tiska tako razširjeno med ljudmi, ki živijo od literarnega seciranja. Hočemo operacijo, ne seciranja. Telesa ne ubije le odstranitev uma; tudi s srcem je enako.

27. oktober, 1967. Končal sem prvi osnutek, ki sem ga začel petindvajsetega januarja. Dolg je približno sto štirideset tisoč besed in natanko tak, kot sem si predstavljal: popoln, brezhiben, čudovit roman. Toda tako si ga žal le predstavljam. Ko ga preberem, najdem sto štirideset tisoč stvari, ki jih bo treba spremeniti; potem bo morebiti manj nepopoln. Vendar nimam moči; zdaj strašljivo raziskovanje, neskončno prebiranje stavkov. Rad bi nadaljeval drugo knjigo. Sinoči se mi je prikazala čudna podoba ...

Prevedla Staša Grahek

Andrej Blatnik**Poželenje in strah**

«... perhaps modern academic criticism is blind to relationships that are far more emotional than structural.»

John Fowles, *The Ebony Tower*, p. 120

1. Velikih piscev je iz dneva v dan manj,

in zdi se, da nam že kar grozi, da jih bo zmanjkalo. Razlaganje, zakaj tako, je kljub vsem navidezno trdnim argumentom še najbolj podobno ugibanju. Tisti, ki prisegajo na ekonomsko stvarnost, pravijo, da je zaslužna knjižna industrija, ki kot svoj proizvod ne prodaja posamezne knjige, temveč prav fizično osebo, avtorja, trg pa se slej ko prej nasiti vsakega izdelka, in potem ga je potrebno zamenjati z novim. Ameriška literarna situacija z vsako novo številko popularnih kulturnih publikacij govori v prid tej domnevi. Tisti, ki stavijo na duhovne vrednote, bodo rekli kakšno o tragičnem padcu koncepta individualizma. Pragmatiki utegnejo nekoliko pusto zatrditi, da so bile v zgodovini umetnosti vse karte že izigrane na vse načine in da pravzaprav ni več s čim graditi avtorskega koncepta, ne da bi citirali, navezovali, ironizirali ali se vsaj vračali. Vse to pa so dejanja, ki imenitnosti avtorstva vzamejo lep kos avreole. Ena sprejemljivejših razlag je tudi, da je izravnava horizonta vrednot (ki je v literaturi zbližala visoka besedila in žanre, v življenju pa, 'čudnejšem od fikcije', kakor se glasi naslov odlične plošče Keitha LeBlanca, ki mi ta hip hrumi skozi ušesa, še vse kaj drugega) povzročila tudi padec vrednostnega sistema. K sreči? Žal? Stvar okusa. Nespodbitno pa je, da je dandanes ob Márquezu pravzaprav težko imenovati še kakega živečega pisca, ki žanje planetarni uspeh, tako pri kritiki kot pri bralcih, tako v literarnoteoretski recepciji kot na listah bestsellerjev. Velikih piscev je iz dneva v dan manj.

2. iztekle so se tudi velike zgodbe.

Težava metafizičnih vprašanj je tudi v tem, da nikakor ne smejo biti odgovorljiva, če hočejo ohraniti učinkovitost. Zato bi bilo vprašanje o koncu velikih avtorjev morda potrebno zastaviti bolj pragmatično, recimo takole: morda se problem izginevanja veličine skriva v kanonu, v vprašanju, zakaj se velikim avtorjem sploh reče veliki. Oziroma: po kakšnih nesubjektivnih kriterijih — če seveda nismo prepričani, da v merjenju literature velja edino osebni okus, dviganje ploščic z ocenami, kot bi rekel Matej B. — jih ob koncu tisočletja kot velike lahko sploh razpoznamo? Eden od kriterijev bi utegnil biti, da ne pripadajo nobenemu zbirnemu pojmu. Tako se znebimo npr. vseh piscev novega romana in ameriške metafikcije, smeri, znotraj katerih je težko postavljati objektivne vrednostne lestvice. Če velja, da si veliki avtorji slej ko prej pridobijo množico posnemovalcev (vsaj z Borgesom, Carverjem in še kom je tako), potem bomo v Fowlesovem primeru razočarani: njegov vpliv na sodobno angleško (in zdi se, da tudi drugo) prozo je neznan. Deloma je to zagotovo povzročilo njegovo nezanimanje za mediageničnost: Fowles živi v Lyme Regisu, kamor se je preselil potem, ko je v ta mali kraj umestil svojo *Žensko francoskega poročnika*, in se ne meni kaj dosti za literarne kroge. (»Svobodo sem si kupil z osamitvijo.«) Deloma pa gre zagotovo tudi za to, da je Fowlesov *mix* sestavin, ki so vsaka na svoj način sicer zelo prisotne v svetovni prozi zadnjih desetletij, dokaj neponovljiv. Vsi dandanes kolikor toliko zanimanja deležni pisci sicer na tak ali drugačen način uporabljajo žanrske prvine, Fowles v največji meri elemente značilno angleških žanrov, *romance* in gotskega romana, kar je seveda mogoče z nekaj večšine posneti, vendar jih vsi spreminjajo z osebnim slogom, in Fowlesova zmes sofisticiranosti, ironije, moralizma in še mnogočesa je tako kompleksna, da jo je zelo težko, če že ne nemogoče, prepričljivo prevzeti. Med drugim tudi zato, ker ni težko uloviti le njegovega pripovednega sloga, temveč se izmika tudi sam objekt pripovedovanja. V teh povečini obsežnih, vselej pa kompleksnih knjigah se res kar naprej nekaj dogaja na pojavni ravni, nekaj je res tistega, čemur bi rekli 'zgodba', celo povzemati jo je mogoče v skrženi obnovi, vendar se vsakič znova izkaže, da je 'zgodba' pravzaprav le ogródje, na katero je napeto platno Fowlesove polikromatske slikarije. Vsi filmi po Fowlesovih knjigah (*Zbiralec*, *Mag* in *Ženska*) so propadli prav zato, ker so bili preveč 'fabulativni' in so v skrajnem primeru skušali metafikcijske strukture prenašati na platno z bizarnimi domislicami, kakor Karel Reisz in Harold Pinter z vpeljavo ljubezenske-zgodbe-znotraj-ljubezenske-zgodbe pri *Ženski*. Navsezadnje pa: tudi zgodba je pri Fowlesu samo fiktivna; nič ni zanesljivega.

3. Po razpadu horizonta vrednot

Fowles v svoja dela uvaja konce, ki niso zavezujoči, katerih interpretacija je poljubna, ponekod izpelje tudi več koncev, uvaja pravzaprav, če parafraziramo, 'zgodbo s konci, ki se cepijo', cepijo in znova iztekajo nazaj v zgodbo kot Möebiusov trak (da, *rizom!*). (Sploh je problem koncev ena rdečih niti angleškega romana; Fowles je npr. napisal teoretično razpravo o vprašanju koncev pri Hardyju.) Trije (ali štirje, ali kolikor jih pač vidite) konci *Ženske francoskega poročnika* so seveda skrajno skromni v primerjavi (na primer) z znamenitimi šestinosedeset tisoč konci na sekundo iz Brautiganovega romana *A Confederate General from Big Sur*, vendar je vprašanje, kdaj pri množenju koncev in vložnih perspektiv nastopi »izguba ontološkega horizonta fikcije«, kot temu pravi ugledni strokovnjak za postmodernistično prozo, podobno vprašanju, ob katerem zrnu iz množice peščenih zrn nastane kup peska. Seveda je edini izhod iz nevzdržnosti tega položaja gesta, kakršno prinaša 13. poglavje *Ženske*: nedvoumni prikaz stvarniške suverenosti. Kako ključna je ta suverenost, eksplicitno pokaže drug Fowlesov roman, *Mantisa*, v katerem se glavna lika, pisatelj in njegova muza, spopadata, kdo je ustvaril koga; in svojo kontrolo fikcijskega sveta skušata dokazati s tem, da iz ničā ustvarjata druge like in jih nato znova tlačita v nič. (Kontrolo se, kako novoveško, zmeraj dokazuje v njenih skrajnih konsekvencah.) Spopad je fikcijski, pravi stvarnik se imenuje kajpada John Fowles. Ne gre pa seveda pozabiti, da je stvarništvo že na pojmovni ravni možno edinole še v polju fikcije, in da je tudi to stvarništvo problematično, nikakor ne absolutno, nonšalantno. Na to nas jasno opozarjajo Fowlesovi avtorski nastopi v *Ženski*, ki jih je mogoče razlagati tudi kot nostalgijo po avtorski suverenosti. Vprašanje avtorstva? Da, še zmerom, neizogibno.

4. preostanejo zasebni projekti:

Na podoben način se kaže tudi zastavitev nemara temeljnega vprašanja Fowlesove fikcije, namreč vprašanja moško-ženskega razmerja. V *Mantisi* se spolnost pretvori v diskurz. V *Danielu Martinu* je glavno junakovo gibalno prav njegov erotični 'quest'. Najbolj ekspliciten je *Zbiralec*, kjer moški lik, Clegg, o ženskem objektu želje, Mirandi (lat. občudovani), poroča v svoj etnološki dnevnik, kakor da bi šlo za kakšnega redkega hrošča, nato jo kot insekta tudi omami s kloroformom in jo zapre v klet svoje hiše. (Nič čudnega, da je feministična kritika obsodila Fowlesa militantno moških konceptov odnosov med spoloma, tudi če se ukvarja z žensko perspektivo. Da, da; v obsežnem in dokaj dolgočasnem intervjuju iz knjige *The Radical Imagination and the Liberal Tradition* Heide Ziegler in Christopherja Bigsbyja

Fowles v glavnem razlaga svoje politične nazore. Kot bi rekla neka moja prijateljica: človek, ki ima politične nazore, nujno ideologizira (psolno razliko.) Vsa ta razmerja pa so prejkone plen fiktivnega, pravzaprav verbalnega. Verbalna raven je raven, na kateri se še lahko dozdeva, da bo odnos funkcioniral. Seveda gre za *hamartio*; ne le, da ne funkcionira ob prestopu na drugo raven, ne le, da se zdi ta druga raven bistvena, da se kar naprej zdi, kako je ta raven manjkajoči člen do sklenjene eksistencialne verige, odnos ne funkcionira niti na verbalni ravni.

Pri tem pa ne gre podvomiti le v razmerje samo in se pač odločiti za samostansko življenje: moško-ženski odnos je tudi lakmusov papir za preizkus ega; v naslovni zgodbi iz zbirke *Slonokoščeni stolp* mlad slikar obišče starega mojstra, ki živi v Franciji skupaj z dvema mladima slikarkama v čudni zvezi, in razkrivanju te zveze obiskovalec posveti večino svojega obiska, ki je bil sicer namenjen zbiranju materialov za pisanje uvoda k mojstrovei monografiji; spopad med figuralko (starega mojstra) in abstrakcijo (mladega prišleka) se dogaja na seksualni ravni; stari živi »grešno iz nuje in potrebe«, mladi moralno »iz strahu«. Zato se po neuspeli spolni pustolovščini, ko je nepričakovano zavrnen, preda tistemu, kar mu je ostalo, namreč abstrakciji, in ženi, s katero se sreča na letališču, o svojem obisku pragmatično poroča: »Preživel sem.« Preživel je ne le kot človek, temveč tudi kot takšen človek, kakršen je bil prej. Neuspeh ga strezni, spozna, da je sanjarij konec, da je življenje, ki ga živi, zanj edino. Tragično?

Zdi se, da niti ne. Ima pač vsaj to, kar ima, in niti ni povsem prepričan, da je to kaj slabše od tistega, kar si želi. (Horizont vrednot je — seveda — horizontalen.) Osnovna motivacija Fowlesovih junakov je pač približevanje objektu želje, za katerega žal dobro vemo, kako in kdaj učinkuje; na distanco seveda. (Fowles je sploh ljubitelj naracije s pomočjo odsotnosti, ki odločilno določa; tako na primer opisuje domačnosti viktorijanskega večera prek odsotnosti televizije.) Nastopajoče objekte bi bilo po vzoru starega hedonističnega in vsem nam dobro znanega gesla mogoče razvrstiti v tri skupine: prvo predstavljata erotika, spolnost etc., drugo omamni derivati v vseh oblikah od alkohola do meskalina, tretjo 'duhovni' svet: umetnost (literatura, slikarstvo), filozofija, 'čista' lepota.

5. seks, opoj & metafizika.

Zelo značilno (cinik bi dejal, da gre za potezo duha časa) je, da se junaki Fowlesovih romanov svojim objektom želje približujejo bolj ali manj zgolj na verbalnem nivoju; človek si ne more kaj, da se ne bi spomnil, kako je še ne tako dolgo nazaj sedel v kinu Komuna in gledal *seks, laži & videotrakove*; če je v prvem delu s svojo verbalnostjo film ustvarjal zanimivo sozvočje fowlesovski dialoški strukturi, se je nato

premaknil odločilno naprej, vizualiziral je ključno točko, ki je Fowlesovi junaki nikakor ne morejo prestopiti, namreč težavni in tvegani prehod iz 'zgoj-verbalnega' na nov nivo: gre seveda za izklop videokamere, ki snema verbalizme.

Če film kot sredstvo, ki zagotavlja 'varno' distanco in osredišča verbalizme, vzpostavlja (in v *happy endu* ukinja) kamero, bi pri pisanju po analogiji tako vlogo moral nemara imeti pisateljski instrument, torej beseda sama; pošastnemu bremenu besed je mogoče uiti le tako, da se mu docela odrečemo, a kaj nam potem, ko izgubimo to abstrakcijo, sploh še ostane?

Zbiralec je zbirka obupnih poskusov komunikacije med Cleggom in Mirando, poskusov, ki ne prinesejo nobenega izida in se zato slabo končajo; tu ne gre le za obremenjujoče razmerje jetnica-ugrabitelj ali moški-ženska; gre za nekaj še bolj vsakdanjega, namreč za apriorno nezmožnost komunikacije, za govor, ki ga je naslovnik nezmožen dešifrirati, če ga sploh zazna (zbirka *Slonokoščeni stolp* se konča s stavkom: »Princesa zakliče, vendar sedaj ni nikogar, ki bi jo slišal.«). Kompetitivni dialog kot ena najbolj pogostih človeških komunikacij, ki bi zmogel povnanjiti travme, nadomestiti fizične spopade in jih prenesti na manj nevarno, če že ne bolj obvladljivo raven, je tako docela onemogočen. Zdi se, da bi bila redukcija tega komunikacijskega zloma na razredne, intelektualne in spolne razlike natanko to, kar pač je, redukcija namreč. Razlike so, vendar so v optiki tega problema povsem nepomembne.

6. Besede, ki skušajo rešiti svet, so

Podobno se dogaja tudi v zgodbi *Ubogi Koko*, kjer sploh ni ženskega lika; v počitniško hišico, ki jo najame upokojenec, da bi tam končal svojo knjigo o Thomasu L. Peacocku, pride mlad vlomilec, in stvar se konča s kastracijskim dejanjem, tako namreč, da literarni zgodovinar, privezan na stol, opazuje, kako v kaminu gori material za knjigo, ki ga je zbiral več let; ko ga po vlomilčevem odhodu osvobodijo, se mu iz te nenavadne noči, v kateri imata z vlomilcem nekakšen filozofski diskurz, a govorita docela eden mimo drugega, zdi ključna razlaga giba, s katerim vlomilec pospremi gorenje njegovih zapiskov; pokaže mu stisnjeno pest z iztegnjenim palcem. Literarni zgodovinar najde več razlag za ta 'znak milosti tam, kjer ni bilo nobene milosti'; sam si predstavljam, da gre kljub vsemu za znak milosti, cesarjevski gib osvoboditve, s katero hoče življenjski vlomilec (ki je, mimogrede rečeno, nekakšen levičar, saj si želi umetnost v muzejih, vsem na voljo, zastonj na ogled) svojega 'gostitelja', do katerega, kot je razvidno iz njegovega obnašanja, čuti sočutje, osvoboditi bremena besedovanja in mu tako ponuditi možnost, da navsezadnje zazna senzibilnost življenja samega. (Njegov značilni ugovor starčevemu govorjenju je: »You're just saying words, man.«)

7. izraz nemoči za »resnično«.

V izteku zgodbe *Enigma*, ki je zgrajena na vzorcu, kakršnega je uveljavila angleška *mystery* romaneskna tradicija (skrivnostno izginotje uglednega gospoda), in ki se ob koncu metafikcijsko obarva, se policijski narednik v kavarni pogovarja z mladim dekletom in čuti prepad med njima: človek, ki živi od idej, in človek, ki mora živeti z dejstvi. Čuti se ponižan, ker jo mora (v interesu preiskave, kot bi se reklo) poslušati, hkrati pa si jo predstavlja golo »na svoji postelji, golo na njeni postelji, na katerikoli postelji ali celo brez postelje«. Ko verbalno rešujeta problem, misli na njeno telo, a problem se razreši (postane nevažen) šele, ko do tega telesa res pride. Fowles v značilnem slogu zaključuje: »Nežni pragmatizmi telesa premorejo poetičnosti, ki jih ne človeška ne božja enigma ne moreta zmanjšati ali izničiti — prav res, lahko le pripeljeta do njih, in nato odideta.«

Pravzaprav je to eden redkih Fowlesovih optimističnih, toplih, in vendar odprtih koncev. Vse verbalno »smetje« (zdi se, da aluzija na uvodni pogovor pri psihiatru iz seksa, laži & videotrkov ni neumestna), ki ga je narednik prej zbiral z vso strastjo, postane res to, kar je: odvečna navlaka. Ko se verbalna koprena razprši, se izkaže, da za njo morda res ni nič, ampak da to še ne pomeni, da nato nujno nastopi (*khm!*) groza-zgolj-niča. Natolcujmo: tudi prej omenjeni narednik, ki se prelevi v ljubimca, ugotovi, da je mlado dekle pod haljo »razoroženo, vendar komajda nedolžna žrtev v tistem, kar je sledilo«. Upam, da se bo glasilo dovolj podobno osebnemu mnenju, če zapišem, da je nekako takšna, recimo, tudi usoda književnosti po izteku obdobja vladavine verbalnih arzenalov.

8. Kaj je sploh še »mogoče«?

Praktično edini Fowlesov tekst, ki je odločilno drugačen od ostalih, ki ne vsebuje poprej opisanih problemov (nezmožnosti komunikacije, vprašljivost avtorstva oziroma pristnost...), ki kljub temu ohranja temeljno konfliktno šablono, namreč moško-žensko relacijo, je seveda zgodba *Eliduc*, avtorski prevod stare keltske zgodbe. V njej pride do mirne razveze; ko vitez, po katerem zgodba nosi naslov, spozna novo dekle, zaradi katerega trpi, saj že ima ženo, ki ji je obljubil zvestobo, ga iz kočljivega položaja reši prav žena, ki ne more več gledati Eliducove nesreče in se zato umakne, prepusti moža mlajši tekmici, sama pa odide v samostan. (Neverjetno, kako slaboumne so videti vse Fowlesove zgodbe v takih skrajšanih povzetkih! Pa tudi, priznajmo — ogojene do skeleta nekako mnogo bolj opravičujejo feministične napade, kot če so zakrite z vso večšo retoriko.) Če je sprijaznjenost s položajem rešitev, je, priznajmo, ta rešitev prejkone klavrna. (In sploh velja pripomniti, da je položaj rešljiv brez posebnega preostanka edinole v

tej Fowlesovi zgodbi nemara zato, ker je ta, za razliko od drugih, dovolj enoplastna). Vsi ostali stiki (moško-ženski ali kakšni drugačni) so vselej znova obsojeni na makramejska vozlanja, in najdlje, do kamor pridejo, je kakšen grenkosmešen *coitus interruptus*, kakršen nastopi proti koncu zgodbe *Oblak* (seveda je tudi ta kakor vse druge iz knjige *Slonokoščeni stolp*). Fowlesovi junaki so obsojeni na to, da si, četudi morda živijo v skupnosti, gradijo enosmerne odnose, ker komunikacije, verbalne ali kake drugačne, v pravem pomenu ni; vsi ti odnosi so torej nereverzibilni, so odnosi do nepristopnega drugega; zato sta najizrazitejši občutji Fowlesovih junakov občutji, ki ju človek običajno čuti do nepoznanega: poželenje in strah. (*Kdor ju nima, naj kar reče, da je to plehko? Je to nekakšna parafraza ali kaj?*)

9. Pisanje lastne majhne zgodbe.

Pričujoča besedila so objavljena v reviji Literatura, torej v reviji, ki se je v zadnjem času uveljavila kot osrednji glasnik postmoderne teorije v Sloveniji in katere besedila so se v pretežnem delu vozljala okoli pojmov, kakršni so 'citatnost', 'metafikcija', 'palimpsestnost', 'intertekstualnost' in podobno, skratka okoli teoretskih rekvizitov, ki so jih ustoličili postmoderna teorija in metateksti postmodernistične proze. Pri pisanju o Fowlesu smo se zavestno odločili za sama domača besedila med drugim tudi zato, da bi se otresli diktata že kanoniziranih gledišč, ki Fowlesa povečini in v veliki meri zavajajo prav na prej omenjen pojmovni sistem, na narativna sredstva, ki preraščajo v ideologijo, seveda z obveznimi zahodnjaškimi začimbami, kot so demokratske, moralne in podobne vrednote. Ko sem bral besedila sodelavcev, ki jim naj bi po predhodnem dogovoru dodal kratko spremeno razlago, zakaj blok o Fowlesu (ta pa se je skorajda proti moji volji razširila v tole, kar berete sedaj, in mi tako pokvarila spanec par noči pred zaključkom redakcije), sem bil čudno zadovoljen: nikogar ni prav dosti brigala intertekstualnost, citatnost, palimpsestnost in kar je še takih bistrournih zadev. Brez predhodnega dogovora nas je vse pri Fowlesu pritegnilo nekaj drugega. Popreproščeno in malce samovšečno bi bilo mogoče zaključiti, da nas je zanimalo tisto, kar spada v prihajajočo, in ne v odhajajočo literaturo. Morda je moderna akademska kritika slepa za odnose, ki so mnogo bolj čustveni kot strukturalni, pravi Fowles v 'osebni beležki' k *Eliducu*. Morda pa se, bi pridodal optimist, svoje slepote pričenja zavedati.

Na tem mestu sem akademskim Bralcem dolžan opravičilo: moj pragmatični um po vsem tem besedičenju hoče opozoriti še na nekaj, kar nemara ni tako nepomembno, kot se zdi na prvi pogled: naj se še tako prepiramo, kdo so veliki avtorji konca tisočletja, žal se moramo strinjati, da je Slovencem v zadostnem prevodnem obsegu predstavljen en sam, in sicer znova tisti, omenjen na začetku, Márquez. Revije

(predvsem *Nova revija* in *Literatura*) skušajo ves čas opozarjati na imena, kaj več jim že ni mogoče. In vendar: velikih piscev je iz dneva v dan manj. Ko pišem te vrstice, se skušam na vso moč spomniti še koga, vsaj iz angloameriškega prostora, ki bi lahko sledil Fowlesu v podobni monografski predstavitvi. Nikakor mi nihče ne pride na misel. Mogoče Doctorow, ampak nisem čisto prepričan. Dobro, dobro, včasih so bili Joyce, Kafka, Proust in drugi, ampak potem? Borges... Carver... Fowles... (Priznam, arbitriram, ampak kar ugovarjajte.) Naj pričakujemo, da se bo kdo vzpel posmrtno, kakor pri nas Bartol? Zadnji veliki avtorji?

Matej Bogataj

Vsak moški, vsaka ženska je zvezda

»Odgovor je vedno oblika smrti« (M 626)

Thy feet in mire, thine head in murk,

*O man, how piteous thy plight,
The doubts that daunt, the ills that irk,*

Thou hast nor wit nor will to fight —

How hope in heart, or worth in work?

No star in sight!

Roman Johna Fowlesa *Mag* (*The Magus*) je drugi roman tega avtorja, hkrati pa njegova sedma knjiga in četrti roman; roman je namreč prvič izšel leta 1966, dve leti za romanom *The Collector*, kasneje pa je avtor svoje zgodnje delo predelal ter drugo verzijo s predgovorom izdal še 1977. leta. S to predelavo je Fowles poudaril pomembnost svojega drugega najboljšega romana; *Ženska francoskega poročnika* je literarno finejše obdelana, pa tudi kompozicijsko zanimivejša. Že v *Magu* se avtor loteva zanj značilnih tem: ženske senzibilnosti in s tem povezanega čustveno-intuitivnega dožemanja sveta, moškega »branja« oziroma interpretacije nedoumljivih ženskih besed, »ustvarjanja« oziroma interpretacije sveta, vse to pa meša z močnimi pramesmi eksistencializma in ezoterike.

V *Predgovoru* k *Magu* se seznanimo z besedili, s katerimi stopa roman v medbesedilno igro, kar nam prihrani ves tisti trud, ki bi ga morali sicer nameniti citatnosti in podobnim intertekstualnim prijemom. Predgovor je zanimiv tudi zato, ker v njem avtor še potrdi samo-osveščeno romana, esejistično pojasnjuje tisto, kar je mogoče sestaviti iz drobcev romana, ki se nanašajo na samo pisanje.

Med literarnimi vplivi omenja Fowles predvsem *Obrat vijaka* Henryja Jamesa, *Dickensovo Veliko pričakovanje*, *Bevisa* Richarda Jefferiesja in *Velikega Meaulnesa* Alaina-Fourniera, katerega vpliv so mnogi ugotovili tudi pri nastanku *Ženske francoskega poročnika*. Od neliterarnih spodbud prizna Fowles »viden vpliv Junga, katerega teorije so me močno zanimale v tistem času«.

Ob vseh teh, v predgovoru naštetih avtorjih, so v junakovem pre-mišljevanju osvetljene še nekatere zveze z drugimi besedili, na primer z mitom o Orfejevem spustu v podzemlje po Evridiko, s Shakespearovo *Nevihito*, s Frazerjevo *Zlato vejo*, Zlato zoro, Alesteirom Crowleyem, eksistencialisti, Nietzschejem, z *L'Astreé* Honoréja d'Urféja, s prizori iz grške mitologije. Vsakega od treh delov romana vpeljuje citat iz de Sadovih *Nezgod kreposti*. S problemom Fowlesove medbesedilnosti so se ukvarjali že mnogi, nekateri z vplivi, ki jih je pisec priznal, drugi z morebitnimi in nepriznanimi. Študij, ki vzporedno z branjem *Maga* berejo še d'Urféjevo delo ali pa *Velikega Meaulnesa* ali Brechtove, Pirandellove ali Artaudove zapiske o gledališču, je precej. Vse dokazujejo tisto, kar je v *Predgovoru* k dopolnjeni izdaji priznal že avtor sam — da je *Mag* nastal kot dialog s predhodnimi teksti. Ravno s *Predgovorom* nas je Fowles rešil nadaljnjega detektivskega iskanja hipotekstov (prototekstov) in citatov; pomembno je le to, da je z njimi delo izboljšano kot potica z rožinami.

Ob takšni besni intertekstualnosti, ki je v tistem času ne zasledimo niti pri prekoluznih metafizijskih avtorjih niti pri sočasnih evropskih, je zanimiva tudi izpostavitve problema imenovanja. Fowlesovo ukvarjanje z izrekljivim in neizrekljivim in z mejo med njima — kar kaže na nezaupanje jeziku in s tem storjen korak proti drugostopenjskosti — je bilo poudarjeno v prvotnem, že pred prvo izdajo spremenjenem naslovu. Ta bi moral biti *The Godgame*, *Božja igra*, kar bi še poudarilo igrivost besedila in rezultat igre — spoznanje o zrcaljenju besedila na svet oziroma na njegov temelj.

Mag je že v prvotni verziji poudarjeno metafizijsko delo; v kasnejši predelavi ni bistvenih kompozicijskih popravkov ali poplave intertekstualnosti, ki je v prvotni verziji ni, sam odnos do pisanja se ne spremeni bistveno, le nekateri odlomki so pripisani. Tako lahko zatrdimo, da je *Mag* eno prvih evropskih postmodernističnih metafizijskih del, če seveda jemljemo pojem v stilskem pomenu in ne periodizacijsko, če ne štejejo vanj vseh del predstavnikov novega romana, katerih osveščenost pisanja pa je precej drugačna, prav tako odnos do resničnosti fikcije in njenih svetov. Fowlesovo delo je veliko bližje nekaterim reprezentativnim delom iz osemdesetih let kot pa novemu modernizmu oziroma neoavantgardi.

Ob teh formalnih razlikah od povojnega novega modernizma pa spada ta Fowlesov roman v prvi val romanov, ki kar kričijo po interpretaciji. Po polstoletni prevladi literarnih del, ki so bila do interpretacij negostoljubna — sem spadajo vsi romani, v katerih se izrazito pojavlja tok zavesti, podobno je pri Kafki, ki blokira vsako simboličnost ali metaforičnost, pri vseh novoromaneskih piscih, ki »pozunanjijo« tok zavesti tako, da ga iztrgajo zavesti in predajo »objektivnemu« pripovedovalcu — so v šestdesetih letih začela nastajati »odprta« dela; »odprta« zaradi količine različnih branj, ki jih dopuščajo. Kljub

temu, da enopomenska umetniška dela ne obstajajo, saj je bistvena lastnost estetske informacije ta, da se z vsakim (sprejemom) branjem spremeni, pa so se v šestdesetih letih začela pojavljati dela, ki so bila nalašč oblikovana tako, da so proizvajala več zelo različnih, že kar nasprotnih pomenov.

Delo, ki nudi bralcu gradivo, iz katerega mora z aktivnim branjem rekonstruirati avtorjev namen ali pa vsaj sestaviti eno od mogočih »zgodb«, je posledica spremembe taktike umetnosti, ki je na spoznanje o nedoločljivosti in spremenljivosti sveta reagirala drugače. Kot v prvi polovici stoletja Fowles v Predgovoru pojasnjuje, da je *Mag* eno tistih — v zadnjem času vse bolj pogostih del — ki stavijo na svojo strukturo, ki omogoča več različnih branj. »Romani, celo bolj lucidno spočeti in kontrolirani, kot je ta, niso kot križanka z enim samim izborom pravih odgovorov... Če ima *Mag* sploh kakšen »pravi pomen«, potem ta ni nič drugačen kot tisti, ki ga ima Rorschachov test pri psihologiji. Njegov pomen je kakršna koli reakcija, ki jo povzroči pri bralcu, in — vsaj kar se mene tiče — ne obstaja »prava« reakcija.« (M 9)

Takšna avtorjeva dobrohotna dopuščanja vseh mogočih branj postavljajo vsakogar, ki bi se lotil pisanja o delu, pred nepotrebno ali pa vsaj zoprno nalogo. Če ni »pravega« branja, potem je vsakršno pisanje zgolj reševanje testa in objavljanje njegovih rezultatov, ki jih sicer varuje zdravniška oziroma poklicna etika. Ne glede na to, kako zabavno bi bilo brati rešitve vseh kritikov in literarnih teoretikov v kakšni Literaturini novoletni anketi, se je bolj varno zateči v teorijo in razkrivati zgradbo dela, odkrivati citate in primerjati delo s kakšnim drugim. Res pa je, da takšna odsotnost »pravega« pomena osvobodi bralca iskanja smisla dela, torej avtorjevega namena pri pisanju. V tem primeru lahko delo dopisujemo in vanj vnašamo mogoče pomenne, ne da bi delo nehalo biti ono samo.

Tudi pri branju odprtih del se pokaže, da je igre, ki omogočajo več svobode, teže igrati, vendar je v izmišljanje pravil vložen trud poplačan z nepredvidljivimi rezultati.

Thy Gods proved puppets of the priest.

'Truth? All's relation!' science sighed.

In bondage with thy brother beast,

Love tortured thee, as Love's hope died

And Love's faith rotted. Life no least

Dim star descried.

Ker roman Johna Fowlesa *The Magus* še ni preveden — njegov gromozanski obseg pa mu že vnaprej jemlje večji del možnosti, da bi kdaj bil — je morda koristno skicirati dogajanje v njem. Pri tem se bom izogibal interpretaciji dvoumnih dogodkov in predstavil stvari tako, kot jih opiše Nicholas.

Nicholas, prvoosebni pripovedovalec, je zdolgočaseni upornik proti tradiciji, naveličan svojega uporništva, ponosen na svoje *dandyjevstvo*, cinizem, agnosticizem in poznavanje francoskega eksistencializma. Ker ga vse po vrsti dolgočasi, se prijavi na oglas za lektorja na šoli na grškem otoku. Pred odhodom spozna Alison, avstralsko stevardeso, s katero preživi teden v dvoje, predlaga mu poroko, vendar Nick ni pripravljen žrtvovati svoje svobode in odpotuje na novo službeno dolžnost.

Med službovanjem, ki ga ob poučevanju izkoristi še za izlete po otoku in v celinske kupleraje, stakne sifilis, zato si hoče v trenutku obupa odstreliti del glave, pa se puška ne sproži. Na enem naslednjih izletov pride do počitniškega posestva Bourani in spozna njegovega lastnika Conchisa, bogatega Grka in velikega poznavalca umetnosti, psihologije in vseh vrst zvijač, ki mu ob prvem in ob vseh nadaljnjih obiskih pripoveduje in s pomočjo skrivnostnih oseb tudi uprizarja svoje (bolj ali manj izmišljene) dogodivščine. Glavna motivacija za obisk starega prevaranta sta dvojčici Lily in Julie (včasih tudi Rose), ki sta včasih mrtvi, drugič shizofreni, tretjič igralki ali psihiatrinji. Nicholas se zaljubi v Lily in ves čas poskuša odkriti ozadje totalnega teatra, v katerem igra njemu neznane vloge.

Ko pride Alison v Grčijo, je zaradi ljubezni Nick ne povabi na otok, temveč splezata na Parnas. Pri slovesu jo ponovno zavrne in odrzri na otok, kjer izve, da je Alison napravila samomor. Conchis in klapa mu po dolgem nategovanju pripravijo proces, na katerem jim lahko sodi za njihovo početje, ki mu ga predstavijo v novi (lažni) luči. Nicholas je strt, vendar se tudi drugič ne ubije, temveč detektivsko raziskuje, kdo ali kaj je za dogodki. Odkrije, da je Conchis že davno mrtev, da pa je Alison krepko živa, zato se vrne v Anglijo in jo tam išče kot nor.

Kmalu najde ljudi, ki so povezani z Alison in z (že spet živim) Conchisom, vendar mu zatrjujejo, da se bo Alison vrnila, ko jo bo volja, in ta jo res kmalu zagrabi. Pojavi se. Nick sluti zaroto in past, ponudi ji življenje (vsaj) v dvoje. Zarote ni bilo, igra je končana, bliža se odločilna partija. Ali pa tudi ne.

All souls eternally exist,

Each individual, ultimate,
Perfect — each makes itself a mist

Of mind and flesh to celebrate
With some twin mask their tender tryst

Insatiate.

Mag je torej *Bildungsroman*, roman o tem, kako se je glavni junak likal in kako je iz neprilagojenega posameznika postal ljubezniv in ljubezni vreden mož. Nicholasova zgodba predstavlja fiktiven svet, po

katerem mora bralec stopati z glavnim junakom, po tem svetu pa ga Fowles usmerja in speljuje na stranpoti podobno kot Conchis glavnega junaka.

Bourani, Conchisovo počitniško posestvo, je poligon za Nickovo šolanje. Že pred srečanjem tretje vrste mu ponudi ključ, s katerimi je mogoče odkleniti skrivnostno vedenje skrivnostnih oseb, ki se pojavljajo in igrajo prizore, o katerih mu Conchis pripoveduje. Tako Nicholas najde »pozabljeno« antologijo modernega angleškega pesništva s podčrtanimi verzi, na samem vhodu na posestvu pa visi obvestilo, da je posestvo »čakalnica«, torej prehodni prostor, neke vrste prečiščevalnica.

Zakovitosti Bouranija so zakovitosti paralelnega, fiktivnega sveta, samo posestvo pa kraj, kjer se dogaja »metagledališče, katerega namen je omogočiti sodelujočim, da spregledajo svoje vloge v njem« (M 408) in potujejo v »druge svetove« (M 106) oziroma spremenijo »način gledanja« (M 173). Vsako od teh treh stanj je tisto, kar hoče totalno gledališče, *meta-teater*, v katerem ni razlik med nastopajočimi in ne gledalcev, povzročiti. Vsako od teh stanj — sprevid vloge, videnje drugih svetov in spremenjeno videnje — ali pa stanje, ki združuje vsa tri, je namen fiktivnega sveta oziroma gledališča; katarza.

Podobno analogijo oziroma zrcaljenje — teoretiki novega romana so takšno škatlasto odsevanje, enako ruskim babuškam, v katerih so še manjše in v njih še manjše, poimenovali *mise en abyme*, ta pojem pa uporabljajo tudi anglofonski teoretiki — zasledimo tudi pri razmerju med dvema osebama v romanu, med Nicholasom in Conchisom. Podobno kot Conchis z lažjo in prevaro usmerja Nicka stran od resnice, da bi se mu razkrile vse prevare, ki jih ima za resnične, ravna Fowles z bralcem. Bralec je prav tako potegnjjen za nos, resnica in ozadje dogajanja sta mu ravno tako odtegovana kot pripovedovalcu, podobno kot mora bralec skupaj s Charlesom v *Ženski francoskega poročnika* preganjati lažnivo Saro po knjigi, zmeden zaradi neujemanja njenega govorjenja z dejstvi fiktivnega sveta.

Res pa je, da izmišljeni svet romanov ni podvržen resničnosti, torej nima enakih zakonov, omogoča pa prenos nekaterih razmerij navzven, v realnost. V primeru, da je *mise en abyme* mogoče prenesti ven, da so fiktivni svetovi in njihovi deli analogni — ne pa identični — svetu, v katerem prebivamo, pa lahko delo deluje na bralca tako kot na junaka. V tem primeru bi nekateri metafikcijski romani poskušali doseči tisto, za kar gre po Robbe-Grilletovih izjavah sočasnemu novemu romanu — namreč za literaren poskus drugačne postavitve človeka v svetu — na drugačen, bolj komunikativen način. Ob tem se spomnimo na eno prvih zapisanih misli o tragediji in s tem o umetnosti sploh, da so bolj poštene tisti, ki varajo, in bolj pametni tisti, ki se pustijo prevarati.

»Laž za lažjo. Morda je to naš način izrekanja resnice.« (M 626)

*Some drunkards, doting on the dream,
Despair that it should die, mistake
Themselves for their own shadow-scheme.
One star can summon them to wake
To Self; star-souls serene that gleam
On life's calm lake.*

In kakšne so te 'resnice', ki jih hočejo z lažmi vcepiti Nicholasu? Kakšno je njegovo vedenje in védenje pred in po obdelavi v meta-teatru? Kakšno je njegovo razumevanje resnice, ljubezni, svobode in naključja, štirih osnovnih lekcij, ki jih Nicku posredujejo ostale osebe v romanu, v popoldanskem času pa rešuje še sam naloge iz te snovi? Pri tem se moramo spomniti opozoril avtorja romana, da ni pravega pomena, prave resnice dela, kar nas sili v to, da poiščemo vsaj dve in s tem pokažemo, da nismo tradicionalni bralci, da torej razumemo, da je branje romana kot lupljenje čebule — z vsakim branjem olupimo plast — in ne kot zajemanje kakija z žlico iz razprte polovice. Pri tem početju se moramo spomniti opozorila, ki ga je pogosto ponavljal Lacan svojim fanom in epigonom, »da je ena od stvari, na katere moramo najbolj paziti, ta, da ne razumemo preveč, da ne razumemo več od tistega, kar je bilo v subjektivem govoru«.

Pri Fowlesu si lahko pomagamo s temami njegovih ostalih romanov. Takoj nam pade v oči pogostost »ženskih« tem, avtorjev feminizem, pa pri skoraj vseh njegovih razlagalcih opažena tema *Iskanja* in *Padca*, pogosta pa je tudi kritika »ustvarjanja« sveta, torej podrejanja sveta določeni subjektovi predstavi, predsodku o njem, ki iz sveta izriva neizrekljivo in skrivnostno.

Tudi v dveh drugih Fowlesovih romanih se pojavljata *Padec* in *Iskanje* (ženske); v *Ženski francoskega poročnika* Charles sledi Sari, padli ženski in namišljeni 'kurbi', vse globlje in globlje, tako da se mu potem, ko jo ponovno najde, in mu razkrije svojo 'resnico', spodmaknejo še zadnji ostanki viktorijanskih tal pod nogami — in znajde se v dvajsetem stoletju. V *Slonokoščinem stolpu* (*The Ebony Tower*, 1974) dve od treh zgodb obravnava problem metanja v brezno ljubezni oziroma odnos med seksualnostjo, zvestobo in viteškim idealom ženske. Nasploh je pri Fowlesu pogosto, da ženske s svojo seksualnostjo vabijo junaka, da jim sledi, pri tem pa ga moralno spreminjajo z vsemi poštenimi in nepoštenimi sredstvi. Moški junak se pogreza globlje in globlje, klen pogled mu zamira in gotovost izginja. Primerjava z okrutnimi pajkovkami, ki prebavijo moške partnerje, se nam vsiljuje kar sama od sebe, takoj se spomnimo tudi tičev z zlepljenim perjem, ki so sledili glas samice vse do limalic. Res pa je, da je po trditvah nekaterih *mit o iskanju osnova vseh književnih žanrov*, padec pa kul-

turna osnova judovsko-krščanske dediščine in eden temeljev vsake mitologije.

Če pogledamo *Maga* v tej luči, potem je Nick na začetku cinični, neprilagojeni, nečustveni, hiperracionalni, zdolgočaseni, egoistični in često lažnivi mladeč, ki ima avto in precej dober videz, zato ima uspeh pri ženskah, od katerih pobegne vedno, ko bi morala stvar postati resna. To mu uspe tudi pri Alison, kar sreča na grškem otoku nezemeljsko lepo — Conchis jo predstavi kot trideset let mrtvo — žensko, ki je zaradi svoje neujemljivosti, nedoločljivosti in drugačnosti nadvse primerna za zapolnjenje Nicholasove domišljije. Lily je bitje iz sanj — Bourani ima ves sanjske, fiktivne zakonitosti — najdeni objekt hrepenenja, v vseh svojih različnih igranih identitetah pa ostaja brez svoje lastne (vsaj z Nickovega gledišča). To Nicku omogoča, da njeno odsotno in manjkajočo identiteto napolni s svojimi projekcijami, s projekcijami lastne nezadostnosti.

Lily je torej *femme fatale*, kot taka pa je mešanica nevarnosti in privlačnosti, hkrati pa vaba, s katero Conchis lovi Nicka v nekakšno terapevtsko ordinacijo, »zakaj vse skupaj je podobno skrivanju; nekdo skrit mora vedeti, da si iskalec želi igrati, drugače ni igre«. (M 208) Conchis je torej morda res psihiatrijski ekspert, ki z raznimi metodami, tudi polumetniškimi, zdravi in izboljšuje svoje paciente. Vse odigrane scene in pripovedi so bile isto kot roman sam — Rorschachove packe, na podlagi katerih lahko Conchis in Lily, tokrat kot dr. Maxwell, sestavita diagnozo, ki jo prebereta na »procesu« Nicku.

Naenkrat nam postane jasen tudi Nickov odklonilen, že kar sovražen odnos do Lily in Conchisa, predvsem po sojenju, ko mora prisostvovati ljubljenju Lily in gibkega, spretnega črnca ter gledati na filmu podobne prizore; to mu razkrije njegovo zmoto. Vse njegovo paranooidno iskanje pravil igre je torej posledica tipičnega občutka, ki preveča žrtev *femme fatale*, ki se »naenkrat znajde na mestu nedostopno-nemogočega *das Ding* in začne delovati kot »sublimni objekt«, začne utelešati nemogoče »prazno mesto«, ki proizvaja željo... Teoretska predpostavka, ki jo lahko povlečemo iz vloge *femme fatale*... je ta, da se subjektivacija doseže tako, da občutimo lastno nemoč, da se počutimo kot žrtev; *femme fatale* deluje kot »gospodar igre«, kot nevarni manipulator...« (Žižek) Conchis in Lily se zdita Nicholasu kot zarotnika, prevaranta, čarovnika, maga — ali ni zaljubljenec »začaran«, brez volje za vse drugo razen za doseg nemogočega objekta — ki mu vsilujeta igro z iracionalnimi pravili, pred katerimi kloni njegov razum. Ko mu pokažejo, kako so mu nezavedne vsebine popačile podobo Lily, je ozdravljen *machizma* in projekcij. Sposoben, da sprejme realnost takšno, kakršna je, in za življenje v dvoje. Z Alison.

Ob tem pa spozna tudi pomen ključne (za ta šop ključev) besede, za katero »ne ve, kaj pomeni«, potem v njem »raste embrio... kate-rega besede ne more izgovoriti«, na koncu pa prizna, »da zdaj razume

to besedo, tvojo (Alisonino) besedo«. Ljubezen. Zato se roman končuje s kupletom v latinščini, ki govori o tem, da bo tisti, ki ni nikoli ljubil, jutri zagotovo ljubil, in da bo tisti, ki je ljubil, zagotovo ljubljen. Fowles se nam razkriva kot metaromantik, kar potrjujejo tudi odgovori njegovim izpraševalcem: »Vendar pa je sentimentalnost prekoračenje (*excess*) dobre, ne slabe stvari. Najboljše, kar se lahko zgodi osemdesetim, je 1740 — začetek nihanja starega miselno-srčnega nihala.« Vendar pa je takšno obujanje romantike ne-ideološko, subjekt je zmehčan, Fowlesovo pisanje ne pristaja »na ideologijo, (ki) vzpostavlja ravnotežje in napolnjuje s smislom, (ki) sem jo jaz« (MC) »imenoval pač metaromantika«.

Že v *Ženski francoskega poročnika* je Charles, mladi znanstvenik, ki iz sten kruši *nautiluse*, *trilobite* in *dizenterije*, soočen z ženskim, skrivnostnim svetom, v katerem odpove njegovo racionalistično razumevanje sveta. V *Magu* se isto zgodi Nicholasu, ki se znajde nemočen v svetu, »v katerem ni nič gotovo«; soočen je s pomanjkljivostmi svojih hipotez o svetu in njegovi resničnosti, njegova emocionalna investicija, ki naj bi mu omogočila sprijem v celoto z drugo polovico — Lily — ne prinese pričakovanega dobitka; še več, Nicholasa nekajkrat ponižajo, ves čas mu je sugerirano, da ni sam gospodar položaja, da ni dominanten subjekt v igri, da nima dovolj moči in spretnosti, da bi razkril ozadje igre ali pa prenesel misel o tem, da jo sam vodi.

S tem, ko mu zmaknejo cilj obstoja — posest ženske, ko mu izmikajo resnico in namesto nje ponujajo slučaj in življenje brez (ene same in trdne) resnice, potiskajo Nicka iz središčne, dominantne, gospodarjeve pozicije proti obrobju, na margino, med marginalce. Med tiste, ki nimajo v lasti (edine prave) resnice razuma, niso pripadniki vladajočega sloja, edine prave nacionalnosti, rase, spola, spolnih praks. Nickovo izrivanje iz središča je pot proti nepoznanemu, proti »skrivnostnemu mestu x« (Nietzsche), proti negotovosti, izgubi samega sebe, in hkrati pot v predmestje, med ljudi drugega socialnega sloja in stran od svojega, visokega in dominantnega; Nick pristane med protopunkerko Jojo in prijazno materinsko stanodajalko Kemp, vržejo ga iz službe, zagravžajo se mu Angleži njegovega in višjih slojev.

Takšno polzenje niže in niže, proti dnu, na rob, pa ni samo Paderdec brez možnosti vzpona in vrnitve, ni samo izgon iz privilegiranega mesta (Raja), temveč je ta romarska pot kljub izgubi strehe in zavetja in moči odrešitev, tudi umik s pozicije, ki jo je potrebno ves čas braniti brez upa zmage, brez možnosti premirja in počitka. Izguba moči nam omogoči sneti težak oklep, ki nas sicer brani in varuje, a tudi teži in dela nerodne, omogoči nam razbremenitev in odložitve (morda komu res dragocenega) tovara. Nemajhne pa so tudi pridobitve pri spremembi; moč, ki jo pridobimo, ko pristanemo na šibkost, gibljivost in spremenljivost, protejska kamuflažna spretnost, kratka identiteta, odprtost do drugega in pridobitev tiste šibkosti, ki pa ni nemoč, ki sta

jo Deleuze in Guattari poimenovala *postajanje* — ženska (*devenir — femme*): »Pisati, to je postajati, toda ne postajati pisec. To je postajati nekaj-drugega ... Obstaja neko postajanje-ženska v pisanju. Ne gre za to, da bi pisali ,kot' ženska. Gospa Bovary, »*to sem jaz*«, je izjava histeričnega prevaranta. Niti ženskam ne uspe vsakič, kadar se potrudijo — pisati kot ženske, v imenu prihodnosti ženske. Ženska, to ni nujno pisec, ampak postajati-manjšinski s pisanjem ... Biti izdajalec svojega kraljestva, izdajalec svojega spola, svojega razreda, svojega naroda, svoje večine ...«

Postajanje je vedno postajati ne-dominanten, šibek, in sicer toliko, da lahko prepustiš komu njegovo moč in dominantno vlogo, ne da bi se za to z njim boril. Ne da bi moral nujno dokazovati in uveljavljati svoj prav in svojo resnico, svojo borbenost in svojo moč, resnico svojega naroda in svoje rase, dominacijo razuma pred norostjo in odraslostjo pred otroškostjo. Seveda je nujno pri takšnem nomadskem potovanju paziti, da ne postane beg, da ne postane edino mogoče stanje in način obstoja, saj bi v tem primeru samo zamenjali vloge, druga bi nam bila enako vsiljena in nujna kot prva.

Nicholasa najprej potisnejo v obrambo, potem ga iz trdnjave nanežejo na negotovo pot, ki je brez zavetja in brez cilja, pa vendar osvobajajoča in čudovita, morda celo zmagovita. Poženejo ga na pot, po kateri so stopali vsi ostali sodelujoči v meta-gledališču, na pot, po kateri mora stopati vsakdo, ki v gledališču noče zgolj ponavljati in oponašati svojih predhodnikov in soigralcev. »Mi vemo, kakšen je občutek. Vreči se v nekaj. Biti zavržen. Jezen. In vsi vemo, da se na koncu splača,« kot pravi Lily. (M 476)

Takšno postajanje-šibak uvršča Fowlesa v »mehko« varianto mišljenja, med sopotnike obeh že omenjenih »shizoanalitikov«, Lyotardovega vztrajanja na »nepremostljivi razliki« (*le différend*) in ob bok italijanskim »mehkomislečim« po-heideggrovcem. Med enega »izbranih« — beseda se v romanu pogosto pojavlja, kot bi šlo za razlikovanje peščice od večine, kakršno poznajo tajna, ezoterična in hermetična združenja — ki razumejo nujnost spremembe odnosa do drugega, do narave, do marginalcev vseh vrst, barv in oblik, do manjšin. Do vsega tistega, čemur je v osemdesetih uspelo spregovoriti in je s tem bistveno zaznamovalo to obdobje.

»Kar že je, nima imena« (M 460)

That shall end never that began.

All things endure because they are.

Do what thou wilt, for every man

and every woman is a star.

Pan is not dead: he liveth, Pan!

Break down the bar!

Fowlesov roman je (tudi) zgodba o tem, kako zvijačni iluzionist in terapevt Conchis spelje na led nedolžnega in lažnivega Nicholasa; ponudi mu vabo, Žensko, ki se po njegovih navodilih obnaša kot fatalna ženska. S svojo nespoznavno in preskakujočo identiteto oponaša fatalko, ki lahko stopi na mesto nemogočega objekta hrepenenja ravno zato, ker s svojo spremenljivostjo in neizoblikovanostjo napolni katerokoli praznino, s svojo amorfnostjo obeta zamašitev kateregakoli praznega mesta. Ko Nicholas to slastno vabo ugleda, postane trapast, slep in gluha kot rušavec med svatbenim petjem, Conchisu začne jesti iz roke in poslušati njegove izmišljene prigode, uprizarjajo mu različne prizore, berejo o njem okrutna psihiatrična poročila in diagnoze, namesto plačila pa mu izmaknejo ljubljeno bitje, ki vleče nase precejšen del lastnosti, s katerimi se identificira. Zmaknejo mu torej točko identifikacije in tako temeljito zanihajo njegov 'jaz', da odpade z njega velik del njegovega uporništv, ljudomrzništva, nezvestobe in drugih lastnosti, ki mu preprečujejo skupno življenje z Alison.

Jasno je, kako celo zadevo izpelje Conchis; na prvi pogled pa je manj jasno, kako si je stvar zamislil stvarnik fiktivnega *heterokozmosa*, avtor; s tem, da nam razkrije junakovo očiščevanje od fantazme, gotovo ne, možnosti hipnotiziranja bralca, da bi občutil tisto stanje, ki kraljuje v manifestih piscev novega romana in v esejih in razpravah njegovih domačih sopotnikov — *da stvari najprej so, in to brez smisla* — pa tudi nima.

Na tem mestu se je koristno spomniti na to, da je roman Rorschachova packa, v katero bi moral bralec projicirati podobno vsebino, kot jo Nick v svoj nedosegljivi objekt hrepenenja; ta vaba, ki jo nastavlja Fowles, bi morala povzročiti isto paranoidno iskanje nečesa, kar stoji »za« vsem, mobilizacijo tiste NKVD-jevske logike, »da je vse z vsem povezano«. Vaba bi morala biti izbrana tako, da bi omogočila in pospešila sicer neodločno in lenobno vrtenje okoli same sebe kot (četudi namišljenega, neobstoječega ali praznega) središča; vzpodbosti bi morala mačko, da bi se vrgla na vrelo kašo.

Ce je Conchis mag, ki obseda in začara svojega učenca in žrtev, pa je njegovo početje ob čaranju, magiji, tudi igra, in to ne katerakoli igra, temveč *Božja igra*, *The Godgame*. Naslov *Božja igra*, igra z Bogom za Boga (ali z Bogom za boga), bi postavil v ospredje tiste interpretacije, ki bi stavile na tista mesta v besedilu, kjer piše, »da ni boga in to sploh ni bila igra« (M 625); naslov *Mag* pa poudari ravno Conchisovo in avtorjevo vlogo. (Zanimivo je, da Peter Conradi v svoji knjigi o Fowlesu naslov povezuje še z »magijo«, materjo Lily in Julie, Conchisovo ljubico in ugledno *lady*, ki jo Nick sreča le enkrat).

Conchisovo »meta-gledališče«, v katerem ni nič gotovega, »saj deluje na predpostavki, da je v realnosti vse izmišljija (*fiction*)«, in Fowlesovo početje imata iste namene. Eden od njih je ta, da bi se sodelujoči osvobodil svoje prve vloge, da bi se rešil igranja, ki si ga vsiljuje,

da bi torej spregledal igro kot umetniško delo, nekako tako, kot spregleda Nick svoje prejšnje vzore, francoske eksistencialiste. Njegov odpor do sveta in do družbe je izhajal iz *dobesednega* branja eksistencialistov; »vendar takrat nismo razumeli, da junaki, ali antijunaki iz romanov francoskih eksistencialistov, niso bili mišljeni realistično. Poskušali smo jih oponašati, pri tem pa smo zgrešili metaforičnost opisov zapletenih stanj in občutij ter jih zamenjevali za natančna in nedvoumna navodila, kako se vesti. »(M 17) Na metaforičnost in fiktivni značaj svojega početja vodja »meta-gledališča« v maniri brechtovskega potujitvenega efekta nekajkrat opozarja, na primer na to, da so »maske zgolj metafora«. (M 458)

V romanu je precej situacij, ki spominjajo na eksistencialistične, na primer Conchisova pripoved o svobodi, ki jo je imel, ko je lahko izbiral med ubojem človeka — od Nemcev izmučenega za povrh — in svojo smrtjo, v kateri bi se mu pridružilo še celotno prebivalstvo grške vasice. Podobna tej je preizkušnja, ki jo ponudijo Nicku, ko lahko z bičem razbrazda goli beli hrbet Lily in se s tem njej in njenim somanipulatorjem maščuje za ponižanja in razgaljenje. Vendar pa je svoboda pojmovana bistveno drugače, predvsem je osvobodjena bremena odločitve in odgovornosti, odsotni sta tudi tragičnost in tesnoba, ki ju sicer zlahka zasledimo pri eksistencialistih; svoboda je veliko bolj osvobajajoča, predvsem pa nosi s sabo velik del nujnosti, saj »bolj ko razumeš svobodo, manj jo poseduješ«. (M 518) Fowles je, podobno kot njegovi sodobniki, pisci novega romana, kritičen do osnovnih eksistencialističnih in absurdističnih predpostavk, uporablja pa nekatere situacije, ki jih zvrne proti njihovemu izvirnemu kontekstu.

Ob drugačnem razumevanju svobode ter sprevidu fiktivnosti čaranja — jasno, saj imamo opraviti z umetniškim delom, ki se zaveda avtonomnosti svojega literarnega sveta glede na realnost in njeno posnemanje — so ravno iluzionistični postopki prevarantov Nicka spravili v zanj nova stanja. Važnejša so predvsem tri stanja, ki so si med seboj precej podobna, v katerih čuti junak — pripovedovalec polnost svojega bivanja. To so predvsem epifanija ob sončnem zahodu na Parnasu ob Alisoninem obisku, s hipnozo in *daturo* povzročeno stanje čiste prisotnosti in zavedanja tu-bivanja, ter zadovoljstvo ob ponovnem snidenju z vmes *kao-mrtvo* Alison na koncu, ilustrirano s kupletom iz *Pervigilium Veneris*:

*cras amet qui numquam amavit
quique amavit cras amet*

kar so tudi zadnje besede v knjigi, njen končni rezultat. Značilnost vseh treh stanj je ukinjanje nasprotij, stanje, v katerem »vsa nasprotja postanejo eno, kajti vsako (nasprotje) je nepogrešljivo drugemu« (M 239); tudi kadar ne gre za stanje, imenovano *coincidentia oppositorum*, je Nickovo zadovoljstvo odvisno od občutenja celote, od do-

polnitve z drugo polovico, Alison, »brez katere ne bo nikoli nič več kot samo polovica bitja«. (M 655) Čeprav imamo opraviti z mitom o androginski celosti človeka, ki zaradi svoje delitve, ki se je dogodila enkrat v času — in takrat se je čas šele začel — v času ne more več postati cel; čeprav takšno krpanje celote kar kriči po ugovoru,* če jo jemljemo dobesedno, imamo opraviti z metaforo, z dopolnjenim simbolom. S simbolom, ki nam sugerira stanje brez nasprotij, v katerem so nasprotja spoznana in uravnotežena, izgine pa tudi razlika med subjektom in objektom, izginja in ukinja se dominantna vloga tistega, ki si svet okoli sebe pod-vrže. Gre za stanje, ki so si ga za cilj zastavili pisci novega romana v svojih manifestih. Za stanje, ki je mogoče le v primeru, da dopustimo veliki količini nezavednega in drugega, da zmehča trdo konstitucijo (pod)metalca.

»Treba se je vrniti daleč nazaj, in začeti znova...« (M 650)

To man I come, the number of

A man my number, Lion of Light;

I am The Beast whose Law is Love.

Love uder will, his royal right —

Behold within, and not above,

One star in sight!

Conchisova vaba, ki je dobro izbrana in dobro vodena, če lahko uporabim besednjak ribičev z umetnimi vabami, je Ženska, ki jo ple-nu zmakne, s tem pa mu zmakne tudi temelj njegovih prepričanj in da lekcijo iz pristnosti in nepristnega oponašanja. Fowlesova vaba je igra, v kateri je zastavek bog ali pa jo ta celo skrivnostno in nedoum-ljivo vodi. Ker lahko rezultat vsaj približno rekonstruiramo iz knjige, preostane le še najtežji del; razkriti, kako rokohitrec in čarovnik Fow-les igro vodi.

Roman *Mag* se končuje s kupletom iz *Pervigilium Veneris*, delom alkimista iz 16. stoletja, ki je potek *Velikega dela* in svoja občutja, ki so ga krivila sproti in na koncu, upesnil v odštekanih kupletih. Ta, ki ga navaja Fowles, je eden zadnjih, govori pa o jutrišnji ljubezni tistih, ki še ne ljubijo, kot tudi tistih, ki to že počnejo. Ob naslovu in zaključku romana z opisom konca *Opusa* je v *Magu* vse polno elementov iz hermetične tradicije in zahodne ezoterike, s katero si avtor prizadeva mehčati bralca.

Že Nickov prihod v Bourani, v *salle d'attente*, v čakalnico, je v znamenju renovacije, ki jo poznamo iz ritualov, katerih namen je vrni-tev nazaj in vzpostavljanje svetosti sveta. Že takoj na začetku mu

* To je že storil Tine Hribar v *Drami hrepenenja*, 1983.

ponudijo ključ, ko mu podtaknejo verze iz Eliotovega kvarteta *Little Gidding*: »ne smemo opustiti iskanja / zakaj njegov konec / bo vrnitev na začetek / ki ga bomo prvič ugledali«, in verze Ezre Pounda, ki govorijo o priljubljenem arhetipu, ki spredelevlja izročnost nezavednemu, spustu v podzemlje: »Kdor je enak mrtvim ima pamet celo! / Ta zvok je prišel iz teme / Najprej moraš na pot v pekel / ...«

Tudi Bourani, Conchisovo posestvo z vilo, ima pomen, ki ustreza funkciji podzemlja, kot jo srečujemo v ezoteriki; je hkrati prostor, kjer »čakaš na smrt ali nekaj takega« (M 610), in hkrati maternica, čakalnica na ponovno rojstvo. Vrh šolanja čarovnikovega vajenca Nicholasa je proces, na katerem mu v podzemeljski sobi sodijo — preberejo mu imeniten primerek psihiatrijske diagnoze, v kateri najdemo vse glavne rekvizite, od neizsesanosti do gest, ki kažejo nagnjenost k analni erotiki, od sovraštva očeta do strahu pred kastracijo — ki poteka v kostumih magov skozi zgodovino, od egipčanskih bogov do čarovnic. »Sam ritual spominja na eleuzinske misterije predvsem po tem, da se popolnoma konča po zaključni ceremoniji, brez posebnih zahtev v vsakdanjem življenju.« (Conradi)

Ob tem je Fowles uporabil še eno divinizacijsko tehniko — *tarok karte*. V starem kompletu kart je bilo 78 kart, vse so predstavljale različne figure, vsaka od njih pa je imela tudi svoje ime. Kljub temu, da o intuitivni tehniki divinizacije ni napisano nobeno dobro dostopno delo — poceni populističnim knjigam, ki jih izločajo alternativne založbe, se je zaradi obupne kvalitete besedil bolje izogibati — lahko med »slikami« oziroma prizori, ki jih uprizarjajo Nicholasu, prepoznamo nekatere najpomembnejše podobe iz taroka. *Norec*, *Mag*, katerega simbola sta lilija (Lily) in vrtnica (Rose, tudi Julie), *Puščavnik*, *Vzdržnost*, *Kolo usode*, *Obešenec*, *Zvezda*, *Pravica* (tudi Proces), *Smrt*, *Ljubimca* in podobni naslovi povsem ustrezajo ključnim prizorom »meta — teatra«. Čeprav »čarovništvo« s kartami ni rekonstruirano — z izjemo v nekaterih dovršenih magijskih sistemih, na primer pri crowleyancih, kjer pa je početje preveč vpeto v siceršnji sistem in s tem bistveno spremenjeno, zato tokrat neuporabno — ga lahko »prevedemo« na kakšno podobno tehniko. Na primer na *I Ching*, ki kot vse intuitivne tehnike temelji na verjetju v sinhrono povezanost akavzalnih dogodkov; metanje 49-ih paličic oziroma kovancev je smiselno samo v primeru, da neznanemu vprašanju ustreza določen nerazumljiv odgovor. Vendar pa je *I Ching* povezan s stvarmi, ki so več kot samo projekcija individualnega ali vzburkanje nezavednega, zato je za pojasnjevanje taroka bolj ustrezna alkimija, to pa predvsem zato, ker jo je v enem svojih temeljnih del *Psihologija in alkimija* obdelal Jung, ko je pisal o simbolih, ki spremljajo individuacijo, torej proces uravnotežanja nasprotij. Kljub temu, da bi se dalo Nicholasovo individuacijo povsem zadovoljivo razložiti z Jungovimi pojmi *Anima*, torej vodnica proti nezavednemu — vloga bi slej ko prej pripadla Lily — in *Senca*,

odrivani in nezaželjeni del individualnih lastnosti — verjetno Conchis, ki v pripovedovanju o sebi poudarja in karikira tiste Nickove lastnosti, zaradi katerih ga je treba vzeti v »šolo« — bi s tem mehanično prenašali Junga na Fowlesa, to je nepotrebno kljub avtorjevemu priznanju močnega vpliva.

Ne glede na vse razlike med »pisarniškim« oziroma »namiznim« špilom kart in »tovarniškim« oziroma »laboratorijskim« početjem alkimistov, lahko primerjamo divinizacijo s tarok kartami s psihičnim procesom, ki so se mu izpostavili alkimisti, ko so po nerazumljivih navodilih cmarili, smodili, dušili, mešali in drugače mučili materijo, s tem pa tudi v njej skrita božanstva. S tem, ko so projicirali v materijo božanstva in življenje, so ponavljali misterije, saj so se v materiji navzoča božanstva obnašala natančno tako kot »umirajoči bogovi«. S ponovitvijo misterijev so dosegli enak rezultat; povrnjeno svetost sveta in vstajenje božanstev. S formiranjem kemije kot znanosti se je početje alkimistov nadaljevalo kot branje, torej kot mišljenjska dejavnost, potem pa pobegnilo v literaturo.

Podobno, kot so alkimisti v kemični del procesa projicirali psihične procese, so »čarovniki« s kartami projicirali v sugestivne naslikane figure. Podrobnosti niti niso važne, saj je igral vsak — predvsem kadar je igral sam — proti drugemu nasprotniku. Pri vsaki takšni projekciji v materijo ali v čarovniške, norčevske in kosčevske figure postanejo nezavedne vsebine, ki se vežejo na določen arhetip, v primeru simbola pa na prezrto in nezavedno v simbolu, bolj in bolj avtonomne in aktivne; ob *ego*, identifikacijsko točko in hkratnega razločevalca nasprotij, pljuskajo tako dolgo, dokler se točka identifikacije ne prenese na *ego* nadrejeno sebstvo. V njem je mogoč soobstoj nasprotij in njihovo uravnoteženje, s tem so izpolnjene zahteve nezavednega, ki samo ne pozna ločevanja. Sebstvo je končni cilj individuacijskega procesa, procesa »odraščanja« in zorenja.

Vendar pa je *ego* težje zmehčati kot hobotnico, ki postane po nekajurnem udrihanju primerno mehka in uporabna za kuho. Ena od posledic občutenja kaotičnega stanja nezavednega je izguba trdne resnice, ki bi jo lahko izrazili, ob vseh lastnostih, s katerimi se identificira *ego*, se pojavijo njihove obratne lastnosti, katerih občutje je lahko kaj neprijetno. Občutek ne-*ego*, ne-resnice, ne-neresnice, ne-življenja, ne-bití je povsem običajen korak na poti k odraslosti.

Seveda pa odraslost zahteva izstop iz vseh vsiljenih vlog — tudi iz vloge učenca. Zato in zaradi nevarnosti identifikacije s sproščenim arhetipom, je nujno zanikati še to in se ne identificirati z lastnim početjem in šolanjem. Ob koncu svojega šolanja Nicholas ugotovi, da je bil namen skrivnostnega početja »morda ta, da bi mi dali zadnjo lekcijo in zadnjo preizkušnjo ... da bi, kot v L'Astrée, spremenil leve in samorože in mage in druge mitične pošasti v kamnite kipe«. (M 655)

Da bi spregledal *bluff* v igri, spoznal vso čarovniško navlako kot metaforo, kot umetniško delo. In spoznal, da je ljubezen vse kaj drugega od strastnega projiciranja in lovljenja in čakanja nemogoče ženske; da je ljubezen nekaj, kar se daje za nič, a vsakomur. Da je ljubezen »tisto, kar čutiš do psa ali mačke«.*

* Sid Vicious, pevec prve punk skupine Sex pistols, Dean Hendrix, Morrison in Joplinova osemdesetih.

Sandi Cvek

Ženska kot metafora

Podoba ženske

Vem za divjo pokrajino, kjer knjižničarji prezirajo praznoverno in nespametno navado iskati v knjigah smisel, in zanje je to isto, kakor iskati smisel v sanjah ali v nejasnih črtah na roki...

(Borges, *Babilonska knjižnica*)

V začetku je bila slika, svojevrstna sanjska vizija. Vse je nastalo po njej, in brez nje ne bi bilo romana: »Neka ženska stoji na koncu zapuščenega pomola, zagledana v morje... Ta slika se mi je prikazala v mislih nekega jutra v postelji, ko sem bil še v polsnu, in odgovarjala ni nobenemu resničnemu dogodku iz mojega življenja, kolikor se spomnim...« (Fowles, 1977, str. 151–162) Preden postane realna, v kateremkoli že smislu besede, je torej Sara podoba, in to sanjska podoba.

V predgovoru k popravljeni izdaji *Maga* Fowles priznava svoj dolg in zavezanost romanu *Le grand Meaulnes*, edinemu dokončanemu delu francoskega pisatelja Alain-Fourniera, nikjer pa ne omenja, da je mogoče prišla temna in skrivnostna Sara v njegove sanje ravno iz te knjige.

V *Velikem Meaulnesu* imamo pravzaprav dve ženski. Prva, Valentina, »prepovedana ženska«, je naslikana v precej temnih barvah: črno oblečena straši po mračnih ulicah, in njenim čarom junak podleže. Njej nasproti stoji Yvone de Galais; deviška, čista, svetla ženska, utelešenje svetlobe. Fowles v svojem romanu združi dve kontrastni figuri in ustvari veliko bolj kompleksno podobo Sare Woodruff. Tako preseže poenostavitev, zavrne biblijsko polarizacijo ženske na devico in skušnjavko, in vzpostavi begajočo skrivnost ženske, ki je oboje hkrati.

Takšne skrivnostne ženske, ki se vedno znova izmikajo poskusom, da bi jih opredelili, se pojavljajo v vseh Fowlesovih romanih. V skrajni točki niso le metafora katerega si že bodi aspekta ženskosti, in tudi ne

samo videnje mnogoterosti in poosebljenje begajoče in zapletene »drugosti« ženske v moških očeh. Označujejo večjo skrivnost — neizrekljivost in neopisljivost same realnosti. Knjige Johna Fowlesa nam govorijo o tem, da je svet kaos, in ravno ženska je največkrat njegov znak.

Neznosni pogled »Stvari«

»Moj Bog, moj Bog,« je molil, »zakaj si me zapustil? Zakaj si me tako zelo kaznoval? Oče naš, ki si v nebesih, reši me tega goloba, amen!«

(Süskind, *Golob*)

»Ko se mu je dogodila tista reč z golobom, ki je kar čez noč tako zelo iztirila vse njegovo bivanje, je bil Jonathan Noel star že čez petdeset let, za njim je bilo obdobje kakih dvajsetih let, ki so minila brez kakršnihkoli dogodkov, in že zdavnaj ni niti najmanj računal, da bi ga doletela kakršnakoli druga bistvena reč kot to, da bo nekoč umrl. In tako mu je bilo čisto prav. Kajti dogodkov ni maral, naravnost sovražil pa je tiste, ki so pretresali notranje ravnovesje in vnvanji življenjski red spreminjali v zmedo.« (Süskind, 5)

Ko se mu je dogodila tista reč s Saro, ki je kar čez noč tako zelo iztirila vse njegovo bivanje, je bil Charles Smithson star komaj dvaintrideset let. In zmeraj je življenju zastavljal preveč vprašanj, čeprav si ga je že bolj ali manj trdno zakoličil.

Obe knjigi, *Golob* in *ŽFP*, govorita o istih stvareh, in struktuirani sta popolnoma enako. Najprej sta že oba naslova enako zavarajoča. *Golob* seveda ne pripoveduje zgodbe o golobu, ampak zgodbo Jonathana Noela, tako kot *ŽFP* govori o Charlesu in ne o Sari.

Tako golob kot Sara sta zgolj »Stvar«, madež, tujek, ki se pojavi v svetu obeh junakov in ga sesuje. Sta metafora za tisto neznosno, ogrožajoče, vselej tuje v svetu. Pred njima ni ničesar, nobene zgodbe, nobenega dogajanja, zgolj nedoločni, retrospektivni namigi na neko preteklo inercijo. Pojavitev »Stvari«, srečanje z njenim neznosnim pogledom je tisto, kar sploh sproži samo zgodbo:

»Čepel je z rdečimi, krempljati nogami na kot volovska kri rdečih ploščicah na hodniku, ves v svinčeno sivem, gladkem perju: golob. Glavo je bil spustil na stran in buljil v Jonathana s svojim levim očesom. To oko, majhen, pravilen krog, rjav s črno piko na sredi, je bilo strašno na pogled. Čepelo je na operjeni glavi kot prišit gumb, brez trepalnic, brez obrvi, docela golo, docela brezsravno obrnjeno navzven in nepopisno odprto... Nobenega leska, nobenega sijaja ni bilo v tem očesu, niti iskric živega. Bilo je oko brez pogleda. In buljilo je v Jonathana.« (Süskind, 13)

»Obrnila se je in ga pogledala — Charlesu se je zazdelo, da je pravzaprav pogledala skozenj... Charlesu se je pozneje, kadarkoli se ga je spomnil, ta pogled zdel kot sulica; s čimer seveda ni mišljen opis predmeta, temveč njegov učinek. V tistem trenutku se mu je pritaknilo, da je nepravilčen sovražnik; hkrati preboden in zaslužen ponižan. Ženska ni rekla nič. Njen pogled ni trajal več kot dve, tri sekunde, potem pa se je spet zastrmela proti jugu.« (ZFP, 12)

Čeprav gre v prvem primeru za opis samega pogleda, v drugem pa bolj za opis njegovega učinka, je istovetnost situacije očitna. Svet se je zamajal, razpokal je po šivih, in nikoli več ne bo cel.

Golob in Sara sta sama na sebi popolnoma nepomembna, pomembno pa je mesto, ki ga zasedata, zato o obeh izvemo v knjigi zelo malo. Fowles recimo izrečno poudarja, da mu je Sara popolna skrivnost, ne ve, kdo je in iz katerih senc se je vzela; glede goloba pa je to tako ali tako jasno. Le kaj naj bi bilo mogoče razumeti v zvezi z nekakšnim umazanim ptičem?

Charlesovo nenehno spraševanje, kaj Sara hoče (»Kaj je hotela in zakaj? Zakaj? Zakaj?... Toda le kaj je hotela? Prepustila se mi je — in me pustila, kot da ji ne pomenim nič...«), je zato popoln udarec mimo; nekaj takega, kot da bi se Jonathan spraševal, kaj hoče golob. Po drugi strani pa mu prav ti brezupni poskusi pomagajo ohraniti neki minimum razumske stabilnosti, prepričan je, da nora in iracionalna situacija skriva »nekaj zadaj«, da prispodobe zastirajo neko racionalno, razložljivo jedro. »Ali bom kdaj razumel tvoje prispodobe?« vpraša Sara še čisto na koncu in se v tem (in še v marsičem) razlikuje od glavnega junaka *Imena rože*, ki na koncu spozna, da je ves čas iskal privid reda, ko bi moral dobro vedeti, da v univerzumu ni reda.

Najlepše se to vidi v pogovoru, ki ga ima Charles z dr. Groganom nekje na začetku romana, takoj po tistem, ko Sara prvič čisto neposredno poseže v njegovo življenje. Že sama ureditev Groganove sobe, s fotografijami slavnih mož na eni steni in norih žensk na drugi, sugerira svet moške superiornosti, svet, kjer vlada razum. V varstvu te sobe naša dva »učenjaka« v znanstveni terminologiji, ob brandyju in cigarah razpravljata o Sari. Diagnoza je kmalu postavljena. Sara boleha za »obskurno melanholijo« (Freud je v tem času še gimnazijec!), ki pa ne more biti obskurna možakarjema njune sorte. Sara je tako kategorizirana, fiksirana v času in prostoru, znanost jo lahko opiše in pojasni. Charles se loti zdravljenja in kot se rado zgodi, še sam zbolí.

»Jutri se bom ubil,« je rekel. In potem je zaspal.
(Süskind, *Golob*)

Charles se zaljubi proti svoji volji in proti svoji viktorijanski presoji, rezultat je uničenje njegovega naivnega pozitivizma in razpad sveta, kakršen je bil zanj dotlej (ali kakršen naj bi bil): sveta, v kate-

rem so stvari, vključno s človeškimi čustvi in željami, razložljive in pod kontrolo, če so le pazljivo preiskane in analizirane. Charles, ki je že izgubil plemiški naslov in stričevo zapuščino, zdaj izgubi še bodočo (bogato) ženo, dobro ime, socialni položaj in celo lojalnost svojega služabnika.

Gre za tipično fowlesovsko situacijo, kjer je junak pritisnjen ob zid, postavljen na sam rob eksistence, ali pa je celo pahnjen čez rob, v smrt, tako kot John Marcus Fielding v zgodbi *The Enigma*. Charlesu se nekako uspe obdržati, uspe se mu celo prebiti skopi labirint, ki ga čaka, tako da lahko na koncu reče skupaj z Davidom Williamsom, junakom zgodbe *The Ebony Tower*: »Jaz sem preživel!«

Vrt s potmi, ki se cepijo

»Labirint je tu«, je rekel in pokazal na veliko lakiranc pisalno mizo.

»Labirint iz slonove kosti«, sem vzkliknil, »zelo majhen labirint...«

»Labirint iz simbolov«, je popravil. »Neviden labirint časa. Meni, angleškemu barbaru, je bilo določeno odstreti to presojno skrivnost...«

(Borges, *Vrt s potmi, ki se cepijo*)

To, da je labirint res tu, je jasno vsem, saj živimo v času, ko je o labirintih že kar precej znanega. Vsaka interpretacija knjige, s katero se ukvarjamo, slej ko prej zaide vanj, in se v njem ponavadi izgubi. Gre seveda za slovito cepljenje poti, za problem treh koncev knjige.

Najprej nas zanima, za kakšen labirint gre. Umberto Eco, ki je pravi strokovnjak za te zadeve in človek, ki mu zaupamo, pravi, da je labirint predvsem abstrakten model domnevnosti.

»Vendar obstajajo tri vrste labirintov. Eden je grški, Tezejev. Ta labirint ne dopušča nikomur, da bi se izgubil: vstopiš in prispeš v središče in potem iz središča k izhodu. Zato je v središču Minotavros, sicer bi bila zgodba brez draži, bila bi navaden sprehod. Strah se, če se že, rojeva zato, ker ne veš, kam boš prispel in kaj bo storil Minotavros... Potem obstaja maniristični labirint: če ga razmotaš, boš imel v rokah neko vrsto drevesa, neko strukturo v obliki korenine z mnogimi slepimi ulicami. Izhod je en sam, toda lahko ga zgrešiš. Da se ne bi izgubil, potrebuješ Ariadnino nit... Naposled obstaja mreža, ali boljše... rizom. Rizom je narejen tako, da se vsaka steza lahko poveže z vsako drugo stezo. Nima središča, nima obrobja, nima izhoda, ker je potencialno neskončen. Prostor domneve je prostor v obliki rizoma...« (Eco, 1986, str. 54)

Bodimo natančni in si поблиže pogledimo vse tri modele.

»Kako lep je svet in kako grdi so labirinti!« sem vzkliknil olajšano.

»Kako lep bi bil svet, ko bi obstajalo pravilo za orientacijo v labirintih,« je odgovoril moj učitelj.

(Eco, *Ime rože*)

Tsui Pên je menda nekoč rekel: »Umikam se, da bom napisal knjigo.« In drugič: »Umikam se, da bom naredil labirint.« Vsi so mislili, da sta to dve deli; nihče pa ni pomislil, da sta knjiga in labirint ena sama stvar.

(Borges, *Vrt s potmi, ki se cepijo*)

Recimo, da nas je Avtor skupaj s Charlesom postavil v labirint številka ena. Središče labirinta je že na njegovem začetku, in tu nas čaka tudi Minotaver oziroma (če se malce poigramo z grško mitologijo, ker nam to ravno ustreza) Sfinga, ki pa je Sfinga z napako. Sfinga, ki molči in nas spravlja v neznosen položaj s samo svojo prisotnostjo, s tem, da ne zastavlja ugank, ampak je uganka ravno to, da ne vemo, kaj hoče.

Sfingino čudaštvo nas prestavi v labirint številka dva, saj je akcija stvar naše odločitve, točno to pa razcepi ravno cesto na številne poti. Slepih ulic je mnogo, izhod menda en sam, pa tudi Ariadne niti nimamo. Ne smemo pa pozabiti, da smo v knjigi, knjiga in labirint skupaj pa ne moreta dati nič drugega kot »knjigo iz peska«, neskončen tekst. Taki knjigi bi se še najbolj prilegala oznaka, ki jo je Eco povzel po Deleuzu in Guattariju, torej labirint številka tri; knjiga — rizom.

ZFP pa nekako ni čisto ista stvar kot Borgesov *Holy Writ*. Strani niso obrabljene, slabo natisnjene in čudno oštevilčene. Začetek je lahko najti, prav tako konec, saj se med platnice in roko ne vrivajo vedno novi in novi listi kot pri oni drugi. Število strani je končno in precej enakomerno porazdeljeno na enainšestdeset poglavij.

Zato pa je toliko bolj čudna zgodba. Pravzaprav ne toliko, saj gre za precej običajen ljubezenski zaplet oziroma za zgodbo o ljubezenskem trikotniku, kar pa je tako ali tako vsaka ljubezenska zgodba. Čudna je cepitev v tri konce, ki naj bi bili tri možne razrešitve tega trikotnika:

- 1) Charles «ostane zvest» Ernestini;
- 2) Charles zapusti Ernestino, zato pa dobi Saro;
- 3) Charles ostane brez obeh žensk.

Cetrta logična rešitev, ki se zdi kar udobna, da namreč

- 4) Charles obdrži obe ženski,

pa se v romanu ne pojavi (bilo bi izjemno zanimivo in zabavno, če bi

se), saj je verjetno nekoliko nevzdržna znotraj njegove fiktivne realnosti.

Zgodba se konča oziroma prvič konča že na približno prvih dveh tretjinah knjige. To nekateri interpreti radi spregledajo in govorijo o samo dveh koncih v zadnjih dveh poglavjih. Njihov argument je, da naj bi šlo v prvem primeru »le za Charlesove sanje in ne za realnost«. Govoriti o fikciji znotraj fikcije na tak način, po Borgesovi izkušnji sanjavca, ki je tudi sam sanjan, je zadosti naivno, da nam tega ugovora ni treba jemati resno. Ravno Borges nas tako kot Cervantes, Calderon, Shakespeare, Schopenhauer in drugi veliki sanjavci iz preteklosti stalno opozarja, da ima realnost strukturo fikcije. »Svet je naš sen, naša ideja, kjer se nahajajo drobne in večne razpoke nerazumnosti, ki nas opominjajo, da je naše stvarjenje lažno, ali vsaj izmišljeno.« (Barth, 19) Vesolje je knjižnica in življenje zgodba, mi pa ne moremo več kar tako šariti z opredelitvami in govoriti o »zgolj sanjah« oziroma je smešno, če to še vedno počnemo. Od stvari in ljudi so ostala le imena, tako kot je recimo Platon ime in simbol izgubljene nedolžnosti, simbol časa, ko se je realnost še lahko delilo na stvari, njihove posnetke in posnetke posnetkov. To že dolgo ni več mogoče, vse ima isti »ontološki status«, če si še lahko dovolim uporabiti to zaprašeno sintagmo.

Charles in Ernestina se poročita, vendar ne živita srečno. Imata (recimo) sedem otrok, katerih potomci so še danes veliki londonski trgovci. Sara kar izgine in nikogar več ne nadleguje, vsak dobi tisto, kar mu gre, celo gospa Poulteneyeva.

Tako sanja Charles na vlaku, ki ga vozi iz Londona v Lyme Regis nazaj v naročje njegove koprneče, bidermajerske Ernestine. Zdi se mu, da se knjiga njegovega bivanja bliža hudo klavrnemu sklepu, saj ne ve, da je junak v knjigi — labirint in da se pot šele začenja cepiti.

Med Londonom in Lyme Regisom je Exeter in v Exetru Sara. Charles je človek, ki terja pojasnila. Ernestina bo pač malo počakala, on mora najprej izvedeti, kaj Sfinga hoče. Odgovor dobi v pičlih devetdesetih sekundah, in to v postelji:

»Obležala sta kot ohromljena od svojega dejanja. Zamrznjena v greh, otrpla od užitka. Charles — ne mila otožnost po združitvi, nenadna, vesoljna groza ga je spopadla — je bil kot mesto, ki ga je z jasnega neba zadela atomska bomba. Vse je razneslo; vsa načela, vso prihodnost, vso vero, vse poštene namene. On pa je obstal, užival je najslajšo posest v življenju, poslednji med živimi, neskončno osamljen... toda, radioaktivno sevanje krivde se je že prikradlo, zalezlo se mu je v živce in kri.« (ŽFP, 342)

»Omne animal triste post coitum,« je ob podobni priložnosti rečeno v neki slavni knjigi. Zmešnjava, neznanska zmešnjava sicer, toda uganka se zdi rešena, Sfinga je končno izdala svojo skrivnost.

Svet je spet postal domač. Obeta se sicer cel kup neprijetnosti, toda pot naprej je znana. Charles uživa svojih pet minut navidezne zmage, ki jim takoj sledi nov poraz. Svet se lahko sesuje tudi zaradi madeža na srajci. Zlasti če je to krvav madež. Večerna meditacija v cerkvi skoraj vedno pomaga, čeprav si viktorijanski agnostik in darvinist. Če nič drugega, se babilonska vlačuga kaj hitro spet spremeni v Mater božjo. Poti nazaj ni, stvar je odložena. Kocka je padla, zdaj je pravi trenutek za met kovanca, kajti pot se bo vsak čas spet razcepila.

Tujca na vlaku

»Sedaj je Trout pričenal razumevati, da sedi zelo blizu osebe, ki ga je ustvarila. Bilo ga je sram. Težko mu je bilo vedeti, kako naj reagira, predvsem zato, ker bi bile njegove reakcije vse tisto, kar bi jaz dejal da so.

Lepo sem se vedel do njega, nisem pomahal, nisem strmel. Nisem odložil očal.«

(Vonnegut, *Zajtrk prvakov*)

»Ne biti človek, samo odsev sanj drugega človeka, kakšno nerazumljivo ponižanje, kakšna vrtoglavica!«

(Borges, *Krožne razvaline*)

Smo v petinpetdesetem poglavju, ki se »čisto slučajno« začenja z istim citatom iz *Through the Looking Glass* kot Borgesove *Krožne razvaline*. Met kovanca (ki ne bo odpravil naključja) se zgodi na vlaku, ki tokrat pelje v nasprotni smeri, iz Exetra v London. Slavno srečanje na vlaku zelo spominja na srečanje v koktejl baru novega Holiday Inna v Midland Cityju, s to razliko, da Charles ni obdarjen s toliko domišljije kot Kilgore Trout (lahko njemu, ki je pisec znanstvene fantastike) in ne more posumiti, da je morda stvaritev nekega drugega človeškega bitja. Saj tudi ne more, ubogi Charles Smithson. Ne le zato, ker je samo »... še ena osamljena sirota, konvencionalni heroj, nekakšen pasivni, brezdolni gentleman, amater v splošnem in fosilar v posamičnem« (Conradi, 63); tudi njegov Stvarnik mu posla prav nič ne olajša. Ne prikaže se kot goreč grm ali nevihtni oblak, kakor je v navadi, pač pa kot mesnat in bradat možakar pri štiridesetih, najbrž sploh ne gentleman, le stremuški butler ali uspešni laični pridigar, vsekakor pa izrecno neprijeten človek. Pravi pravcati postmodernistični, žižkovski Bog torej, in tokrat se prav nič lepo ne vede. Pomaha ravno ne, tudi očal ne odloži (najbrž jih sploh ne nosi), pač pa strmi, prav ljudožersko boljše v svojo stvaritev, ki ji je pa prizanesen ta zoprni, božji pogled, saj spi. Zbudi se ravno prav, da vidi met kovanca, kar ima samo za še eno neslanost svojega zoprnega sopotnika.

Mi pa sedaj vemo, da je imel Werner Heisenberg prav, in da Bog res kocka.

Bratovščina

Ecce Ancilla Domini ...

(Luka, 1, 38)

Med šestinpetdesetim in sedeminpetdesetim poglavjem romana zija luknja dvajsetih mesecev: »Rezek februarški dan leta 1869 je ... Tem-za je kot zmeraj nemarno blatna in siva. Toda nebo nad njo je posmehljivo sinje: če dvigneš pogled, je kot da bi bil v Firencah, če pa spustiš pogled, so na obrežju v Chelseu še ostanki snega.«

Smo seveda na Cheyne Walku, kjer se Mary, zdaj že Londončanka, sprehaja in si ogleduje »vrsto prikupnih hiš na obrežju onstran ceste«. (ŽFP, 409) In tu spet najdemo Saro: pripelje se z izvoščkom, izstopi, plača in izgine skozi vrata bližnje hiše, vse to pred očmi Mary, ki od začudenja zazija. Kako bi zijala šele, če bi vedela to, kar tudi mi izvemo tri poglavja kasneje: Sara ni našla zavetja nikjer drugje kot pri pravih deklariranih retrogardistih, kar jih pozna zgodovina, pri predrafaelitski bratovščini oziroma pri tistem, kar je od nje še ostalo.

P.R.B. (Pre-Raphaelite-Brotherhood) je bila za viktorijansko Anglijo nekaj takega, kot je bila N.S.K. (Neue Slowenische Kunst) za Slovenijo sto in nekaj let kasneje. Podobnost je očitna na vseh nivojih, od čisto formalnih in organizacijskih (uniformiranost — podpisovanje del s kratico Bratovščine, hermetična, vase zaprta skupnost, Občestvo ...) pa do odmeva, ki so ga tako eni kot drugi povzročili v javnosti.

Zgodovina Bratovščine je predvsem zgodovina škandalov. Njena ustanovitev sega v famozno leto 1848, pomenila pa je v prvi vrsti reakcijo na togi in sterilni formalizem Kraljeve likovne akademije in na »splošen slab okus dobe«. Sedmerica mladih umetnikov z Dantejem Gabrielom Rossettijem na čelu je zavrgla vse slikarstvo od Rafaela naprej; »beau idéal«, je postala srednjeveška čistost. Prvemu letu dela na novih temeljih je sledil poskus preboja. Prve razstavljene slike so šle mimo oči javnosti brez posebnega hrupa, to pa je bilo le zatišje pred viharjem ogorčenja in zgroženosti. Kritika jih je enoglasno raztrgala, križarski vojni pa so se pridružili vsi, od lokalnih pisunov pa do eminenc, kot je bil recimo Charles Dickens. Bratovščino je v svojo zaščito vzel edino John Ruskin, ki je s svojim ugledom in avtoriteto dosegel, da se je negativna klima začela spreminjati. V svoje posebno varstvo je Ruskin vzel nadarjenega Millaisa. Posledici sta bili predvsem dve: leta 1853 je Millais postal član te iste institucije, proti kateri se je prej boril, Bratovščine pa je bilo s tem seveda na neki način konec. »Okrogla miza« je po Rossettijevih besedah razpadla.

Zabavna posledica je bila tudi ta, da je »mentor in učitelj« ostal brez svoje žene; Effie Ruskin se ni mogla upreti čarom varovanca svojega moža, s katerim se je po škandalozni ločitvi poročila.

Temu je sledil še en škandal (o vsem tem govorim zato, ker močje ni čisto brez zveze z dogajanjem v naši knjigi). Leta 1857 je Rossetti spoznal fatalno Jane Burden, žensko, ki ni postala samo utelešenje lepotnega ideala Bratovščine, ampak tudi žena »mladega, nardarjenega in bogatega« William Morrisa. Poroka (a most unorthodox marriage, and not a welcome one; his parents, it seems, did not attend the wedding ceremony (Hilton, 169)) je bila res, milo rečeno, nenavadna, saj je bila Jane delavskega porekla, hči konjskega hlapca. S svojo dolgoletno ljubeznijo Lizzy Sidal se je končno poročil tudi Rossetti, ta poroka pa je Lizzy prinesla samo osamljenost, trpljenje in smrt. Njen samomor z laudanumom (ki se je takrat na veliko uporabljal, celo gospa Poulteneyeva se je nacejala z njim) je Rossettija strl in na neki način pomeni tudi začetek njegovega umiranja.

Na tej točki vstopamo zopet v roman.

Smo na začetku predzadnjega poglavja. Rossetti živi na Cheyne Walku ob Temzi v svoji novi hiši, v katero se je preselil po ženini smrti in kamor je zdaj vstopil Charles. Gospodar hiše je star enainštirideset let in ni več »gay and handsome«. Duševno in telesno zdravje ga zapuščata, in trpljenje si blaži z vedno večjimi količinami opija, klora in alkohola. Čez tri leta se mu bo ponesrečil poskus samomora, in smrt bo prišla ponj šele leta 1882.

V tem trenutku pa se piše leto 1869 in Charles še ne ve, kam je prišel in kdo je možki, ki ga je videl na drugem koncu predsobe. Zdel pa se mu je rahlo zoprni, »nekaj židovskega je bilo na njem, oblačil se je brezbržno razkazujoče; rahel nadih mladega Disraelija.« Ko se je Charles vzpenjal po stopnicah, »si je bežno ogledoval nakopičene slike in risbe. Dovolj se je spoznal na sodobno umetnost, da je prepoznal šolo, h kateri je večina spadala; in celo slavljenega, znamenitega umetnika, katerega monogram je bil na večini podob. Vihar, ki ga je ta zbudil pred kakšnimi dvajsetimi leti, se je že polegel; dela, ki so jih nekoč obsojali na grmado, so imela zdaj lepo ceno.« (ŽFP, 430)

Krog se je sklenil, na koncu smo. Zgodba se je začela s sliko, z mentalnim diapozitivom, in Sara se je vrnila v sliko.

Tokrat v realne slike D. G. Rossettija.

Astarte Syriaca

Poteze pa so bile pri obeh ženske in naenkrat nisem več mogel razumeti, kaj ju razločuje.

(Eco, *Ime rože*)

To, da se je Sara znašla na tako čudnem mestu (pomočnica in model velikemu Rossettiju), je nedvomno najbolj neposreden vdor zgodovinske realnosti v zgodbo. V knjigi se fikcija neprestano pre-

pleta z zgodovinskimi dogodki, vzdržuje se posebno razmerje med obojim. Za pisanje romana Eco pravi, da je kozmološko dejanje, »predvsem je treba ustvariti neki svet, kar se da popoln, do zadnjih podrobnosti... besede bodo prišle skoraj same od sebe.« (Eco, 1986, str. 45) Svet, v katerem se zgodba dogaja, je viktorijanska Anglija, in ta podstatni svet daje zgodbi določene omejitve: »In to nima nič opraviti z realizmom. Lahko se ustvari povsem irealni svet, v katerem osli letajo in princeze oživljajo od poljubov: vendar se dogaja, da ta svet, ki je zgolj možen in irealen, eksistira po strukturah, definiranih na začetku (vedeti je treba, če je to svet, v katerem obudi princeso le prinčev poljub ali tudi čarovničin poljub in če princesin poljub spreminja v prince le krastače ali tudi, recimo, pasavce).« (ibid, 46)

Tako srednji vek pri Ecu kot viktorijanska Anglija pri Fowlesu sta del tega sveta, in tega se ne da spremeniti (uničiti), da pa se ga svobodno interpretirati, po možnosti ironično. In že smo pri eni velikih tem teoretikov postmodernizma, pri kateri pa se ne bomo dosti ustavljali.

Zgodovinska dejstva (zaraščeni nemški žid v knjižnici Britanskega muzeja, John Stuart Mill in njegov boj za žensko volilno pravico, Gladstone in Disraeli, pa Lyell, Goose, Darwin in porodni krči nove znanosti...) se ne glede na to, da so spoštovana do podrobnosti, vgradijo v fikcijsko strukturo. Tako ne služijo več samo zgodovinski resnici, ampak se osamosvojijo kot eden mogočih in pri tem osebnih načinov občutenja določenih trenutkov zgodovinskega izkustva. Ne smemo pozabiti, da nista Sara in Charles vpletena v dogodke, vezane na viktorijansko Anglijo, ampak so ti dogodki vpleteni v njuno pustolovščino. Oni le rabijo, da bi Avtor povedal svojo zgodbo. Tako Rossetti nima prav nobene prednosti pred Charlesom, vsaj ne v tem smislu. Oba sta le lika v knjigi. (Đukanović, 134)

Rossetti je ravno v tem času brezumno in brezupno zaljubljen v Jane Morris, žensko, o kateri (razen drobcev, ki smo jih že omenili) ne vemo prav dosti. Je bila res tako poduhovljena, pametna in vredna oboževanja, kot se ji v glavnem pripisuje, ali pa je njen veličastni videz skrival precej plehko bitje? Druga, bolj neprijetna možnost izvira predvsem iz memoarov G. B. Shawa, ki je kot zagret, mlad socialist kar dosti zahajal v hišo Morrisovih. Kakor vse kaže, je edina stvar, za katero se Shaw spomni, da bi jo Boginja izrekla, pripomba o nekakšni lojevi pogači. (Hilton, 185)

Naj bo tako ali drugače, jasno je, kaj je v Jane videl Rossetti in kaj mu je pomenila. »Če bi mu bilo brez nje življenje zelo težko, pa bi bilo slikanje nemogoče. Redki slikarji so bili tako popolnoma odvisni od enega samega obraza in lika, in redki modeli, ki so tako popolnoma utelešali vse principe in ideale nekega umetnika.« (ibid) Jane je bila popoln spoj duhovnega in čutnega, Marije in Eve, priprošnjice in pogubljevalke. Vidimo jo lahko na ogromni večini slik, ki jih je Rossetti

ustvaril v svojem zadnjem obdobju, po letu 1868, najmočnejši pa je njen mračni čar na slavnih »Astarte Syriaca«, ki pomeni še zadnjo »Himno Njej« in dopolnitev Rossettijeve umetniške poti. Astarte je bila sirska Afrodit, zelo mračna in zelo skrivnostna. Oboževati jo in ji slediti pomeni zapustiti svet svetlobe in se podati v neznan. Ko se srečata Charles in Rossetti, se tako srečata dva človeka z eno in isto obsesijo, nesrečni primer se podvoji. Nam pa ne preostane nič drugega, kot da sprejememo igro, ki se nam ponuja, igro anarhizma in zmotnega pripisovanja, kot ji pravi Borges, njen izumitelj: »Ta tehnika nas vabi, naj beremo Odisejo, kakor da je kasnejša od Eneide, in knjigo gospe Henri Bachelier *Kentavrov vrt*, kakor da je knjiga gospe Henri Bachelier. Ta tehnika polni z dogodivščinami najbolj mirne knjige. Pripisovati *Hojo za Kristusom* Louisu Ferdinandu Célinu ali Jamesu Joyceu, ali to ne pomeni dovolj obnoviti plemenite duhovne nasvete tega dela?« (Borges, *Pierre Menard, avtor Kihota*)

Ta tehnika nas vabi, da brišemo meje, zapolnjujemo vrzeli, sledimo intuiciji in lastnim željam. Z novimi dogodivščinami napolnjuje tudi našo knjigo. Kako razburljivo je zlit dveh podobi v eno in videti v obsesivnih Rossettijevih portretih Jane Morris Sarin obraz.

Obrat vijaka

Knjige, to je tam, kjer so stvari pojasnjene.

(Barnes, *Flaubertova papiga*)

Da, toda konec koncev, kaj pa je v besedah jasno in kaj ne? Vse se zdijo tako prozorne, a kaj hočejo zaman povedati?

(Celati, *Apokrifni bralci knjig*)

V svoji izvrstni analizi Hitchcockovega filma *Sum* (Mladen Dolar, 1987) se avtor predvsem ukvarja s problemom konca, ki je, kot je znano, v filmu drugačen kot v knjigi. Film je narejen po knjigi Francisca Ilesa *Before the Fact* in tu se zgodba konča s smrtjo Line — ta zavestno popije kozarec zastrupljenega mleka, ki ji ga prinese Johnny. Film se namesto z dramatičnim umorom konča s precej neprepričljivim happy endom.

Ta Hitchcockova poteza, ki naj bi jo narekovale hollywoodske konvencije in skrb za dobro podobo Caryja Granta, je povzročila različne interpretacije, ki so bodisi obžalovale kompromis ali pa poskušale prikazati spremenjeni konec kot edino konsistenten. Paradoks pa je v tem, »da odločitev v eno ali drugo smer sploh ni pomembna in nima daljnosežnih konsekvenc... Tisto, kar odloča o smislu celega filma, je pravzaprav nebitveno.

Resničnostni status dogodkov ne zadene substance filma, utemeljenost ali neutemeljenost suma ne spremenijo veliko; z vidika dispozitiva, na katerega nas film ujame, je nazadnje vseeno, ali je Cary Grant morilec ali fičfirič. Tako kot je Hitchcock dobro vedel, da je zastavek akcije v filmu — tisto, za čimer si vsi prizadevajo — le neko prazno mesto in je sam na sebi docela irelevanten (teorija Mac Guffina), tako je lahko v precejšnji meri irelevantna tudi končna točka prešitja. Toda MacGuffin lahko ostane prazen in povsem tavtološki, konec pa mora naposled vendarle biti zapolnjen: odločiti mora v eno ali v drugo smer, čeprav ni tako pomembno, v katero. Vselej pa retroaktivno ustvari vtis, da je bil prav takšen konec neizbežen in edino logičen.« (Dolar, 54)

Nujna razrešitev alternative, zahteva, da konec ne more ostati le prazno mesto, pa prinese s sabo učinek nujnega razočaranja, saj »Poslednji označevalec, ki vnačaj podeljuje smisel, zmeraj nujno izneveri pričakovanje. S fiksiranjem pomena se izgubi ravno ta vmesni status subjekta, vkleščenega med enigmatične sledi. S smislom kot definitivnim, poslednjim, polnim in pozitivnim elementom se razblinjajo te vmesne, lebdeče, izmikajoče se, nikoli pozitivno bivajoče bitnosti... Tu je problem konca: diskusija je bila videti izčrpana kot alternativa med dvema globalnima pomenoma celote; kar ji je uhajalo, je bilo ravno to neujemljivo nihanje med obojim, skratka sum, kot tisto krhko mesto, kamor je postavljen subjekt, tista substanca filma, ki jo vsaka izmed obeh alternativ izda.« (ibid)

Zastavlja se torej vprašanje, ali je končno razočaranje neizbežno, in kako je potemtakem zgodbo sploh mogoče končati.

Fowlesova fascinantna rešitev problema je zelo podobna rešitvi, ki jo je uporabil Henry James v svoji sloviti noveli, katere naslov smo si izposodili za naslov tega poglavja (če že ostajamo pri referencah, ki nam jih nudi avtor prej omenjene analize). Genialnost tega dela je v tem, da se njegova dvoumnost in pomenska nedoločljivost na koncu ne razrešita. »James nam tudi na koncu ne da ključa za interpretacijo.« (ibid, 55) Tako si dogodke lahko tolmačimo na dva različna načina, ravno s tem pa zgrešimo poanto. »Stvar sama«, substanca knjige nam spolzi med prsti. Pri Jamesu zgodbo pripoveduje glavna junakinja, vzgojiteljica, in bralec ostane razcepljen in zmeden, ker »se nehote, samodejno, vživlja v njeno perspektivo, pristaja na njen pogled na dogajanje.« (J. Šumič-Riha, 77) Tako nikoli ne vemo, kaj se v resnici dogaja; je vzgojiteljica blazna in spremljamo njene halucinacije ali pa edino ona vidi strašno resnico? Je zlo ona sama ali je zlo v otrocih?

Fowlesov postopek je na neki način še veliko bolj radikalen. Zgodbe ŽFP ne pripoveduje eden izmed junakov, ampak Avtor, božansko bitje, katerega beseda ima stvariteljsko moč in katerega pisanje je stvarjenje samo. Nad osebami, ki jih je ustvaril, ima kontrolo, čeprav lahko včasih le približno vodi njihovo gibanje, in tudi njemu nekatere

stvari niso čisto jasne. Tako odprtost konca ne izvira iz pripovedne perspektive, ampak je rezultat samovoljne pisateljske geste.

...ničesar več ni mogoče reči... Naj bo konec praznina.

(Barth, *Naslov*)

Fowles se neposredno z vprašanjem konca ukvarja v petinpetdesetem poglavju romana. Sprašuje se, kaj za vruga naj stori z nami, in na misel mu pride, da bi sklenil Charlesovo kariero in ga za večne čase pustil na poti v London, če bi pravila (viktorijanskega) leposlovja le dopuščala odprt, nedorečen konec.

Zagata se mu po premisleku izkaže za neresnično (ŽFP, 396), treba je prikazati obe verziji, ki sta še ostali; o njunem zaporedju odloči met kovanca. Tako ostane problem odprt, trije konci le na videz različni. Končna točka prešitja je nepomembna, odločitev v eno, drugo, tretjo... smer je popolnoma nebitvena, in obrat vijaka na koncu stvari čisto nič ne spremeni. Vse je bilo odločeno (in izgubljeno) že na začetku. Poti se sicer cepijo, a le zato, da bi se spet staknile. Vse poti vodijo v središče labirinta, nobene Ariadnine niti ne rabimo, da bi prišli tja, in nobena nit nas ne spravi več ven.

Gizdalinski bradati impresario, ki brezbržno sloni na ograji nabrežja nasproti številke 16 na Cheyne Walku, vse to dobro ve. Nič nas ne prepriča njegovo zatrjevanje, da je »kljub drugačnemu videzu zelo majhna figura. Neznatna kot delec žarkov gama« (ŽFP, 449), saj žarki gama sploh niso nedolžna zadeva. Svet opazuje, kot bi bil njegov, kar tudi je, ustvaril ga je po svoji podobi in lahko ga uporablja, kot se mu zdi, v čim večji užitek svojemu brezobzirnemu, ljudožerskemu pogledu, ki mu nikoli nič ne uide. Zdi se, da komaj zadržuje hudomušnost, ko se igra s svojo dragoceno žepno uro, da bi pripeljal zgodbo v njen troedini konec, in se potem s kožijo odpeljal iz nje, kajti »zdaj ga čakajo važnejši posli«, verjetno stvarjenje kakšnega novega sveta.

Mi pa vemo in se bojimo, da se utegne lepega dne zlobni pogled ustaviti tudi na nas.

LITERATURA

Barth, John, *Literatura izčrpanosti*, v knjigi *Ameriška metafikcija*, Kon-dor 247, Ljubljana 1988.

Barth, John, *Literatura izpolnjenosti*, (ibid).

Borges, Jorge Luis, *Izmišljije*, Ljubljana 1984.

Conradi, Peter, *John Fowles*, London/New York 1983.

Dolar, Mladen, *Sum*, Problemi/Ekran, skupna številka, Ljubljana 1987.

Đukanović, Zoran, *Tomas Man ili Filip K. Dik*, Beograd 1988.

Eco, Umberto, *Ime rože*, Ljubljana 1984.

Postile k Imenu rože, Problemi-literatura, št. 1, Ljubljana 1986.

Fowles, John, *Notes on a Unfinished Novel*, v knjigi *The Novel Today*, Malcolm Bradbury (ed.), Manchester 1977.

Žeska francoskega poročnika, Ljubljana 1979.

The Magus, London 1980.

The Ebony Tower, London 1981.

Hilton, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, London/New York 1987.

Süskind, Patrick, *Golob*, Celovec 1989.

Šumič-Riha, Jelica, *Realno v performativu*, Ljubljana 1977.

Vonnegut, Kurt, *Zajtrk prvakov*, Ljubljana 1977.

Žižek, Slavoj, *Das Ding, fetišizem in postmodernizem*, v knjigi *Problemi teorije fetišizma*.

Ženja Leiler

Beseda užitka — užitek besede

Zgodba, ki jo pripovedujem, je čista izmišljija. Osebe, ki jih ustvarjam, nikoli niso živele drugje kot v moji glavi. Če sem se dozda delal, kot da poznam njihova srca in najbolj skrite misli, je tako samo, ker se držim ob času moje zgodbe obče sprejetega načina pisanja (tako sem prevzel tudi nekaj tedanjega besedišča in »izraza«): da sedi pisatelj na desnici boga Očeta. Morebiti ne ve vsega, skuša pa prepričati, da je vseveden. Toda živim v času Alaina Robbe-Grilleta in Rolanda Barthesa; če naj bo tole roman, potem ne more biti roman v sodobnem smislu besede.

(Ženska francoskega poročnika, 96)

Torej, karkoli se že lahko izkaže na koncu, pa nam Fowlesovo sijajno sprenevedanje v 13. poglavju odpira ogromen spekter možnih interpretacij. Rečeno z gesto pisca Imena, se sprijaznimo, da ni ene racionalne, veljavne rešitve. Naša pripravljenost in sposobnost sta merilo, kam bomo naselili sanje in strast.

Če je odnos med pisateljem in bralcem viktorijanskega občestva, za katerega »posnetek« med drugim tudi gre, slonel na generalnih obrazcih sprejetih vrednot in moralnih norm, kjer publika ni bila usmerjena v umetnost, temveč v življenje, pa se sedaj perspektiva obrne: prav nobene iluzije ni več moč porušiti, še manj izgubiti, vsa pot, ves odnos je iluzija do samega konca, popolna svoboda pisca in naša lastna. Ta odnos pričujoča knjiga ves čas zahteva in ga umešča v točko, kjer nastopi naša odprtost manipulaciji od zunaj in naši strasti po manipuliranju od znotraj. Kdor išče resnico, jo mora pač znati prenesti.

In potem, reče ona, obstaja seveda tudi možnost, da je bilo vse najino sklepanje napačno. Da sva vseskozi izhajala iz napačnih prepričanj, da sva si stvari predstavljala narobe: tisto, kar se nama je zdelo, da zgodbo pričanja, jo je pravzaprav zaključevalo.

Da, reče on, to je možno. Seveda, možno.

Potem dolgo molčita.

(A. Blatnik, Biografije brezimenih)

Ženska francoskega poročnika je imitacija romana viktorijanske Anglije. Je psevdomitacija — literarna mešanica teksta devetnajstega stoletja, v katero je umeščena kompozicija dobe stoletja kasneje. Odnos teksta do časa je vtikanost v prihodnost in dvoumna kontinuiteta s preteklostjo. Je revizija za nazaj, ironična igra sveta, v katerem se roman odvija, in sveta, o katerem govori. Pripovedovanje služi Fowlesu za hrbenico pisanja, ves čas se trudi, da bi našo pozornost držal stran od narativne strukture, od akcije in dogodkov zgodbe, ter jo usmeril v sam akt pripovedovanja, načina oziroma okoliščin, v katerih je zgodba producirana. Začasnost same zgodbe je ves čas porinjena v ospredje: Fowles prevzema formo viktorijanskega romana in z njim panoramo viktorijanske dobe kot pretvezo, ki prikriva na eni strani umestitev literarnih zvrsti in stilov stare tradicije, jemanje zgodbe kot podlago za preučevanje »story-tellinga«, na drugi pa demonstracijo njegove lastne odgovornosti do ironizirane in zavedajoče se »vsevednosti« svoje dobe. To sproži njegovo zanimanje za kompozicijsko-vsebinske možnosti anakronizma, torej zmote v časovnem redu, nesodobnosti, postavljanje časa v dobo, v katero ne sodi itn.

Fowlesovo vzajemno opazovanje časa (torej njegov poseg nazaj in umeščenost v čas, ki takšno »poseganje« ne le dopušča, ampak tvori sam del njegove vsebine) nam omogoča, da si vsebinske poteze viktorijanstva prepišemo iz same zgodbe. Hkrati pa lahko okvire temelje tega občestva ves čas opazujemo dvosmerno: naprej-nazaj in nazaj-naprej.

Torej, doba, v katero je postavljena ljubezenska zgodba Sare Woodruff in Charlesa Smithsona (gre torej za tipičen klasično-trivialen žanr in v tem smislu za njegovo »nadžanrstvo« in »nadčasovnost«), spada nekako v čas, ko »... Charles niti slutil ni zaraščenega nemškega žida, ki je prav tisto popoldne, tako je pač bilo, tiho delal v knjižnici Britanskega muzeja; in da bo njegovo delo med temi mračnimi zidovi obrodilo tako bleščeče sadove.« (ŽFP, 15) Leto 1867, ko se zgodba pričenja, je torej leto izdaje prvega dela Marxovega *Kapitala*. Marx je poleg Darwina tisti, čigar pisanje najpogosteje srečamo kot »moto« na začetkih poglavij. To si lahko razlagamo zaradi dometa njunega radikalnega posega v stvar samo, hkrati pa se seveda izkaže, da ni povsem nepomembno, zakaj ravno viktorijanska doba. Njeno vsebino določata vsaj dva nasprotna si tokova: racionalizem, pozitivizem, scientizem in še nekaj teh izmov, velike sinteze, obravnavanje zgodovine kot manifesta moči, teorija socialne revolucije, uspeh evolucijske teorije... sočasno pa reakcije idealistične narave proti razumu in iluziji, pragmatizem, spiritualizem, intimna sramežljivost, zadržanost... Tako je viktorijanski svet, svet zdrave pameti in lepega vedenja, močno obarvan z okusom in ideali zmagovitega meščanstva, njegove morale, umetnosti, ki se ogiba vsakršne skrajnosti, in je spravljivo eklektičen. Posledica je znano viktorijansko kompromisarstvo, ki ga ne

moti razcep bog/stvarnik, opica/prednik, še manj pa prihajajoča zavest o krizi, ki bo nujno sledila. »Nič čudnega, živeli so od ironije in čustva, ravnali pa so se po predpisih... Vdali so se, drugače povedano, navadili so se biti, kar so bili.« (ZFP, 328)

Prostor take spravljalivosti je seveda še majhen, zaprt, puritanski in klavstrofobičen. Stabilitet viktorijanske sinteze je v času zgodbe na višku svoje drznosti, ki pa že kaže znake, da se bo razbila materica represivne konvencionalnosti, iz katere bo človek izgnan, kot sta bila Adam in Eva iz raja, in simultano osvobojen kot iz ječe (P. Conradi, *John Fowles*). Ekspanzija novega post-teološkega prostorsko-časovnega kontinuuma bo razdrila še zadnji impresivni in paradoksalni dokument vase obrnjenega prostora, ki je situiran v svoji neposredni bližini in mu kot zadnjemu še uspeva spravljalivost, ne da bi se razrušil že na začetku.

Te značilnosti projicira Fowles v današnje dobo, v čas, za katerega lahko rečemo vsaj to, da obračunava s sintezami, z »velikimi zgodbami«, da sluti »neskončnost kroga« in nezmožnost uničenja preteklosti, zato pa vsebuje željo po njenem spreminjanju (Eco, seveda). Izkušnja stoletja pa se zdi, da je točka takega spreminjanja privedena v ironični diskurz, ki pa ima to novost, da ga vedno lahko jemljemo tudi smrtno zares.

Je torej Fowlesu viktorijanska doba podlaga za scenografijo, pretežno, fabulistično konstrukcijo, da bi se razmahnila domišljija? Na nekem mestu pravi, da ga zanima pripoved kot način izostrevanja iluzije, da si nima namena iluzije z zgodbo deliti, temveč se učiti živeti skupaj z njo. Ali pa skuša Fowles v preteklosti individualizirati vzroke tega, kar se je kasneje zgodilo, in pokazati na posledice? Ali naseliti naše sanje? Ali pa, seveda, nekaj povsem drugega.

Svet, ki si ga torej ustvari za pripovedovanje, je kar se da popoln. Njegova konstrukcija dobe jasno kaže na nivo njegovih intelektualnih uslug. Z ironično gesto vsevedneža je vedno pripravljen poseči in pokramljati v zadevah, kot so moda in ženska kozmetika, interier in arhitektura, umetnost, politika, psihoanaliza, literarna kritika itn. Njegov pripovedovalni glas je pogled čez, pogled iznad, je pisatelj stvarnik, imperativno vseveden, bahav in napadalen. Odgovor, kje gre za stopnjo zvižaje, zavajanja in manipuliranja, ter kje za samoposmeh, je demonstriran skrajno dvoumno. Že v prvem poglavju velikodušno prepušča bralcu, naj ga preverja. Tako nas pripovedovalna ironija, ki nam vseskozi poraja dvome o pripovedovalčevi zanesljivosti in resnosti njegovega namena, pripelje do mnenja, da pripoved sama nima namena ustvarjati sveta, zgodbe, temveč sam tekst.

Moški je ustvaril žensko — a iz česa?

Iz rebra svojega boga — iz svojega ideala.

(Nietzsche)

Videti obraz je bolje kot slišati ime.

Slišati ime je bolje kot videti obraz.

Lahko bi spregledal,

a zaman — bil je slep.

(Vrata brez vrat, koani in zenovske zgodbe)

V majhnem provincialnem mestecu ob morju, v Lyme Regisu, je sila slabo, turobno vreme. Na zapuščenem pomolu, prek katerega nemarno butajo valovi, stoji ženska (nič manj kot to), odeta v črnino in zroč v širino in daljavo morja. Njen obraz in podoba imata značilnost, da ne »ustrezata« nobeni dobi prav posebno, pa zato vsem nasploh. To-rej Ženska, femme fatale, poosebljena Usoda. Na obrežje, ki vodi do pomola, sedaj stopi Charles s svojo zaročenko Ernestino (ki pa je seveda poosebljena viktorijanka v živo) in se nič hudega sluteč poda proti črni silhueti. Zaplet je tu, vemo, kdo je usoden in za koga; silhueta s pomola, Sara, za Charlesa: »Zdelo se mu je, da ga njen obraz hkrati objema in zavrača kot podoba iz sanj, ki sicer stoji, a se vedno izmakne.« (ZFP, 88) Fowles nas seveda opominja, da on takih žensk ni nikoli razumel. Ona zato postane edina oseba v zgodbi, ki je težko ali skoraj nespoznavna in za nas in Charlesa moment iskanja. Charlesu se prikazuje kot Parižanka, s katero se je spustil v avanturo, kot devica Marija, kot Emma Bovary. Takšne primerjave so seveda lahko spoznanja, še bolj pa peljejo v skušnjave. Sarina usodnost nikoli ni do konca pojasnjena, razložena, njeni opisi se ves čas spreminjajo, izmikajo, in jasno postane, da Fowlesov namen ni, da bi jo preučevali znotraj teksta oziroma konteksta, temveč da jo vidimo »resnično«, neodvisno od zgodbe. »Kdo je Sarah? Iz katerih senc prihaja?« se Fowles hudomušno sprašuje in nam razbije iluzijo s svojim odločnim »Ne vem.« (ZFP, 95/6)

Samo tebe imam, reče. In še tebe nimam.

(A. Blatnik, *Biografije brezimenih*)

Sarina (namenska?) nespoznavnost lahko znotraj zgodbe predstavlja njeno imunost proti vrednotam sveta in s tem poudarjenost njene vrženosti iz dobe oz. status, da vanjo ne sodi. Njena fragmentarnost kaže vsaj na njeno samozadostnost, na možnost, da ji Fowles pripisuje mesto uvidenja sebe kot dela celote in s tem njeno radikalno ločitev od partikularnosti sveta. Če Sarah resnično vsebuje to refleksijo, potem jo Fowles izrabi toliko, kolikor bi rad, da se Charles in mi pustimo zapeljevati. To je del naše svobode (ki pa ima vedno vsaj dve plati).

Centralna osebnost se tako prenese na Charlesa. Znotraj sveta pripovednih postopkov, ki vladajo zgodbi, se sedaj zdi akcija preprosta. Če citiramo že omenjeno delo Petra Conradija, potem za Charlesa

Smithsona še najbolj velja, da je uboga osamljena sirota, konvencionalni heroj, nekakšen pasivni, brezdelni gentleman, amater v splošnem in fosilar v posamičnem, ves čas nekako nežno intelektualno spekulativen. Njegovo življenje ne vsebuje nobenih večjih ambicij, kot da podeduje baronstvo svojega strica (ki ga jasno izgubi) in se poroči s tipično tradicionalno viktorijansko heroino, hčerko bogatega trgovca. Zaljubi pa se v žensko, padlo na pomol, »iztaknjeno iz časa« in, kar je najhuje, socialno izobčenko. Ta zanj usodna privlačnost, ki razruši vse kompromisne in moralne vezi njegovega odnosa do sveta, bo povzročila tudi radikalen zaton cele viktorijanske dobe. Še enkrat se pač pokaže, da so ženske krojile zgodovino: »Charles ni niti vedel, da je v tistih kratkih napetih sekundah nad čakajočim morjem (ko namreč še nič hudega sluteč odkrije spečo Saro na pogorju, ki med meščani zbujala moralne predsodke, ker slovi po svojem etičnem svobodnjaštvu in dame tja vsekakor ne bi smele zahajati, še manj pa tam spati — op. av.), v tisti žareči večerni tišini, ki jo je motilo le tiho pljuskanje morja, zašla cela viktorijanska doba.« (ŽFP, 74) In na tem zatonu, prelomu, kot pač na vsakem, se znajde Charles pred težo odločitve, na razpotju, ki ne dopušča več kompromisov. Ujet je v paradoksalno izbiro med varnostjo »materinega naročja« in krutostjo, ko pademo iz njega ven, med svojo zaročenko Ernestino in misteriozno Saro, v nekompromisno tipologijo moške domišljije, ki vedno pomeni izbiro med Marijo in jabolka jedočo Evo. V tem primeru torej med bogato, spoštljivo devico in klasičnim tipom ogrožanja socialne normalnosti/varnosti in psihične stabilnosti. (Ta dvojnost je med drugim razširjena tudi na okvire, znotraj katerih se pripoved odvija.)

Okrog Charlesove odločitve zasnuje sedaj Fowles svoje inačice konca. Konci, njihova konstrukcija, so ena glavnih Fowlesovih obsesij, ki jo tudi sam odkrito priznava.

Zbudil sem se, ko je bila že skoraj ura večernega obeda. Bil sem še čisto zmeden od spanca, zakaj dnevni spanec je kot mesena pregreha: več je je telo skusilo, več jo hoče, pa vendar se počuti nesrečnega, zadoščenega in ob enem nezadoščenega.

(U. Eco, *Ime rože*)

Prvi konec bi nekako ustrezal občutljivo krepostnim damam, ki so ob dolgih večerih, čakajoč na svoje može, ki so v klubih igrali bridge, prebirale ljubezenske romane. Charles se vrne v objem svoje Ernestine, baje ima sedem otrok, usoda ga porine iz fosilarjev med trgovce in njegovih potomcev v Londonu ni prav nič težko najti. Sara tiho izgine. Vendar pa zadeva ni tako klavrno klišejska. Ta happy end doživlja Charles na vlaku, ko se zaziblje v sanje, v nežen popoldanski spanec, ki ga prijetno ziba enakomerni ritem udarjajočih koles. Daydreaming,

dnevno sanjarjenje, je tisto, kar človek ponavadi vsaj delno zavestno neguje. Pri Charlesu se kaže kot beg, kot želja po zavestnem »kultiviranju strasti«, kot napor vrnitve v naročje. On pač še ne ve, da to ni več mogoče. Ko se prebudi, pa vseeno ne skoči takoj k svoji zaročenki, očitno mu še nekaj manjka. Notranji nemir, ki ga vleče k skrivnostni Sari, da bi se dokončno prepričal v pravilnost svojega sanjarjenja. Tam pa se stvari postavijo na glavo, Sarah in Charles se strastno zbližata, a Charles je prevaran, saj si vzame devico, ki pa je trdila, da to ni. Po kratkem intermezzu v cerkvi, kjer le spozna, »da so žice pretrgane, zveze prekinjene« (ŽFP, 350), se odloči, da zavrže dotedanje življenje. Razdre zaroko in se poda v boj za izgubljeno Sfingo. In mi z njim.

... Zdaj je, kar je, si reče. Ta vlak ne ustavlja na postajah, da bi človek izstopil, in ne spreminja smeri; vsak ima svojo karto, svoj sedež, tudi tisti, ki mislijo, da se skrivajo pred kondukterjem. Ko prideš, pač prideš, držimo se voznega reda.

(A. Blatnik, *Biografije breizmenih*)

Met kock nikdar ne bo odpravil naključja, (Mallarmé, seveda))

Charles zopet sedi na vlaku in Fowles nas napade: »... kaj vraga naj naredim z vami? Na misel mi je prišlo, da bi sklenil Charlesovo kariero, zdaj in tukaj, da bi ga za vse večne čase pustil na poti v London.« (ŽFP, 395) Vendar takoj velikodušno najavi svojo nevtrálnost, ko iz žepa salonske suknje potegne denarnico, vzame zlatnik, ga položi na noht desnega palca, frene, da se zavrtinči pol metra visoko in ga ujame v levo dlan. (ŽFP, 396) Charles, ki se počasi že privaja na takšno početje svojega stvaritelja, ga grdo pogleda, devetnajsto in dvajseto stoletje pa se srečata ob krivdi eksistencialne svobode, »demokratsko« dosegljive vsem: Charlesu (ki tega še ne ve oz. v to še ni čisto prepričan), Fowlesu (ki tako ali tako sedi na desnici boga-Očeta) in nam (za katere Nietzsche pravi, da, če bi nas pisci poznali, ne bi za nas storili ničesar več), torej junakom zgodb, piscem in bralcem.

Če ima človek v življenju svoj zakaj?, potem se bo spravil z vsakim kako? — človek ne hrepeni po sreči, to počne le Anglež.

(Nietzsche)

Charles se ne pelje več na vlaku, medtem se je odpeljal v Ameriko. Po prejemu kratkega sporočila, na katerem ne piše nič drugega kot »Najdena. London. Montagne.«, se na vrat na nos vrne v London in najde dolgo iskano Saro pri ustanovitelju predrafaelitske bratovščine, Danteju Gabrielu Rossettiju. Kako je Sarah prišla tja, ni povsem ja-

sno, še vedno ostane skrivnostna. Rossettiju verjetno pomeni ideal ženske, tudi model ustvarjanja. Njena umeščenost v svet umetnosti tako le še poveča njeno zagonetnost: »Čaka te pogovor s Sfingo... samo ne pozabi, kaj čaka tiste, ki ne rešijo uganke.« (ŽFP, 428) S temi tesnimi občutki prihaja Charles k Sari, potem pa: »Sicer pa se je zgodilo nemogoče, zgodovina je zastala ob trenutku življenja, živi fotografiji... Tako je moralo biti... Pogled, kakršne smo vsi doživeli in vračali enkrat, dvakrat v življenju; pogledi, v katerih se besede stopijo, preteklosti razblinijo, ..., v tišini, ki jo po večnosti, zgoščeni v trenutek, Charles prekine, čeprav je njegovo vprašanje bolj dih kot beseda: »Ali bom kdaj razumel tvoje prisposodbe?« (ŽFP, 447/8)

... *Recite karkoli; vse sprejemem. Izbire ni. Ni mi poznano, kaj je že bilo in kaj šele ima priti. Ničesar se ne morem spomniti, ničesar razen nekakšnega glasnega in vsiljivega tiktakanja ure.*

(A. Blatnik, *Biografije...*)

Ubogi Charles, ki sicer doživi tisto enkratno v življenju, dano prej izbrancem kot vsem, ko se mu čas enostavno ustavi, ukine, zastane, pa tega trenutka ne more zadržati, še vedno ne razume, kaj se dogaja. Fowles že izvleče naslednji adut, ki je resda zadnji, saj se zgodba že dodobra nagiba čez štiristo strani, kar ni tako malo, če vemo, da danes prebirajo ljudje romane po raznih prevoznih sredstvih na poti v službo in je njihova potrpežljivost precej manjša (krajša) kot pa ob dolgih viktorijanskih nočeh. Ta zadnji adut je ura, neusmiljeno tiktakanje časa, ki pa ima tudi to dobro lastnost, da jo lahko poljubno premikamo naprej in nazaj, ne da bi komu storili kaj hudega ali zamajali vero v resničnost časa — razen, seveda, če si vzamemo pravico stvarjenja za svojo in se poigravamo s trdnostjo sveta. Torej, Fowles svojo uro prestavi nazaj oziroma, da bi spral krivdo s sebe, podtakne Charlesu ugotovitev, da mu prehiteva za četrto ure. Zgodovina sedaj ne zastane ob trenutku, fotografija se neusmiljeno razvija naprej, ker nam je zmanjkalo fiksirja: Charles je ločen od ravnokar srečno najdene Sare, vendar pa postane »nekomu tam zgoraj pri srcu« (tudi Fowlesu, če že hočete), saj pravi: »... naj se Sari vloga Sfinge še tako prilega, da življenje ni simbol, ni le ena uganke in en zgrešen odgovor.« (ŽFP, 454) Obstaja torej več ugank in več odgovorov, hierarhija med njimi se poruši. Če se je Charles čutil poklicanega, da zaščiti črno silhueto na pomolu pred sunki vetra, si je tega povsem sam kriv. Njeno dvoumnost preživi s tem, da se vanjo noro zaljubi in spozna moč strasti in domišljije. Njegovo iskanje eksistencialne (tudi ontološke) resnice se ves čas odvija skozi spreobrnjena razmerja socialne integracije, njegove odločitve med zaprtim prostorom in težo sartrovske svobode. Je

torej razumel še zadnji stavek v romanu (*»In spet ven, na brezno slanega morja.«*)?

Zahodni filozofi so se vedno čudili, kako, da je indijska sholastika ateistična in agnostična, in kako je mogoče trditi, da v njej ni Boga, če pa vsebuje toliko nadnaravnih sil in čudes? ... to leži v razsrediščenju, v trans-formaciji. Umetnost je metamorfoza, lažnivo pretvarjanje.

(R. Iveković, *Vrijeme indijske tradicije i povijest u post-moderno zapadnoj filozofiji*)

Zdi se, da se ena glavnih »ugank« romana, prek katere je moč razumeti Fowlesovo konstrukcijo koncev, nanaša na premik časovnega horizonta na horizont, ki ta čas ukinja. Prvi, lahko bi mu rekli tradicionalni konec, se dogodi v obliki sanjarjenja. Fowles razloži, da je bil ta konec produkt hipotez, ki si jih mi in seveda Charles velikokrat projiciramo v prihodnost, in se nam ta resnična prihodnost obrne v sedanost. Gre za pogled z vsakega naslednjega horizonta, ki je vedno pogled na ravnokar preživeto življenje. V sanjah vsaka slika aktualizira naslednjo in na prvi pogled delujejo sanje kot zaprt sistem. Vendar pa je vsaka realnost lahko iluzorna ali pa resnična za tiste, ki so v njej. Povedano drugače, sanje so sanje samo za sanjajočega, toda realnost za like, ki so v njih. Odnos imaginarnega in realnega se torej pokaže kot status nerazlikovanosti. Prvi konec je tako enako možen kot naslednja dva oziroma trije, če naredimo še četrtega s sintezo vseh. Linearnost časa se s tem ukine. Horizont ni več en sam, temveč jih je neskončno, eden v drugem, z vsakega se vidi le do naslednjega, vsaka zgradba je logična znotraj sebe, razumljiva pa šele od zunaj, iz kon-teksta. Narativni izraz pa ima to moč oz. možnost, da to mnogost časov prikaže. Ogledalo vedno vrača slike, zgodbe eno v drugo, eno skozi drugo. Taka krožnost, spiralnost povesti ne producira njenega konca, temveč samo gibanje. Tako gibanje pa predpostavlja različne možnosti odvijanja zgodbe. Klasičen primer je na primer Mahabharata, kjer sta enako možni tako Kurujeva kot Pandujeva zmaga. Kar je lažno iz perspektive Kurujev, je resnično za Panduje in obratno. Tako eni kot drugi lahko zmagajo, vendar ne v istem času, na istem mestu. Zdi se torej, da čas postane tisti, ki ogroža pojem resnice. Zmagajo sicer Panduji, lahko bi bilo obratno, zgodba se razgrajuje, ves čas se kažejo alternative, gibanje se decentrira in postane lažno. Izguba središča pa pomeni vzgon sveta, ki nima hierarhije perspektiv. Imaginarno se več ne postavlja nasproti realnemu in obratno. Charles z enako verjetnostjo doživi vse tri konce, ne gre več za vprašanje ali — ali, ker je to vprašanje že obremenjeno, temveč in — in. Imagi-

narno postane moč fabulacije: »Sem ne lepo razbil utvaro,« nas sprašuje Fowles, »Ne. Moji junaki še zmeraj obstajajo v stvarnosti, ki ni nič manj ali bolj resnična od tiste, ki sem jo ravnokar razdril. Domišljija prepleta vse...« (ŽFP, 98)

Verz se ne pričenja z idejo, temveč z besedo.

(Mallarmé)

Bogata narativna struktura, ki jo Fowles ves čas razgrinja, njegova interpretacija fiktivne preteklosti in historične sedanjosti, ki je trmasto posmehljiva, predrzna in vsevedna, torej njegova avktorialnost, vzpostavljena z ironično igro, kaže tudi na odnos med pripovedovalcem in pripovedjo, med tekstom in svetom. Dvoumnost Fowlesovega izbranega pripovedovalnega koda, množica pomenov, je razkritje v tej meri, da so variante branja in interpretiranja vedno mogoče, da noben pomen ne more biti več privilegiran, kot ni privilegiran noben konec. Umetnost, ki že dolgo ni več polje sprave, oblika varnosti, ampak so zanjo bistveni ravno negotovost, zaprepadenost, občutki nihanja in dvoumnosti, postaja s tem zopet prostor različnih stopenj svobode. Ker nas dvom o resnosti početja Stvari pripelje najprej do teksta, ne pa do sveta, preneha biti zgodba tista, kamor selimo naše sanje, strast in domišljijo. Užitek, ki ga spremlja stalen strah, da nismo zadeli tistega pravega, zamenja zrcalno podobo. Zgodba ni več važna kot produkt, ideja, ki neusmiljeno zahteva svojo razlago, svoje mesto, svoj pogled čez, važna postane pot, kot konstrukcija, produciranje, kjer na koncu ni ujeta stvar sama, ampak spoznanje, da jo imamo že ves čas v rokah, kot potenco, možnost. Beseda ne vodi več le k užitku, tudi sama to postane. Ogromna interpretabilnost tako odpira kraljestvo svobode in ustvarjalnosti ravno s tem, ko kliče, naj se ozremo v ogledalo in se narcisoidno ogledujemo, kako interpretiramo. Doživljaji zaprepadenosti, napadenosti in dvoumnosti se skozi refleksijo obrnejo v spoznanje, da je naše doživljanje (branje) prav tako relevantno kot katerokoli drugo. Ker je jezik kot »spreminjasta svila, kakršen je kos svetlobe, takšna je barva«. (ŽFP, 446)

Za Fowlesov roman bi potemtakem lahko rekli, da se izmika kakršnikoli identiteti, njen manko celo ves čas prikrito razglaša. V tej »svobodi« pa se seveda lahko naseli tudi »praznina«, zdi se, da vodi kamorkoli (ali kar se tega tiče nikamor, pripominja v neki drugi povezavi A. van der Schoot, NR 58—60). Naši izkušnji časa gre po svoje tudi grozno spoznanje, da ni napredka, da je (avantgarda) intencija v prihodnost, pod luč, torej nekam, vedno že za nami, da je vsaka razlika ista. V tem smislu bi verjetno lahko govorili o izstopu

iz modernosti (M. Bogataj, *Čez sedem let vse prav pride*), ven iz linearnosti zgodovine, iz časa. Če nas želi Fowles naučiti tega, potem je to skušnja rizoma, labirinta, ki je zgrajen tako, da se vsaka steza poveže z drugo, da nima središča, obrobja ali izhoda. Charles se potencialno izgublja v neskončnost (Hegel bi najbrž pripomnil, da gre za slabo neskončnost), Sarah pa postane in ostane neskončno neulovljiva skrivnost labirinta. Charles ostaja znotraj zgodbe, on je edini ves čas učljiv, iz labirinta vseeno ne more. Sfinga ga še naprej znova in znova pogublja.

In tako je težava ostajala, precej ljudi je bilo hudobnih in večinoma nesrečnih ... čedalje številnejši so bili tisti, ki so videli poglavitno napako v odločitvi, da je treba zlesti z drevesa na trdna tla. Nekateri so trdili celo, da je bil položaj zavožen že na drevju in da predvsem nihče ne bi smel zlesti iz morja.

(D. Adams, *Štoparski vodnik po galaksiji*)

In ker nas Fowles na nekem mestu opozarja, da je bila *Zenska francoskega poročnika* čisto jasna sleparija, postane vprašanje napake našega sprejemanja popolnoma irelevantno. Za roman *Zenska francoskega poročnika* se zdi vsaj to, da je zavestna emancipacija/manipulacija, je osvobojenost bralca od nasilja teksta. Torej, namig, ki ga ali pa tudi ne razumemo (Crnkovič, seveda!).

Da ne bo pomote:

Adams, Douglas, *Štoparski vodnik po galaksiji*, Tehniška založba Slovenije, Ljubljana 1988.

Blatnik, Andrej, *Biografije brezimenih*, Zbirka Aleph, Ljubljana 1989.

Bogataj, Matej *Čez sedem let vse prav pride* (v Problemi-Literatura, št. 5, 7, 1988).

Eco, Umberto, *Ime rože*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1984.

Fowles, John, *Zenska francoskega poročnika*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1979.

Iveković, Rada, *Vrijeme indijske tradicije i povijest u post-modernoj zapadnoj filozofiji* (v Kulture Istoka, št. 9. 1986).

Conradi, Peter, *John Fowles* (Contemporary Writers), Methuen, London and New York, 1982.

Nietzsche, Friedrich, *Sumrak idola*, Grafos, Beograd. 1985.

Schoot, Albert van der: *Transneopostmodernizem in po njem* (v Nova Revija št. 58—60, 1987).

Vattimo, Gianni, *Umetnost v svetu poplošene komunikacije* (v Anthropolos, št. 11, 1987).

Vrata brez vrat. *Koani in zenovske zgodbe*, Knjižnica Kondor, Mladinska knjiga, Ljubljana 1986.

Vonnegut, Kurt ml., *Klavnica 5*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1980.

FOWLES, John, Anglež, Leigh-on-Sea, Essex, 31. marec 1926. Šolan na Bedford School, New College, Oxford, častno diplomiral v Franciji 1950. Služil v Royal Marines. Oženil Elizabeth Whitton leta 1954. Dobitnik: P. E. N. Silver Pen Award, 1969, Smith Literary Award, 1970... (od takrat verjetno še česa, a žal nimamo podatkov). Živi v Lyme Regisu, Dorset. Naslov: c/o Jonathan Cape Ltd., 30 Bedford Square, London W. C. 1, England.

BIBLIOGRAFIJA

The Collector, London: Cape, 1963. Boston, Mass.: Little, Brown, 1963.

The Magus, Boston, Mass.: Little, Brown, 1965. London: Cape, 1966.

The French Lieutenant's Woman, London: Cape, 1969. Boston, Mass.: Little, Brown, 1969.

The Ebony Tower, London: Cape, 1974. Boston, Mass.: Little, Brown, 1974.

Daniel Martin, London: Cape, 1977. Boston, Mass.: Little, Brown, 1977.

The Magus: A Revised Version, London: Cape, 1977. Boston, Mass.: Little, Brown, 1978.

Mantissa, London: Cape, 1982. Boston, Mass.: Little, Brown, 1982.

A Maggot, London: Cape, 1985. Boston, Mass.: Little, Brown, 1985.

Afterword to Henri Alain-Fournier, The Wanderer (Le Grand Meaulness). New York: New American Library, 1971.

The Aristos: A Self-Portrait in Ideas. Boston, Mass.: Little, Brown, 1964. London: Cape, 1965.

The Enigma of Stonehenge (with Barry Brukoff). London: Cape, 1980.

Foreword and Afterword to Sir Arthur Conan Doyle, The Hound of the Baskervilles. London: Murry and Cape, 1974.

Foreword to The Lais of Marie de France. New York: E. P. Dutton, 1978.

Foreword to the Screenplay of The French Lieutenant's Woman. London: Cape, 1981. Boston, Mass.: Little, Brown, 1981.

"Hardy and the Hag". In 1-st John Butler (ed.), *Thomas Hardy after Fifty Years*. pp. 28—42. — London: Macmillan, 1977.

Introduction to Richard Jefferies, After London or Wild England. London: Oxford University Press, 1980.

Intoduction, Glossary and Appendix to S. Baring-gould, Mehalah: A Story of the Salt Marshes. London: Chattoand Windus, 1969.

"Is the Novel Death?" Books, 1 (Autumn 1970), pp. 2—5.

Islands (with Fay Godwin). London: Cape, 1978. Boston, Mass.: Little, Brown, 1978.

"I Write Therefor I AM". *Evergreen Review*, 8 (August—September 1964), pp. 16—17, 89—90.

"The Magus Revisited". *The Times*, 28 May 1977, p. 7. Reprinted as *"Why I Rewrote The Magus"*, *Saturday Review*, 18 February 1978, pp. 25—30.

»My Recollection of Kafka«. Mosaic, 3 (Summer 1970) pp. 31—41. Reprinted as R. G. Collins and K. McRobbie (eds), *New Views of Franz Kafka*. Vinnipeg: University of Manitoba Press, 1974.

»Notes on Writing a Novel«. Harper's Magazin (July 1968). Reprinted under various titles in *The Cornhill Magazine* (Summer 1969) (an edited version), in Melcon Bredbury (ed.), ...

»On Being English But not British«. The Texas Quarterly, 7 (autumn 1964), pp. 154—62.

Poems. New York and Toronto: Ecco Press, 1973.

»Seeing Nature Whole«. Harper's Magazine, 259 (November 1979), pp. 49—68.

Shipwreck. London: Cape, 1974. Boston, Mass.: Little, Brown, 1975.

Steephelm: A Case History in the Study of Evolution (with R. Legg). London: Kenneth Allsop Memorial Trust, 1978.

Translation of Claire de Durfort, Ourika, Austin, Tex.: W. Thomas Taylor, 1977.

The Tree. London: Aurum Press, 1979. Boston, Mass.: Little, Brown, 1980.

~

Zenska francoskega poročnika (Prevod Jaka Štular), Mladinska knjiga, Ljubljana 1979.

Kula od ebanovine (Prevod Nada Šoljan), Otokar Keršovani, Rijeka 1980.

Zenska francuskog poručnika (Prevela Nada Šoljan), Liber, Zagreb 1981.

Kula od abanosa (Prevela Đurdina Topiliš-Dragić), Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988.

Mušica (Prevedla Ksenija Dolinar), Založba Obzorja, Maribor 1989.

~

Huffaker, Robert, *John Fowles*, Boston, Mass.: G. K. Hall, 1980.
Conradi, Peter, *John Fowles*, (Contemporary Writers). Methuen, London and New York, 1982.

Olshen, Barry, *John Fowles*, New York: Unger, 1978.

Olshen, Berry, *John Fowles: A Reference Guide*, Boston, Mass.: G. K. Hall, 1980.

Palmer, W. J., *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art and the Loneliness of Selfhood*, Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1976.

Wolfe, Peter, *John Fowles, Magus and Moralist*, Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1976. London: Associated University Press, 1976.

... poleg te bibliografije, ki se končuje okrog leta 1980, ker žal kasnejših podatkov nimamo, je o Fowlesu na voljo tudi zgledno število člankov v raznih literarnih revijah:

Binns, Ronald, »John Fowles: Radical Romancer«, (v *Critical Quarterly*, 15 (Winter 1973), str. 317—34).

Blatnik, Andrej, *Poželenje in strah* (v *Literatura*, št. 6, 1990, str. 70).

- Bogataj, Matej, »Vsak moški, vsaka ženska je zvezda«, (v Literatura, št. 6, 1990, str. 78).
- Boston, Richard, »John Fowles, Alone But not Lonely«, (v New York Times Book Review, 9 November 1969, str. 2, 52—3).
- Bradbury, Malcolm, »John Fowles' *The Magus*« (v ediciji Brom Weber, Sense and Sensibility in Twentieth Century Writing, str. 26—38. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1970. Ponatis s spremembami kot »The novelist as Impresario: John Fowles and his Magus«. V Possibilities: Essays on the State of the Novel, str. 256—71. London: Oxford University Press, 1973).
- Conradi, Peter J., »The French Lieutenant's Woman: Novel: Screenplay: Film«, (v Critical Quarterly, 24 (Spring 1982)).
- Cvek, Sandi, »Ženska kot metafora«, (v Literatura, št. 6, 1990, str. 93).
- Journal of Modern Literature, 8, 2 (1980—1). John Fowles Special Number.
št. 6, 1990, str. ...).
- Leiler, Zenja, »Beseda užitka — užitek besede«, (v Literatura, Lodge, David, »Ambiguously Ever After: Problematical Endings št. 6, 1990, str. 107).
- in English Fiction«: (V Working with Structuralism. London and Boston, Mass.: Routledge and Kegan Paul, 1981).
- Ricks, Christopher, »The Unignorable Real«, (v New York Review of Books, 12 February 1970, str. 22—4).
- Scholes, Robert, »The Illiberal Imagination« — (v New Literary History, 4 (Spring 1973), str. 521—40. Delni ponatis v Structuralism in Literature, ch. 6. New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1974).
- »The Orgastic Fiction of John Fowles«, (v The Hollins Critics, 6 (December 1969), str. 1—12. Ponatis v Fabulation and Metafiction. Urbana and Chicago, Ill., and London: University of Illinois Press, 1979).
- Walker, David, »Subversion of Narrative in the work of André Gide John Fowles«, (v Comparative Criticism: A Yearbook, 2 (Cambridge, 1980), str. 187—212).

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Jani Virk**Od tod do večnosti**

... kajti življenje ti mineva, ti pa boš
ostal.

(Unamuno)

Intelektualec in umetnik

Bernard-Henry Lévy v eseju *Demokracija in mi* zapiše nekaj, kar sicer ni aksiom, je pa vsekakor lahko dobro štartno mesto za esejističen izlet. Takole pravi: »Mogoče ne obstaja noben intelektualec, ki bi bil v striktnem pomenu besede ateist.« Kajti, intelektualec verjame v bitja, »ki niso več stvari, ki pa imajo njihovo težo«. Nobene posebne intelektualne senzibilitete ne potrebujemo za spoznanje, da so besede upoštevanja vreden namig o obstoju duhovnega sveta. Seveda to ni nič novega, simptomatično pa je, da je treba na to opozarjati.

Ne biti ateist seveda še ne pomeni biti teist. Vendar pa gotovo pomeni najmanj to, da je razpravljanje o transcendentnosti in transcendenci intelektualno legitimno, če ne — zaradi globljega vpogleda v stvari — celo neizogibno. Aplikacija transcendentnega, hipotetičnega, tudi samo imaginarnega v razmerah stvarnosti je navsezadnje zaščitni znak intelektualcev, ki jih ne bi smeli zamenjavati za zgolj izobražence ali puhle publicistične retorike. Intelektualec, o kakršnem govorim, naj bi bil primarno duhovno bitje, ki skozi optiko transcendentnosti na diskurziven način obdeluje stvarnost. Z umetnikom si deli duhovni horizont, vendar se od njega razlikuje po načinu uporabe medija. Njun duhovni horizont sega od tod do (roba) večnosti.

Alberto Moravia ne velja za pretirano religioznega avtorja. Moralisti mu ponavadi celo očitajo povsem nasprotno. Ta potentni starec, ki mu erotika tudi po osemdesetih letih, kot pravi, ne dela nobenih težav, je v pogovoru za *Paris Match*, ki ga je duhovito komentirala milanska *Panorama*, izjavil nekaj, kar je za umetnost zelo značilno. »Pri pisanju ali pri slikanju obstaja intuicija nečesa večnega. Je ob-

čutek, večnost, in ne vprašanje časa. Umetnost lahko da občutek večnosti...» Prepričan sem, da to trditev, zavestno ali nezavedno sprejema večina umetnikov. Beseda, barva, ton, linije v prostoru so lahko medij transformacije. Povezava umetnosti in občutka večnosti se navsezadnje kaže tudi v mnogih tekstih sodobne slovenske literature. Nobena posebna pronicljivost ne bi bila potrebna, če bi hoteli navesti nekaj očitnih primerov. Zato bom navedel samo primer, ki je na prvi pogled bolj oddaljen, in sicer debeljakovski način izginjanja v tekst, ki je v skrajni konsekvenci transformacijski postopek časnega v večno, poskus tihotapljenja minljive eksistence v trajno. Seveda tudi v sodobni slovenski prozi lahko najdemo primere, kjer se junaki zapirajo v tekst/knjigo, to navsezadnje ne pomeni nič drugega kot projekcijo fiktivnega korelata v dobro ali slabo večnost.

Beseda in duhovni nivoji

Privoščimo si trditev, da je sintagma »izpraznjeni subjekt« aktualistična floskula, ki prihaja iz mode, in da se trop shizofrenih »jazov« počasi vrača nazaj v glavnega junaka. Predpostavljajmo, da se gladka površina sveta, »odblesk odbleskov«, počasi lomi, in da horizontalno drsenje nadomeščajo vertikalni sloji. Vzemimo, da zavest še ni ekran, da človekova duševnost še ni postala plen tenkih linij kibernetičnih modelov, čeprav bi se to lahko zgodilo, in da globina emocij spodriva neprizadeto oko fotografskega aparata. Recimo, da se končuje cikel, ki se bo kmalu zasitil z izpraznjenostjo sveta. Skušajmo se izogniti patetiki in s pogledom na večplastnost besede opazujemo razmerje med površino in globino.

V skladu z izročilom različnih kulturnih tradicij lahko rečemo, da obstajajo štirje po moči in ontološki utemeljenosti različni nivoji besede, ki so do določene mere odprti za pretok: božja beseda, magična, mistična, obredna beseda, pesniška (umetniška) beseda in prozaična (vsakdanja) beseda. Senzorji, nastavki, usedline teh besed so, če ne drugega, dokumentirani v arhetipskem zapisu.

Božja beseda, ki je, če verjamemo različnim religioznim izročilom, ustvarila svet, vsaj v kontekstu judovsko-krščanske tradicije danes vanj neposredno ne posega. Njene sledi pa so v arhetipskih konturah še vedno prisotne, če ne drugega, v svoji odsotnosti, ali kot »ohlajena magma besed« (J. Potokar).

Magična, mistična in obredna beseda je znotraj zahodnjaške kulture, če to priznamo ali ne, zgubila pravo moč, ker sta dosledno izpeljana racionalizem in pragmatizem »svežo vodo« v komunikacijskem kanalu s transcendenco spremenila v »suhi prah«. Takšna beseda se znotraj kompetentnih religioznih institucij bolj ali manj pojavlja kot zgolj ideološka beseda, najdemo jo tudi v dezorientiranih, več

kot dvomljivih poskusih verskih sekt, kot usedlino v profanih ritualih ali kot reklamno geslo merkantilističnega hedonizma (kjer učinkuje potentno) ali skrepenelega ideološkega slovarja (kjer učinkuje perverzno). Magična, mistična in obredna beseda je znotraj zahodne kulture praktično povsem zgubila zmožnost ustvarjanja duhovnih realnosti, ki bi opozarjale na »globino sveta«.

Pesniška beseda (za katero bi pravzaprav lahko rekli, da je desakralizirana magična/mistična beseda) je, če sledimo hierarhiji od višjega proti nižjemu, še dlje od božje besede, čeprav ima na strukturnem nivoju z njo veliko podobnost: zmožna je ustvarjati svetove. Seveda pa je treba takoj poudariti, da je v ontološki umetnosti realnega sveta, ki ga je ustvarila božja beseda, in fiktivnega sveta, ki ga ustvarja pesniška beseda, bistvena, poudarimo dvakrat, bistvena kvalitativna razlika. Božji besedi je večnost imanentna, pesniška beseda se te večnosti lahko samo dotika. Magična, mistična, obredna beseda je z njo lahko komunicirala. Pesniška beseda, bolj oddaljena, šibkejša, pa ima samo toliko moči, da se je dotika. Da o njej govori. Pesniška besede ve, da je večnost edina realnost. Ve, da je čas konstrukt, okorna umetna leča, ki slabi vid. »To, da ni časa, je naša skupna, velika krinja.« (M. Dekleva) Čas je iluzija, ki odteka. »Čas je / in kmalu bomo ostali / tudi brez njega.« (Alojz Ihan) Pesniška beseda ve, da je večnost edina realnost, vendar pa o večnosti ne ve nič gotovega. Večnost je predikat božje besede. So mistiki, ki so to zagledali in oslepeli. So pesniki, ki so to izgovorili in potem dolgo, dolgo hladili jezik; ali obnemeli.

Pesniška beseda razkrinkava čas in s tem kaže na večnost. Vendar pa pesniška beseda ne more vedeti za vrednostni predznak te večnosti. Največ, kar lahko o njej izreče, ne da bi si lastila vednost, ki je ne more imeti, je to, kar M. Dekleva zapiše v pesmi *Tu nam zmanjkuje teles*: »Vendar vemo: so zametki prostora s težo neskončne stvari.«

Seveda bo nekaj treba povedati tudi o prozaični besedi

Fetišizacija »feelinga« in funkcionalnosti: poraz besede?

Tako kot je vdor mas v 19. stoletju podrl piramidalno družbeno strukturo, tako je kasneje vdor mas-medijske (pragmatično prozaične) besede porušil hierarhično strukturo besede. Če se ozremo okrog sebe, iz dneva v dan lahko opazujemo, kako imajo stavki pop-pevcov, flokskele politikov ali trgovcev, ki ne obvladajo drugega kot štiri osnovne računske operacije, med ljudmi karizmatično moč, preprosto zato, ker zadenejo središčno točko možganskega vakuuma, skupni »feeling« širokih množic. »Feeling« pa navsezadnje ni nič drugega kot gladka površina notranjosti, po kateri nas odnese »stran od sebe«. »Feeling«, kot ga propagirajo vzvodi merkantilističnega hedonizma, je imun pred

racionalno umestitvijo, ki ga razkriva kot vsebinsko prazno obljubo, kot spretno trgovsko potezo. V eni zadnjih reklam za Coca-Colo plastificirani medijski idol med klišejskimi ritmi rocka pompozno zapoje: You can't beat the feeling. Torej, »feelingu« nihče nič ne more; tako pravijo.

Alain Finkielkraut v svoji knjigi *Poraz mišljenja* (*La défaite de la pensée*, Editions Gallimard, 1987), ki z naslovom in napovedanimi poglavji mnogo obeta, potem pa ne pove kaj posebno lucidnega in novega, v finišu na nekaj mestih le ubrani svoj dokajšnji sloves. Razjezi se nad »postmodernizacijo šolstva«, ki na primer to, kar je »visoko« in »nizko«, ponekod v ZDA rešuje tako, da recimo zgodovino, slovnico in matematiko posreduje prek rock glasbe. Govori o Disneylandu kulture in tarna, da grozljivo leto 1984 ni prišlo z nasilnim vdorom moči v privatno življenje, temveč s prijetnimi obremenitvami glasbe in reklam. Nič manj se ne razburja nad tem, da je »rock-kultura« izpodrinila »kulturo besede«, da je nadomestila in uničila govorico in s tem onemogočila kontinuiran razvoj človeka in zmožnost samo-izolacije, ki prinašata zavest »jaza«; ta naj bi se, nekako tako Finkielkraut, ob rock-glasbi stopil in odtekel po »feelingu«. S tem se lahko strinjamo ali pa ne, marsikdo bo Finkielkrautu očital pretravanje in ga opozarjal na možnost svobodne odločitve, na področja avtonomnih sfer itd.

Vsekakor pa ne moremo z zamahom leve roke odpraviti njegove lamentacije o infantilizaciji družbe, o regresivnem trendu biti mlad. »Kultura mladosti«, v kateri, kar je simptomatično, stripi spodrivajo literaturo, rock glasba pa besedno izražanje, je postala norma za delovanje večine medijev in hkrati tudi obskurna norma življenjskega stila. Tako rekoč, prepovedano je biti star. To med drugim tudi kaže na brezupen poskus zahodne družbe, da bi zaprla realnost smrti; grotesken primer so ameriški funeral homes, kjer ponavadi tudi umrle starce našemijo tako, kot da se ravnokar odpravljajo na maturantski ples. Izpraznjeni voditelji oddaj, zabavljači milijonskih množic uspevajo samo tako, da uporabljajo najstniški žargon, da ponavljajo infantilne najstniške puhlice, da srkajo Coca-Colo in z nevrotičnim naporom svoje gibe in mimiko pomlajujejo za dvajset, trideset let. V zrelih letih kazati leta je eksces, gojiti starčevsko modrost je nezaželjena (in seveda tudi neučinkovita) eksotika. Zašli bi predač, če bi hoteli analizirati strukture, ki proizvajajo trend »kulture mladosti«. Lahko samo namignemo, da je treba na zahodu krivca iskati v neprestani, praktično vsakodnevni proizvodnji novih, »mladih« stvari, ki naj bi vzbujale, pogledano skozi srednjeevropsko oko, absurden občutek biti v aktualnosti, v »središču« življenja. O Vzhodni Evropi bi ob vseh spremembah v zadnjih letih težko izrekli stereotipno trditev. Vsekakor še nekaj let nazaj, ponekod pa tudi še danes, v bistvu priseganje na mladost ni (ni bilo) drugega kot floskula skrepenelih mož-

ganov, ki hočejo (so hoteli) s to retorično gesto vzbuditi vtis, da so njihove ideje »večno zelene« in tako odpraviti težnje po razvoju.

Infantilizem, ki izhaja iz »kulta mladosti«, ruši vso preteklost in prihodnost na površino aktualnega trenutka, v kateri se zrcali trend »izživetja«. Kategorični imperativ je izživeti se, to ne pomeni nič drugega kot neprestano konzumirati/uporabljati/spremljati najnovejše izdelke/pridelke merkantilizma in masovne kulture. Nobena posebna lucidnost ni potrebna, da uvidimo obrat, ki se zgodi v takšnem razmerju. Masovni človek ni bitje, ki izbira, temveč je izbran. Seveda mu možnost, da izbira med desetimi ali dvajsetimi kanali, izdelki, pridelki ustvarja iluzijo o svobodni izbiri, ne pa tudi refleksije o tem, da je brezizhodno vpet med mreže medijskih in merkantilističnih interesov. Tu pa je seveda samo zanemarljiv objekt.

Prozaični jezik, ki ne korespondira z višjimi nivoji besede, ampak je podrejen diktatu pragmatične aktualnosti, je orodje, ki ne izkoplje in ne najde ničesar več. Prevzame lahko le še svojo socialno funkcijo pragmatične komunikacije, ki omogoča delovanje družbene strukture. Je le še posrednik informacij, pripomoček za gibanje po površini.

Vztrajati na globini besede

Marsikdo najbrž pozna specifičen občutek, ki doleti človeka, če se pogovarja z Američanom. S pomočjo stereotipa ni pretirano reči, da v nekaj minutah o njem lahko zve vse. Najprej to deluje sproščujoče, potem pa pride obvezna mučna streznitev. Vprašamo se, kaj je zadaj, in dobimo odgovor: To je vse, zadaj ni ničesar več. Njihovo življenje, ta posplošitev je neizogibna, je obledel negativ na prozorni površini. Njihove življenjske zgodbe iz desetih stavkov so enake in zaključene: vse je tu, nič ni zadaj. Ne stojijo za svojimi besedami; so na njihovi površini. Nič ni skrivnostnega, nobene enigme ni, vse je na dlani, prozorno in tenko.

Pravzaprav ni moj namen razpravljati, če so v kontekstu Zahodne kulture Američani dober in drastičen primer iztirjenja iz okvirov zahodnjaške kulture ali pa le logična dopolnitev tega modela. Rad bi le opozoril, da specifična produkcija realnosti (v tem primeru merkantilistična in masmedijska) lahko radikalno omejuje jezik in s tem neizogibno tudi duševnost.

Nič novega ne bomo povedali s trditvijo, da realnosti pravzaprav ni. Obstaja sicer absolutna resnica, za človeka nedosegljiva, in na drugi strani antropomorfna resnica, ki je nujno zavezana času, spremenljiva, relativna. Človekovo realnost, tako pravijo, pravzaprav določa jezik: meje našega jezika naj bi bile meje našega sveta (Wittgenstein); jezik naj bi bil hiša biti (Heidegger); bit, ki jo lahko razumemo, je jezik (Gadamer). Ti trije bolj ali manj obrabljeni citati se ujemajo z

dejstvom, da je judovsko-krščanska kulturna tradicija tradicija pisave in seveda tudi Knjige (kanonizirane besede). Zelo vprašljivo pa bi bilo, če bi stavili na jezik/besedo kot na mejo ontološkega spoznanja. Nenavsezadnje tudi zaradi prenosa ontoloških zmogljivosti jezika na ontološke ambicije moderne znanosti. Namreč, besedno definicijo sveta kot mreže idej, ki jo je uvedel v zahodnoevropsko mišljenje Platon, je po Galileu in Descartesu vedno bolj nadomeščala grafizacija jezika, predvsem kot posledica matematizacije naravnih znanosti. Temeljne resnice so se vedno bolj zapirale v sistem formalnih znakov; dobro vemo, da so bile temeljne resnice v dvajsetem stoletju izrečene v obliki formul.

Racionalizacija jezika in njegove subsumacije v abstraktne formule (in družbene modele) je seveda tudi proizvedla (in neprestano proizvaja) specifično realnost sveta. »Realnost« se vedno znova vzpostavlja kot produkt medijske in merkantilistične mreže, proizvajajo jo izdelki in informacije. Realnost je formatirana z medijskim in merkantilističnim programom (kot pač s programom formatiramo računalniško disketo) in kot taka se kaže popolnoma stvarna, materialistična, čeprav jo intelektualni premislek, če ne drugega, z vidika večnosti, razkrije kot fikcijo, iluzijo.

»Racionalizem in doktrinizem sta boleznima našega časa«, je zapisal C. G. Jung v članku *O življenju po smrti*, v katerem med drugim ugotavlja, da je dimenzija »znanosti« popolnoma in nevarno izrinila dimenzijo »mitološkosti«. Zato v našem vsakdanjem slovarju pravzaprav ni več besed (ali duhovnih nabojev zanje), ki bi opozarjale na mitološko dimenzijo in na transcendenco. Beseda tako rekoč pluje med črmi medijske manipulacije, ki z njeno pomočjo propagira »prazne vsebine« in »feeling«, in med ostrimi črmi racionalizma, ki besede reže na tenke črte, ki se prilagajajo kibernetičnim modelom.

Ni moj namen, da bi se pridružil orwellocem in apokaliptikom. Navsezadnje jih je čisto dovolj, po drugi strani pa se pojavlja vedno več avtorjev, ki govorijo o povratku subjekta in nekatastrofičnem zloemu tehnicističnega obdobja. Brez potrebe bi skrival svoje simpatije do njih. Mislim, da govorijo v prid obstoju duhovnega sveta. In ta ni le muha enodnevnica (ali tisočletnica), zavezana določeni strategiji uporabe jezika. Res je, da na dan prihaja tudi z jezikom, vendar obstaja tudi mimo njega. Ni slabo, če se ljudje, ki se ukvarjajo z besedo, tega zavedajo. To jim lahko daje moč, da se upirajo »aktualni realnosti« sveta. In odveč je tarnati, da je njihovo svobodno polje samo umetnost. Tu še vedno lahko merijo globino sveta, njegov razpon od tod do večnosti. Tu je dovolj prostora za žive in mrtve, za čustva in hrepenenje. Tu so besede mehke in imajo globino: marsikdo, ki stoji za njimi, čuti, da se prava realnost začenja šele tam, kjer mu zmanjkuje besed.

Jani Virk

Matej Bogataj

Osvobajanje od posnemanja

O osemdesetih letih in slovenski literaturi se da govoriti na več načinov; eden od njih je prav gotovo ta, da primerjamo bistvene značilnosti literature tega desetletja s tistimi lastnostmi, ki so dominirale v prejšnjih. Za takšno početje bi morali poiskati v vsakem desetletju dominantno literarno smer in potem te primerjati med seboj, s takšnim pristopom pa bi zgrešili vse obrobne pojave, ki včasih že nakazujejo prihod novega.

Druga možnost je kvalitativen izbor v tem obdobju napisanih besedil in njihova utemeljitev, ki naj bi dokazala reprezentativnost izbranih besedil.

To besedilo bo poskušalo doseči *kompromis* med obema pristopoma in oceniti pregovorno prekinitev osemdesetih s predhodnimi pojavi v literaturi, to pa na primeru besedil, ki so po svoji literarni vrednosti ali pa ravno po prelomnosti reprezentativna.

Govoriti o osemdesetih je nevhvaležna naloga. Najprej zato, ker se obdobje še niti končalo ni, pa tudi po njegovem koncu bo treba počakati nekaj let, da se bo polegel prah, ki ga dvigujemo publicisti s svojim pisanjem, in bomo ugledali pojave jasneje ter lažje natančno določili teže posameznih del.

In obratno. O osemdesetih je bilo rečeno že vse, kar je sploh že mogoče reči. Publicistika, kritika, teorija, vse humanistične vede — pa še kdo — se že skoraj desetletje ukvarjajo s tem časom; verjetno ni pretirano, če zatrdim, da ni bilo še o nobenem obdobju napisanega toliko različnega materiala še v času njegovega trajanja. To isto velja tudi za literaturo, ki je sprožila plazove kritik, razprav in prikazov. Kaj bistveno novega bi napisal lahko le kdo, ki vsega tega ni bral in ni pisal o literaturi; na primer kakšen literarni strokovnjak na dvoru

* Referat, ki sem ga prebral na šatenberškem srečanju, je za objavo nekoliko dopolnjen, vendar pa je v njem ohranjeno isto razmerje med starejšimi avtorji in avtorji generacije, ki ji pripadamo vsi referenti. Tudi iz ostalih referatov je razvidno, da je govorjenje o »literatih začetnikih«, ki kot »vse generacije bolehajo na tem, da sebe povzdignjejo, druge pa zamolčijo« (M. Stamcar), verjetno neutemeljeno.

kralja Matjaža, ki čaka v drobovju Pece, pa si dela skrbne in prevratne zapiske. Ki jih zaman čakamo, čeprav bi nam prišli krvavo prav.

Teoretiki, ki se ukvarjajo s prozo, nastalo v drugi polovici stoletja, se pogosto lotevajo odnosa med literarnim besedilom in realnostjo, pri tem pa bolj in bolj odločno zavračajo možnost, da bi literatura lahko posnemala realnost, zanikajo pa tudi njeno odvisnost od realnosti. Odsotnost posnemanja opažajo predvsem pri samo-zavedni literaturi, ki problematizira in se norčuje iz svoje »kukrfiktivnosti«, po zanazajski logiki pa odrekajo sposobnost posnemanja tudi predhodni literaturi — z isto pravico, kot lahko s poznavanjem anatomije človeka zanikamo obstoj katere od kosti pri opici. Vse pogostejše govorjenje o avtonomnih literarnih »heterokozmosih« kaže na to, da se je reprezentativna literatura — torej tista, ki predstavlja enakovrednega partnerja filozofskemu ali psihoanalitičnemu mišljenju — odmaknila in osvobodila od realnosti, da je postala avtonomna tudi glede realnosti in ne le glede na ideološke polresnice, ki hočejo zakriti neobstojnost resnice.

Prehod od posnemanja k ustvarjanju, od *mimesis* k *poesis*, je bila priljubljena tema sedemdesetih, najbolj odločno in določno pa je bila izrečena ravno ob najodličnejšem predstavniku tretje četrtine stoletja — ob novem romanu. Da je »zgodovina novoveškega romana« — in to velja za vso prozo — »prevladovanje posnemovalnega načela«, ki ne bo prevladalo, ampak bo prevladano, so znane stvari, splošno sprejete pa so tudi trditve, da »proza ne služi razlaganju, prevajanju stvari, ki obstajajo pred njo, zunaj nje, temveč *ustvarja* realnost, je torej iznajdba in izumljanje realnosti«.

Razlika med časom, ko so bile zgornje besede zapisane, in koncem osemdesetih je zgolj ta, da se je literatura realnosti osvobodila še bolj, število nepravih posnetkov se je močno povečalo. Za vse več literarnih del velja, da sta njihov »jezik in poetika postala svet in ne več transparenca sveta«.

»Neprave posnetke« pa pozna že utemeljitelj kategorije posnemanja, Platon. Za razliko od pravega posnemovalca, ki predmete kopira, torej je umetnik preslikav in tvorec verodostojnih podob, ki upoštevajo in spoštujejo razmerje posnetega, obstajajo tudi sleparji, ki ravnaajo podobno kot sofisti. Tudi sofist je mimetik, vendar ustvarja in prikazuje podobe, idole, ne pa kopij. Slabe podobe imenuje Platon *fantazme* (lat. *simulacrum*), od kopij pa se ločijo po tem, da so modelu podobne samo *na videz*, *na znotraj* pa se od njega bistveno razlikujejo. Simulakri niso iskanje idej, temveč ustvarjeni videzi in lažno znanje. Takšno pristajanje na »moč lažnosti«, priznavanje sveta, v katerem podoba ni več drugostopenjska glede na

model, sprejemanje nečistega in nepristnega, imenuje Platon *phantastiké*, fantastika; prav nič čudno ni, da so simulacija in simulakri v ospredju pozornosti filozofov in literarnih teoretikov v času, ki se je še za korak odmaknil od platonizma in priznal pravico do različnosti (od ideje, resnice, bistva, originala).

Za slovensko prozo osemdesetih lahko rečemo, da je naredila še korak naprej od posnemanja proti fantastiki oziroma da se je zavedla fantastičnosti in simulacije kot svoje edine možnosti. Ker ni opaziti pojavov, ki bi kazali na vračanje posnemanja — vsaj v reprezentativnih delih ne — zaman pa bi iskali tudi posnemanje oziroma ustvarjanje samih »idej«, ki bi jih lahko posneli le, če bi delovali v skladu z umom narave (torej tako kot Hermes, sviloprejka, svinec in smodnik ter strelovod), lahko razdelimo slovensko prozo glede na stopnjo njene mimetičnosti, od višje mimetičnih do nizko mimetičnih del, in to zato, ker se nam tako kaže njen razvojni lok, ne pa zaradi vrednostne razdelitve.

Osrediščenost tistih z roba

Največjo stopnjo posnemanja vsebujejo dela, ki na pretežno tradicionalen ali pa polmodernističen način obravnavajo preteklost, se ukvarjajo z njenimi temnimi lisami, razkrivajo nasilje ideologij in institucij. Takšna dela, ki hočejo imeti ob literarni tudi dokumentarno vrednost, so visoko mimetična ne le zaradi natančno in jasno orisanega sveta, v katerem se dogajajo, in njegove podobnosti s svetom, v katerem živimo, temveč tudi zaradi večje junakove enotnosti. V tradicionalnem romanu je junakov 'jaz' enoten zato, ker za njegovo enotnost skrbi središčna ideja, za katero se žene. Podobno je v teh delih, v katerih je junakova enotnost posledica njegovega nasprotovanja konkretnim, »realnim« grožnjam, ne pa ogroženosti zaradi spodmika realnosti. Realna, otipljiva nevarnost torej močno poveča občutek za realnost, zato jo avtorji veliko bolj »posnamejo«, in to zato, ker je 'jaz' na rob odrinjenih močnejši, oni sami pa s tem bolj osrediščeni.

Osemdeseta leta se začnejo z dvema načinoma pisanja, od katerih je eden ravno tradicionalno oziroma blago modernistično avtobiografsko oziroma zgodovinsko pisanje; na samem začetku ponovno izide Zupanov *Menuet za kitaro*, pa — zapoznelo — Levitan, Hofmanov roman *Noč do jutra* je predtekač golootoške literature, Rožanc izda *Hudodelce*. Tem delom je ob uporabi na rob zrinjenega junaka skupna tudi *zgodovinopisna vloga*, ki jo ravno literatura s svojim specifičnim razmerjem med izmišljenostjo in resnico — za bralca je literatura še bolj resnična, pred sodiščem pa se lahko brani s

svobodo svoje domišljije — v časih blokirane zgodovinopisja najlažje opravlja.

Takšno literarno usmeritev nadaljujejo tudi nekateri mladi avtorji, pri katerih pa je avtentično doživljanje prelomnih zgodovinskih trenutkov zamenjal odpor marginalcev proti *instituciji nasploh*, ki jo namesto boljševiske partije in njenega kaznovalnega aparata predstavljajo vojska, zapor ali norišnica. Sele pozicija na obrobju družbe je dovolj zanimiva za pisanje avtobiografij in samo spopad posameznika z obstoječim omogoča in zahteva kar največjo podobnost literarnega sveta in predstave o »realnosti«.

Francičev realistični verzem — T. Virk bi dejal objektivizem — in Morovičev polmodernizem v stilu »road novel«, kakršne so pisali pripadniki beatniške generacije v sedemdesetih letih v Ameriki, kljub različni tematiki in obdelavi spadata med višjemimetično literaturo. Druži ju tudi to, da se kljub različnim poudarkom — mladoletno prestopništvo in nasilje psihiatrije pri Franciču ter zapor zaradi narkofilije pri Moroviču — lotita skupne teme, ki jo zasledimo še pri nekaterih najmlajših piscih; to je kraljica represivnih institucij, že kar Institucija, vojska, ki jo vsi obdelajo za stopnjo bolj mimetično od svoje ostale literature (npr. *Resničnost* Lojzeta Kovačiča, Šušulič). To, da je Franciča in Moroviča njuna generacija sprejela za svoja, pa kaže na izgubo enotnih kriterijev za ocenjevanje in klasifikacijo proze, kakršni so veljali še v sedemdesetih letih — na primer apriorna vrednost inovacije in eksperimenta proti tradiciji in podobna določila.

Zavest in konstrukcija sveta

V prvi polovici osemdesetih ob tradicionalnih in polmodernističnih pripovednih tehnikah obstaja še cela vrsta avtorjev, ki se navezujejo na modernistično poetiko, na takšen način pisanja torej, ki ga predstavljajo Joyce, Kafka in Proust — ki menda bolj spominjajo na naslov literarnoteoretskega seminarja kot pa na tri vodilne avtorje v tem stoletju. Kljub veliki odmevnosti tistih, ki mislijo drugače, pripada prva polovica osemdesetih modernizmu, ki se z odpovedjo radikalnosti izboljša kot staro vino. Kovačič izda *Pet fragmentov*, nekaj kasneje še *Prišleke*, Jančar pa *Galjota* in dve zbirki kratkih zgodb, *Severni sij* in *Smrt pri Mariji Snežni*, Snoj romana *Gavžen hrib* in *Fuga v križu*, Božič pa roman *Chubby was here*. Za vsa ta temeljna modernistična dela je značilna odpoved radikalnosti, ki je opazna v zgodnjih Seligovih delih; ta odpoved radikalnosti — ki omogoča sklenjeno zgodbo, čeprav zvezano iz fragmentov — vpliva tudi na najmlajšo pisateljsko generacijo. Le-ta skoraj brez izjeme začne z modernizmom, predvsem s takšnim, kot ga poznamo iz zmernejših del drugega, povojnega vala modernizma,

ki ga zaradi sočasnosti s pojavom neoavantgard in zaradi njegovih posebnosti in razlik glede na klasične moderniste, imenujemo novi ali neomodernizem. Vanj naj bi spadali Beckett in novi roman.

Seveda smo se s tem zapletli v terminološke težave, saj so našeti avtorji med tistimi, ki jih literarna zgodovina zadnje čase pogosto uvršča med drugačne moderniste ali pa sploh zanika njihovo pripadnost tej prevladujoči literarni smeri. Tisti trenutek, ko nam iz te smeri izpadejo nekateri temeljni avtorji, na primeru katerih je do modernizma kot pojma — *marele* sploh prišlo, postane vprašljiva tudi nadaljnja uporaba tega pojma. Ker ne poznam nobenega boljšega, ki bi ga lahko zamenjal, ne mislim nasesti ameriškim teoretičkom in slepo verjeti njihovemu poimenovanju; avtomatično prevzemanje njihovih samoimenovanj bi napravilo precejšno zmedo.

Mlada generacija je v začetku modernistična; *njeni začetniki* so vsaj v svojih začetkih nadaljevalci modernističnega koda, ki ga razvijajo na različne načine. Pri Janiju Virku je v njegovi zbirki kratkih zgodb opazna močna eksistencialistična tematika, predvsem izpostavljenost smrti in odsotnost transcendence, za Zabelove *Strategije. Taktike*. je značilna radikalnost neomodernizma, torej novoromaneska otrplost sveta, pa tudi problematizacija jezika, ob vztrajanju na identiteti jezika in sveta. Pravo nasprotje takšni jedrnatosti je pisanje Vladimirja Kovačiča, pri katerem je razbohoteni jezik posledica asociativnega veriženja; modernistična fragmentarnost je opazna tudi v Lainščkovi *Razpočnici* in v proznih fragmentih Lele B. Njatin, ki spenja opise nasilja, preganjanja in posameznikove ogroženosti s sanjsko logiko, kot bi lepila film iz neuporabljenih kadrov mnogih filmov. Modernistični pa so tudi začetki nekaterih piscev, ki so kasneje prišli pod okrilje metafikcije, na primer Blatnika, Bratoža, Šušulica in še koga.

Jezik in konstrukcija izmišljenih svetov

Že del novega modernizma, predvsem teoretiki novega romana in prekoluzni metafikciji, je določil literaturo ne kot posebno uporabo jezika, temveč kot poseben način ustvarjanja sveta, izmišljenega seveda. Ugotovitve o nesposobnosti jezika, da bi posnemal svet, da bi ustvaril kopijo sveta, so omogočile pristajanje na goljufive posnetke, na *simulakre*. S tem pristajanjem na poetiko simulakrov — na fantastiko, na izmišljije — pa se bistveno spremeni tudi jezik književnosti, ki je hkrati ven in ven problematiziran, prav tako kot tudi modeli sveta. S pristajanjem na popačenost podob in modelov sveta se nam razkrije *svet sam kot tekst*, kot nekaj, kar vsak po svoje bremo; podobno zgodovina izgubi svojo prejšnjo veljavo in postane zgodba med ostalimi zgodbami, ki si zasluži ironično predelavo.

Proza začne uporabljati *drugostopenjski govor*, ki problematizira in poudarja sam status proze in realnosti, pri tem pa ob meta-govorici — torej tisti, ki komentira sam postopek, ki nam razkriva pisateljevo prevarantstvo in lažnivost, tudi finte, na katere pada bralec — uporablja tudi vse mogoče sposojene govore, govore, ki posnemajo predhodno literaturo. Spremembe so logična posledica in zaostritev nekaterih temeljnih predpostavk modernizma, hkrati pa so od njega korak vstran (še včeraj bi rekli korak naprej).

Za vse te premike je najbolj ustrezen izraz *metafikcija*, pri katerem pa moramo biti previdni; natančno moramo določiti, za kakšno vrsto metafikcije gre. Ločimo lahko kar nekaj vrst metafikcije, na primer tisto, ki se ukvarja s svojim jezikovnim gradivom, tisto, ki pojasnjuje svojo zgradbo in mogoče načine branja, pa zgodbe o izmišljenih zgodbah, pa zrcaljenje več ravni besedila, pa več vrst drugostopenjskega izražanja in posnemanja preteklih literarnih postopkov in form, in še in še.

Druga past, v katero se lahko hitro ujamemo, je ta, da bi metafikcijo pretrdo povezali s katero od literarnih struj, da bi nam torej pomenila *literarnozgodovinski* pojem in ne literarnoteoretskega. Pri tem bi prezrli takšne pisateljske postopke v tradicionalnih delih — na primer v *Don Kihotu*, v Sternovem *Tristramu Shandyju* ali v Rabelajsevem delu *Gargantua in Pantagruel* — ali v delih, ki bodo bistveno različna od večine metafikcijskih del iz zadnje tretjine stoletja. Metafikcija ne more biti vezana na določen periodizacijski pojem.

Ob resnih modernističnih avtorjih so v osemdesetih pisali tudi prozni sopotniki »ludistične« pesniške generacije, torej okoli leta 1950 rojeni avtorji. Za to generacijo lahko rečemo, da je že naredila korak do metafikcije ali pa še dlje; za velik del postopkov, ki jih je v njihovih delih odkrila kritika, lahko rečemo, da so zavestno pristajanje na simulacrum, da uporabljajo drugostopenjski jezik in da kažejo poseben odnos do zgodovine, ob tem pa se pojavljajo tudi komentarji samega pisanja. Že sprotna refleksija pisanja ludističnih prozaistov je opazila premik oziroma odmik od resne glavnine novega modernizma proti nemimetičnosti, avtorefleksivnosti, znotrajtekstualnosti, »*stream of character*«, torej stalno spremenljivost junaka, ki ne more biti v sebi enotna osebnost, ampak je razklan na bistrovidnost in norost.

Pripovedovalci — junaki torej niso več modernistični pripovedovalci, *kartezijski pripovedovalci*, ki v »enotnosti svoje zavesti ustvarjajo sebe z razmišljanjem o sebi, pri tem pa se naslanjajo na skupni metafizični temelj, na zavest kot sintetizirajočo enotnost in edino jamstvo biti« (Kristeva). Že pri proznih delih Filipčiča, Dolenca, Švabiča, Rudolfa in Gradišnika je značilna stilizacija, parodizacija, problematizacija vsevednega pripovedovalca, ki se dviguje nad vse in nad samega sebe, pri tem pa se že metafikcijsko zažira v jezik

besedila, ki nastaja pred našimi očmi; takšno razgrinjanje pripovednih postopkov je seveda že metafikcija.

Za to generacijo je značilen tudi žanrski in stilni sinkretizem, preigravanje in izčrpavanje nizkih, trivialnih književnih žanrov, ki pa so pisani s takšno mero distance, da lahko govorimo o drugostopenjskem govoru; primera sta na primer Dolenčev *Vampir z Gorjancev* kot grozljivi roman in Švabičeve *Ljubavne povesti* kot popasenke sladkih ljubezenskih zgodb.

Za pripadnike »nove proze« lahko rečemo, da so v glavnem že pisali metafikcijo, vendar njihov kritiški odsek še ni uporabljal tega pojma, je pa natančno odkril in opisal lastnosti pisanja, ki jih je za Borgesom in njegovimi ameriškimi pisateljskimi nadaljevalci do konca razvil Gradišnik v *Mistifikcijah*.

Te pripovedne postopke je vzela za svoje generacija za njim, ki je spretno izkoristila vrenje ob krizi moderne, ki je mobiliziralo strokovnjake z vseh področij ter povzročilo veliko zanimanje široke javnosti, ter se oklicala za najvidnejšega nosilca sprememb. Če bodo od prve polovice desetletja obstala predvsem zrelo modernistična dela, potem bo v drugi polovici desetletja pripadla metafikcionalistom, kamor moramo ob Blatniku, Gradišniku, Bratožu, Šušulicu in Vincetiču prišteti vsaj še Šeliga z *Molčanji*, Uršičevo *Romanje za Animo* in zadnje Ruplove romane.

Pri tem je treba ločiti Blatnikovo pisanje, ki je najbolj izrazito v romanu *Plamenice in solze*, v katerem je duhovna osnova holističen pogled na svet, od Ruplovega uničevanja resnice zgodovine in Uršičevega arheološkega prekopavanja zgodovine, ki poskuša očistiti in rekonstruirati prvotne dogodke.

Nadnaravno in izmišljeno

Še bolj pa se čisti fantastiki približujejo dela, ki ne posnemajo, pa se delajo, kot da to počnejo. Če je pogost trik metafikcije opozarjanje na to, da je realnosti podoben fiktivni svet izmišljen, potem je trik fantastike ta, da nam predstavi dogodek, ki je v nasprotju z naravnimi zakoni, kot resničen. Pri prikazovanju izmišljenih dogodkov kot resničnih je realnost ne le neposnemljiva, temveč nadvse negotova in skrivnostna, polna nevarnosti in presenečenj, kar je še korak naprej od njene subjektivne in fluidne resničnosti pri modernističnem toku zavesti oziroma njene nedoločljivosti, zaradi katere metafikcija raje proizvaja alternativne svetove. Če so simulakri nalašč zlagani in izmišljeni, potem se fantastični svetovi še za stopnjo odmaknejo od resničnosti proti spancu, sanjam, nezavednemu; ravno zato si tudi lahko privoščijo trditve o svoji resničnosti.

Blizu čiste fantastike sta Žabot in Lenardič, čisto fantastiko pa piše Kleč. Pri tem je Žabotova fantastičnost povezana s smrtjo, s fantastičnimi pokrajinami, v katerih bivajo napol živi ljudje, kar nas napeljuje na trditev, da je nezavedno, ki ga fantastične pokrajine opisujejo in razkrivajo, nekaj mračnega, nedoločljivega in nevarnega. Obrobje sveta, na katerem so fantastične pokrajine in dogodki, je obrambna črta pred neznanim izven sveta; takšen odnos do nezavednega, ki kaže močno željo po ohranjanju zavesti, pa Žabota približuje fantastiku med modernisti — Kafki.

Drugače je pri Lenardiču, kjer prvoosebni pripovedovalec, navadno ironiziran beckettovski marginalce, doživlja odhod na obrobje kot nekaj nujnega, kot mitsko potovanje, v katerem spozna svojo vlogo v svetu, zato se lahko vrne v svet in tam stori dejanje (umor, poroka). Lenardič torej vzame iz literarne tradicije poznan tip junaka — pripovedovalca, ki ga namesto v izmišljen postavi v fantastičen svet, pri tem pa nas prepričuje, da je vse zapisano čista resnica.

Podobno je pri Kleču, ki je na Lenardiča nemalo vplival. Za Klečeve junake — marginalce je značilno, da se jim realnost povsem spodmakne, da so priče neverjetnega dogodka, v katerem se je pokazala povsem nova podoba sveta, pa naj gre za vrbo, ki zahteva od pripovedovalca priznanje očetovstva, ali pa za smreke, ki mu začnejo jesti iz roke, ali za medveda, ki prisopiha po železniških šinah. Ker je Klečeva fantastičnost najbolj radikalna, je pri njem tudi najbolj opazna povezava fantastičnega z magijskim in okultnim, s tem pa tudi z arhetipskim in mitskim, ki se razkrije samo v primeru, da nam realnost zaniha tako, da jo ugledamo iz do takrat neznanega kota. Vendar o Klečevi in Lenardičevi šamanskosti kdaj drugič.

In kaj je pričakovati v devetdesetih? Predvsem drugostopenjsko pisanje, ki se mu ne bo več treba zažirati v svoj jezik, kot to počne metafikcija, ki nadaljuje Borgesovo pisanje in pisanje ameriških pisateljev — teoretikov. Ker bo proza s tem zgubila svojo »teoretskost« — kar pomeni, da se bo svojih postopkov zavedala, a se ji o njih ne bo več ljubilo govoriti — bo postala bolj avtorska, kompiliranje in drugostopenjska izraba stilov bosta bolj odvisni od individualnega nagnjenja. Ker je v drugi polovici osemdesetih prevladoval borgesovski model metafikcije, ki je že skoraj izčrpan, je pričakovati odkrivanje in preigravanje ostalih možnosti. Ena takšnih bo verjetno v evropskih literaturah pogost model romana, ki zgoščuje zgodovino in jo s tem izničuje; med slovenskimi avtorji sta se takšnega pisanja lotila Uršič in Rupel, prvi veliko bolj uspešno.

* »Futurološki« del je bil namenjen predvsem polemiki na pisateljskem srečanju, za katero pa ni bilo dovolj časa. V besedilu ga puščam bolj zato, ker je napovedovanje prihodnosti privlačno in zabavno opravilo, kot pa zaradi prepričanja v njegovo pravilnost.

Zoran Milutinović

Ataskilska knjižnica

Mlada slovenska proza

Oznanitev smrti književnosti pripada preteklosti. V našem času se je to poslednjič zgodilo takrat, ko je modernistično gibanje, potem ko so nastala njegova najbolj pomembna dela, izgubilo prvotni zagon. Utrip novosti za vsako ceno je pomnožil njene oblike, programsko ukinjanje njenih institucionalnih meja pa je grozilo, da jo bo stopilo z banalno življenjsko prakso. Predvsem pa je kultura, proti kateri je bila uperjena kritiška ost modernizma, dokazala svojo vitalnost s sposobnostjo, da ga zaobjame, vključi v svoje mehanizme, s čimer je sebe jačala, njega pa delala nenevarnega. Še enkrat se je oglasil občutek, da je vse že povedano in da je s pisanjem izvirne književnosti končano za vedno.

Toda še preden so »simptomi konca« postali jasni in vidni, sta se pojavili dve varianti poskusov, da bi se nadaljevalo s pisanjem.

Obema je izhodišče skupno: prepričanje, da je nadaljnje pisanje izvirne književnosti nemogoče. Književnost je utrujena od »majhnih dosežkov, od pretvarjanja, da lahko, da je sposobna isto stvar delati malo bolje, da bi naredila korak naprej«, da so določene oblike izrabljene, možnosti pa izčrpane. Paradoks je v tem, da sta v obeh variantah prav izčrpanost in izrabljenost izkoriščeni kot gonilo za nadaljnje ustvarjanje.

Prva varianta bo poskušala poraz spremeniti v zmago: ker »ni več česa izraziti, ni iz česa, ni niti moči niti želje, da bi se izražalo«, vendar ostaja obveza, da se to počne še naprej, zoper »estetizirajoči avtomatizem izražanja nečesa« bodo postavili dejanje, ki »nesposobno ustvarjati, obvezno ustvarjati, *ustvarja*, dejanje, ki izraža, pa čeprav samega sebe, svojo nemožnost, svojo obvezo«. Ker neizprosna logika zahteva odrekanje književnosti, ostaja pa vzgib za njeno ustvarjanje, bo tako nastal korpus besedil, ki danes predstavlja velik spomenik estetske doslednosti v izvajanju končnih konsekvenc modernističnega podviga. Ob vsej zanimivosti in intelektualni privlačnosti koncepta pa — da o njegovi paradoksalnosti in težki razumljivosti ne govorimo

— se je izpostavilo, da predstavlja slepo ulico ne samo za domnevne nadaljevalce, ki bi imeli dovolj moralne moči in ustvarjalne čvrstosti, da bi mu sledili, temveč tudi za njegovega avtorja: besedila, ki so nastala iz tega izvira, so se pojavljala vse bolj redko in postajala vse bolj kratka, vse bolj blizu popolni tišini poraza. Ali zmage, če kot merilo sprejememo doslednost v uresničevanju nekega stališča do književnosti. Kajti »dejanje, ki izraža, čeprav samega sebe, svojo nemožnost«, je po naravi stvari enkratno: če se izraža pogosteje, bo postalo monotono, če najde nadaljevalce — bo postalo smešno. V vsakem primeru s ponavljanjem ne bo pridobilo pri prepričljivosti, pa naj ga ponavlja avtor ali pa naj se tega lotijo nečaki, polni občudovanja. Najboljši med njimi so se tej pasti vendarle uspeli izogniti: do svojega asketskega in preiščljeno siromašnega strica se vedejo z mnogo spoštovanja in hvaležnosti za nekatere od izkušenj književnosti in sveta, ki jim ga je zapustil, vendar se zavedajo, da se z njegovo zapuščino ne da začeti bog ve kaj: na njegov način, da spremeni nemožnost književnosti v rezervni gibalni motiv književnosti, raje gledajo kot na veličastni zaključek nekega obdobja kakor pa na možnost novega začenja.

Neki drug pisec je uspel zgrabit pravi kot gledanja na stvar in problem uporabiti proti njemu samemu. Namesto resignacije zaradi nemožnosti pisanja je občutil nostalgijo po književnosti. Enkrat je preprosto predpostavil, da obstaja knjiga, ki jo je napisal nekdo drug v drugem jeziku in v drugačni kulturi, in odločil se je, da jo bo opisal, obnovil in recenziral. Storil je, da je na neki način celo začela obstajati, vendar je v istem hipu izginilo tudi njegovo lastno delo. Drugič je težavnost pisanja originalne književnosti tematiziral v zgodbi o Pierru Menardu, avtorju Kihota. Živeč tako metaforično kot dobesedno v labirintu knjig, že napisanih ali enostavno v zamisli, je sprevidel, da je to pravzaprav v isti meri položaj pisca kakor bralca, da se kot v sistemu ogledal tako v piščevu kot v bralčevi zavesti vsaka knjiga množi skozi že obstoječe pripovedne prostore in da je cepljenje stez skozi takšen vrt potencialno neskončno. Rad je bral stare pisce, njegova razmerja z modernizmom pa so bila zapletena in težko razmotljiva; v vsakem primeru je bil dovolj daleč, da bi nekatera usodna pretiravanja v modernizmu dojel preveč dobesedno in jih upošteval z resnostjo, ki bi mu preprečila, da bi pisal zgodbe. Rad je imel uganke in zaplete, kriminalistične in vohunske, vanje pa je vpletal logično-metafizične. Metafizika mu je bila bliže od psihologije: odtod odsotnost »črne romantike psihoze«, ki jo subjektivnost, obremenjena sama s sabo, skoraj brez izjeme začne proizvajati. Svoje naloge ni razumel niti kot eshatološko projekcijo niti kot družbenokritično funkcijo; »bistveni pojem resničnega« ga ni kaj prida skrbel, kljub temu pa se te brezskrbnosti ne da osumiti za »pakt z usodno totaliteto«. Mešal je zgodovinsko in fikcijsko, združeval nezdružljivo, dopuščal, da so se

mu v zgodbe vpletali stari miti in čista fantastika, konstruiral je sve-tove in z ironijo in dvoumnostjo rušil meje med njimi. Spet pa bi bilo težko reči, da je tej književnosti odvzet spoznavni moment in njena eksistencialna funkcija.

Če bi se zdaj pojavil nekdo, ki je pripravljen delati sitnosti, bi lahko ugotovil, da to niti ni nekaj novega in originalnega, da je dosti tega bilo že prej itd.; lahko bi mu odgovorili, da malo česa ni bilo že prej in da to v resnici tudi ni novo, vendar je originalno v etimo-loškem pomenu besede: kot tisto, kar je od samega začetka isto. Na diagnozo o svoji smrti je književnost odgovorila z istim orožjem iz svojega arzenala.

Tako ima književnost po modernizmu — očetov — dva strica: enega spoštovanega, a siromašnega, drugega pa z veseljem branega in prebogatega s spodbudami.

Vendar bi znana shema ruskih formalistov o poteku književne revolucije zahtevala v tem primeru neko dopolnitev: sodobna književnost se ni preprosto odrekla svojim modernističnim očetom in sprejela zapuščino Becketta in Borgesa — o njiju je namreč beseda — še posebej tega drugega; Beckett je eksemplarični pozni modernist, Joyceu, Proustu in Kafki, šolski trojki modernizma, pa gre v sodobni književnosti vsa čast. Dejstvo pa je, da je književnost v drugi polovici našega stoletja krenila po tistih poteh, ki jih je negativno napovedal Beckett, pozitivno pa Borges.

Nečaki

Če bi trdili, da proza druge polovice našega stoletja dolguje vsaj tisto, kar je v njej najboljšega, nekemu predpostavljenemu Borgesovemu literarnemu programu, bi se nam njeni avtorji morali zdeti kot banda nehvaležnih dedičev. Stvar stoji povsem drugače: ni Borgesovih manifestov in verjetno jih v književnosti še nekaj časa ne bo. So avtopoetična besedila in kritike, ki — kakor dva znamenita eseja Johna Bartha — prevzemajo nase nalogo konceptualizacije, ne pa mobilizacije, kot so to počela poetična besedila zgodovinske avant-garde. Celo če ne računamo primerov »neistočasnosti«, momentov, ki nas spominjajo na to, da se dobesedno razumljena literarnozgodo-vinska periodizacija spreminja v retrospektivno zablodo — okolišči-na, da sta pri nas na primer Sima Pandurović in Vasko Popa sodob-nika — je na sliki književnosti druge polovice stoletja množičnost najbolj vpadljiva oblika. Mnoge od svojih najvažnejših značilnosti pa je sodobna književnost našla v Borgesovih delih.

V dediščini nove književnosti je še vedno vprašanje, kako še na-prej pisati; implicitna je trditev, da po epohalni avanturi modernizma to več ni mogoče. Novo vprašanje, po vsem sodeč, ker ga generacija modernistov sebi ni zastavljala: odgovarjali so na vprašanja, kaj naj

bi književnost bila in kako pisati drugače. Sama književnost ni bila vprašljiva, dvomilo se je samo v njene tradicionalne oblike, končalo pa se je prav z dvomom tako v njeno možnost kot v nujnost. Torej, kako pisati *potem* in rešiti to »isto staro stvar«?

Če ne moremo spregledati okoliščine, da sta nam narava in lažnost konvencije znani, če že živimo v času izgubljene nedolžnosti in naivnosti — lahko uporabljamo konvencije nenaivno in ironično. »Postmodernistični odgovor na moderno,« pravi Umberto Eco v *Postilah k Imenu rože*, »je v priznanju, da mora preteklost — ker ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v tišino — biti revidirana: z ironijo, na nenaiven način.« Osnovno načelo, »seveda rokopis« šole, bi tako bilo, da bo bralec, vedoč za konvencije književnosti, morda sprejel igro, če pa sprejme igro — bo sprejel tudi književnost. Tako se niti pisec niti bralec ne bosta počutila naivno, oba bosta sprejela izziv preteklosti, že rečenega, igrala bosta z užitkom igro ironije. In obema bo še enkrat uspelo, da bosta igrala igro književnosti. Kadarkoli v novem besedilu prepozna odnos med dvema ali več besedili, ali besedili in žanri, šolo, literarnozgodovinskimi obdobjem, ali naleti na lik, ki izvirno pripada nekemu drugemu fikcijskemu univerzumu — je bralec zaplaval v intertekstualne vode, in s tem se je igra že začela. Tako nastajajo, kot pravi Barth, »romani, ki imitirajo formo Romana, ki jih je napisal avtor, ki imitira vlogo Avtorja«. »Kdo smo mi,« kakor da bi nadaljeval Calvino na koncu svojih *Ameriških predavanj*, »kdo je vsakdo izmed nas posamično, če ne kombinacija izkušenj, informacij, branja, domiselnosti? Vsako življenje je enciklopedija, knjižnica, popis predmetov, vzorec stilov, kjer je vse lahko neprekinjeno premešano in urejeno na vse mogoče načine.«

Če bralec sprejme avtorjevo ironijo, je sprejel tudi to, da bo stalno opominjan na fikcionalnost besedila, ki ga bere: književno resničnost, kontaminirano s sanjami, prostore, v katerih so združeni fragmenti različnih možnih ureditev stvari, grajenih in razgrajevanih v istem hipu, Márquezovo fantastiko in Calvinovega vikonta, presekanega na pol, in viteza, ki stanuje v praznem oklepu. Ti svetovi so nestabilni in nimajo potrebe po ontološki učvrstitvi. Če bralec vanje ne verjame, mu bo pripovedovalec kot Pinchon rekel: »Seveda se je zgodilo. Seveda se ni zgodilo.« To ni novo? Seveda ni. Puškin je svoje bajke v verzih, ki se navadno končujejo z veselimi svatbami z veliko dobrega, gostega vina, zaključeval takole:

To je laž kot vsaka bajka.

Kot bila so vina gosta,

še sedaj imam mokra usta.

Tako ima lažno vino z lažne svatbe resničen okus.

Igra je lahko tihi dogovor pisca in bralca, kot je to pri Ecu, pripovedovalcu pa lahko tudi »spregovori« in tako odkrije karte — kot

John Fowles v trinajstem poglavju *Ženske francoskega poročnika*, da bi bralcu sporočil, da to, kar bere, ni viktorijanski roman, čeprav ga imitira, in da še ne ve, kaj bo do konca naredil z liki, ki so njegova stvaritev. Ali še več: potencirajoč do skrajnosti tisto, kar je od zme-
raj bila ena od lastnosti pripovedovanja — pripovedovalsko samoza-
vest — se lahko odloči tematizirati procese lastnega ustvarjanja in tako
preide v kategorijo »mimesis procesa«. Nobena usmeritev v književ-
nosti ni proizvajala samo vrhunskih del, in tako je tudi v okviru
književnosti metafikcije veliko tega, kar ne zasluži pretirane pozor-
nosti, vendar banalnost nekaterih stvaritev ne diskreditira koncepta
v celoti niti ne omogoča, da bi se zanemaril neki bistven fenomen.
Eksplisitno pripovedovalčevo »prevzemanje odgovornosti« za neki fik-
cionalen, ustvarjen svet obrača pozornost na okoliščino, da je umet-
niško delo pred nami »nekaj narejenega«, ne pa proizvod narave ali
besedilo, ki se samo pripoveduje, prepuščajoč bralcu, da bi ustvarjeno
iluzijo sprejel kot resničnost. Od tod pa prek prikazovanja samega pro-
cesa »dejanja« se bralca vabi — ali v ekstremnih primerih prisiljuje
— da tudi sam sodeluje v tem procesu. Kakor avtor tako tudi on — z
branjem — ustvarja neki fikcionalen univerzum, prav tako, kakor
mora čez dan svoje izkušnje osmišljati in iz njih graditi nekaj takega,
kot je urejen sistem odnosov. Njegova avtoriteta je lahko poudarjena
toliko, da v skrajnem primeru sam konstruira roman iz ponujenih
določb nekega hipotetičnega besednjaka izginulega naroda. V času,
ki kot eno svojih osnovnih odlik priznava cinično razosebljanje in
dehumanizacijo, pa tudi »dehumanizacijo umetnosti«, se tukaj razvi-
ja zavest o pomembnem momentu humanosti — o fantaziji, domiš-
ljiji. V najboljših delih te vrste je ta odlika proze, ki vzpostavlja tak-
šen odnos z bralcem, še posebej poudarjena s tematizacijo: v omenje-
nem Fowlesovem romanu je Sara za Charlesa tisto, kar je pisec za
bralca — tisti, ki osvobaja z ustvarjanjem fikcije, v *Neskončni zgodbi*
Mihaela Endeja pa naj bi deček-bralec z »vstopom« v knjigo z več-
kratno stopnjevano alegorijo svetovne književnosti rešil deželo Fanta-
zijo, s tem pa spremenil red stvari v svojem »resničnem« svetu.

Zato ima nova književnost rada ironijo, parodijo, alegorijo, imi-
tacijo in pasticcio; »izrabljenim pripovednim oblikam« vdihuje novo
življenje, kakor Barth z manieristično-metafikcijsko igro aktualizira
že pozabljen roman v pismih, ali jih zamenjuje z novimi, pripovedu-
joč skozi kritiški komentar izmišljene pesmi, skozi besednjak ali esej.
Ima poudarjeno zavest o tradiciji, vendar je ne ruši, marveč maksi-
malno upošteva. Sociologi književnosti bi morda lahko odgovorili na
vprašanje, zakaj je naš čas izrabil historični eklekticizem in mešanje
kodov za svoj dominantni stil. Vendar v vsakem primeru, ne da bi
prezirala zabavno funkcijo in ne da bi zahtevala za umetnika posebno
mesto v družbi, ne zapušča niti svojega spoznavnega momenta: skriva
ga, kakor pravi Calvino, v Perzejevem indirektnem pogledu. Pomir-

janje nasprotij in nadgradnja antitez, značilnih za predmodernistični in modernistični način pisanja, sta del njenega programa: idealni avtor tega časa, pravi Barth, še ni zavrzel svoje dediščine, vendar mu ona niti ni v breme; moral bi nekako preseči nasprotja med realizmom in nerealizmom, formalizmom in »vsebinskostjo« čiste in angažirane književnosti, elitne kulture in šunda; združiti neposrednost in artificialnost, predanost stvarnosti, magijo in mit, apolitičnost in politično strastnost.

Vprašanje izkušnje

Izkušnja sveta, ki jo lahko ponudi vsa znana književnost, je pravzaprav samo — izkušnja književnosti. Radikalni poskusi deliterarizacije književnosti in njenega odpiranja v področje stvarne, avtentične, celovite izkušnje niso obrodili sadov: nadrealisti so po diktatu nezavednega »avtomatsko« izpisovali tuja besedila, svoja poprejšnja branja. Njihova izkušnja je bila književno strukturirana, pod književnostjo pa so našli spet — književnost.

V zadnjih nekaj desetletjih je književnost v sebi prehodila pot, ki sta jo lingvistika in filozofija jezika prehodili od Benjamina Lee Woffa prek Saussura in Wittgensteina do Derridaja in dekonstrukcije. Že navedeni Calvinov stavek je morda najbolj indikativna oblika samorazumevanja nove književnosti: ne samo da je književnost sestavljena iz predhodne književnosti, branje od poprejšnjih branj, marveč sta svet in življenje samo, v skrajnem primeru — tudi mi sami, pravzaprav plodova »dela« literarnih konvencij. Da življenje oponaša umetnost, ne pa obratno, so slišale že nekatere prejšnje — dekadentne! — dobe. Kot mora človek zboleti, da bi prišel do nekih resnic, kakor pravi Freud v primeru *Žalost in mehanholija*, je videti, da tudi doba mora postati dekadentna, da bi prišla do nekaterih resnic o sebi. Kot imamo v srečanju s svetom samo subjektivne forme percepcije, ki se jim mora svet prilagoditi, da bi začel obstajati za nas, ali skupek označevalcev, s katerimi je označeno poljubno, ali pa ga ni v svetu, konstruira pa se s sistemom razmerij med označevalci, tako imamo književne konvencije — žanra, stila, dobe — dane z zgodovino, književnost in izkušnja pa, ki nam ju ona daje, sta tem konvencijam podrejeni. Z eno besedo, naši izkušnji so v srečanju s književnostjo dane samo njene konvencije, nikoli pa izkušnja sveta. Skozi njo spoznavamo samo književnost, nikoli pa sveta, samo njene oblike, postopke in stile. Od tod kot okvirna metafora knjižnica, iz katere poteka vse in v katero se spet vse vrača. Ker so konvencije zgodovinske kategorije, izvirata od tod zgodovinarstvo in poudarjena zavest o tradiciji; od tod tudi samorazlagalnost književnosti, ki se že z literarizirano kritiko staplja v enotni »univerzum diskurza«, v veliki komentar in komentar komentarja. Od tod tudi metafikcija: razumeti ta novi svet, tj. svet nove književnosti, pomeni razumeti književnost samo, njene oblike in

način njenega funkcioniranja. Proces razumevanja je dvojen: postopek na samem besedilu, ki se bere — skozi metafiktionalne segmente, v katerih je konstruiran in dekonstruiran v istem hipu, in na razumevanju širših določb, impliciranih z besedilom — ali bolje, z intertekstom, kot so žanr, stil, doba, sorodna dela.

Če je bila moderna književnost navzoča pri preiskavi jezikovnih prevar v svojem sosodstvu in je k njej deloma tudi sama prispevala — v njenem poteku je bilo ugotovljeno, da jezik ni prozorno steklo, ki ga postavljamo med nas in svet, marveč njegov konkonstituent — začenja postmoderna književnost preiskavo literarnih prevar, ki ugotavlja, da tudi književnost ni prozorno steklo med nami in izkušnjo. V njenem naporu, da bi sama na sebi raziskala način lastnega funkcioniranja, je skrit tudi ideološkokritičski moment: napor odkrivanja načina, s katerim sta svet in naša izkušnja o njem konstruirana z literarnimi konvencijami. Tukaj je, ne pa v družbeni kritiki, s pomočjo predpostavljene referencialnosti skrit spoznavni moment postmoderne literature — Perzejev indirektni pogled. Od tod tudi odstopanje od ideje, da bi sodelovali v utopiji spremembe sveta in odnosov v njem; zdaj je tudi ob sporadičnih pozivih na obnovo utopičnih energij prepuščen procesom, ki potekajo že tako sami od sebe, z lastno logiko, k svojemu nejasnemu cilju. Namesto z njim vzpostavlja književno besedilo odnose z drugimi besedili in prek njih s književnostjo v celoti.

Slepo okno

Ko beremo Blatnika, bi rekli prav nasprotno: eden od toposov nove književnosti — »pisec za mizo« ali v Blatnikovem primeru pisec pred ekranom računalnika, ki samo zapisuje situacijo, ki se pravkar godi okrog njega — naj bi prepričeval v izvoren, neposredovan odnos literature in resničnosti. Z delujočim mimesisom je zagotovljena »resničnost resničnosti« za besedilom, vendar Blatnik spreobrača topos toliko časa, dokler ni očitno, da niti za besedilom niti za čimerkoli — ni ničesar. Zgodba, ki jo beremo, teče dalje, tudi ko »zapisnikar« preneha pisati, pa tudi ko izključi računalnik, ne da bi posnel besedilo na disketo: s tem je »resničnost« zgodbe prvič relativizirana.

Istočasno se situacija vrednoti glede na merila in konvencije književnosti: s tega stališča se izvajata selekcija in izpodsekavanje »neubogljivih« delov resničnosti. Melodramatično se odstranjuje, pretirano obrabljena fraza izpušča. Toda tudi resničnost sama gre naproti zahtevam književnosti, kot da bi bila že poprej strukturirana glede nanje. Najbolj stabilna, ponavljana izjava v zgodbi je pravzaprav citat neobstoječega citata, moto romana *Derviš in smrt* Meše Selimovića, ki trdi, da ga je prevzel iz korana, medtem ko ga, tako kaže, tam sploh ni v tej obliki. Književnost nastaja s selekcijo, glede na lastne zahteve, iz resničnosti, ki je bila že poprej preoblikovana: topos »pisca za

mizo«, garanta gotovosti in ontološke stabilnosti zgodbe, spreobrača Blatnik v popolno negotovost in nestabilnost. Istočasno muči junake zgodbe občutek neresničnosti, »izmišljenosti« življenja: kako resnično obstajati?

Do istega vprašanja pride tudi junak zgodbe *Prva berivka*, spodbujen z nečim skrajno negotovim: s pismom, apokrifom, ki je po nekem slučaju zablodilo k njemu, v katerem fiktivni Danton fiktivnemu Robespieru da slutiti trenutek prave, bistvene izkušnje, zagotovljene z nezamenljivo spoznavno perspektivo bližnje smrti. Paradoks je v tem, da junaku idejo resničnega obstoja posreduje prav fikcija nekega pisma: »porušiti natančno določeno napredovanje brezkrvnih popisovanj monotonih in bednih obstajanj«, izstopiti iz neresničnega univerzuma besedil, izenačujoč rezilo giljotine in kuhinjskega noža na dlani, pomeni zanj konec koncev samo doseči še večjo neresničnost sveta okrog sebe. Kot za junake zgodbe *Pravzaprav* tudi zanj odgovor na vprašanje, kako resnično obstajati, izginja v molku, dokler si zaman prizadeva dešifrirati obris za oknom: »tam za« ni ničesar, okno je slepo, resnični obstoj se kot želva utaplja v zakonu izmišljenega in neresničnega življenja.

V pasticcii *Besede in molčanja* je Blatnik zbral in znova organiziral najpomembnejše motive, slike in fraze iz proznih del Samuela Becketta: absolutno ontološko negotovost, ironično kartezijanstvo, ki obstoj dokazuje s čutno gotovostjo, prihajanje in odhajanje, uničevanje smisla takoimenovanih resnih dejavnosti z njihovim izenačenjem s pozornim razporedom kamenčkov za sesanje po žepih, ali (tukaj z ločevanjem dveh trohic prahu) nemožnost, da bi se določile koordinate prostora, iz katerega bi pripovedovanje lahko začelo apologijo molka in samouničenje govora, izpraznjenost besed in nemožnost, da bi se okrog njih organizirala zgodba; vendar je tudi v tem pasticcii skrit centralni motiv resničnega obstoja.

Blatnikova zbirka kratke proze *Biografije brezimenih* prinaša različne narativne postopke, od kratkih parabol v Krafkovem slogu in dialoških zgodb na način nekaterih od ameriških metafikcionalistov, fiction-faction postopka in montaže, parodij in pasticciov do »slik trenutkov« in fragmentov, ki zahtevajo celoto, kot sta *Apologija* in *Jonestown, Gvajana*. Poleg svobodne igre z vsemi narativnimi postopki v obtoku imajo skupen Blatnikov izjemni občutek za jezik in sposobnost »kontroliranega izpuščanja«, s svojim vrhunskim kultiviranim izrazom pa se Blatnik umešča v sam vrh te generacije slovenskih pripovedovalcev.

Lažni blišč pozlate

»Ni razlike med tistim, o čemer knjiga govori, in načinom, na katerega je narejena,« citira Bratož v svoji knjigi *Pozlata pozabe* iz Ti-

soč ravni Delleuza in Guattarija. Za knjigo, ki parodira v skrajnem primeru, in samo idejo književnosti ni nepričakovano, da ima na koncu register imen — in to komentiran — v katerem so skrbno prijavljene lastne inspiracije od Aristotela do Andreja Blatnika. Vendar če želi bralec po tem registru najti v knjigi svoje, recimo, priljubljene junake — sam še vedno vztrajno iščem imama Homeinija in Lada Kralja — to ne pomeni, da jih bo tam tudi našel: na strani, na katero ga je napotil register, se morda nahajajo zgolj citat, parafraza ali esprit avtorja. Ta trojka — citat, parafraza in esprit — ki jo Bratož interpretira ali nad njo obupava, predstavlja lažni blišč pozlate te knjige. »Lažni blišč« pa »je bolj prepričljiv od zlata«, trdi programsko avtor v uvodni beležki.

Da se citat Delleuza in Guattarija nahaja na pravem mestu, kaže zgodba *Ataskilska knjižnica*: v stolpu-knjižnici, zakladnici vseh modrosti in skladišču neskončnega znanja, sestavljenega iz vedno istih elementov — petindvajsetih črkovnih znamenj in praznin med njimi — najde modrec, knjižničar Arvarg, končno knjigo razsvetlitve, ona pa mu samo ponovi zgodbo o njegovem življenju in zidanju knjižnice, čeprav naj bi izdala poslednjo skrivnost vesolja. Namesto odgovora — samo proces iskanja in uganke. Morda je to odgovor? To potem pomeni, da isto knjigo bere tudi bralec pod naslovom *Ataskilska knjižnica* v Bratoževi knjigi. Ta zgodba je primer postopka, ki ga Brian McHale, sledeč Douglasu Hoffstädterju, opisuje kot »čuden vozec«: nima konca, ker bo Arvarg med branjem prišel do mesta, na katerem Arvarg najde knjigo in začne z branjem, potem pa bo na tem istem mestu našel knjigo itd., in isti trenutki se bodo ponavljali v neskončnost.

Na podoben nači se zgodba *Poročilo akademiji* nanaša sama nase: prvi del kot parodija filološke učenosti komentira drugi del, določujoč ga kot travestijo-pasticcio-plagiat. Ta določba velja seveda za zgodbo v celoti, vendar velja za drugi del zgodbe dvojno: na eni ravni zgodba, ki se predstavlja akademikom, tudi jè travestija-pasticcio-plagiat mitske zgodbe o dogodkih na Agamemnonovem dvorcu, vendar je to istočasno tudi glede na ljudsko pesem *Rošlin in Verjanko*, ki je zadana tema celotne zgodbe *Poročilo akademiji*.

Knjiga v celoti se tudi nanaša na samo sebe: indeks jo urejuje, metafikcionalni deli (deli?) tolmačijo in komentirajo, celo opombe pod besedilom se nanašajo na njo samo. Uperjena k ironiji in paradoksu, manieristično razigrana in duhovita pričakuje od bralca, da bo realiziral smiselni potencial med tistim, kar je prizivano s citatom, parafrazo ali z duhom avtorja, in načinom, na katerega se v besedilu pojavlja. Medtem ko z ironijo ruši miteme književnosti — s samoironijo samo sebe jemlje za tarčo: *Café do Brasil* v nasprotje surovosti in nesmisla življenjskega resničnega postavlja pisanje »lepih, kratkih zgodb«.

Postopki

Dva svetova, drug drugemu tuja, druží Zabelova zgodba *Ulrichovi izhodi*: Ulrich Lichtensteinski po vrnitvi z bojišča pregleduje prazno mesto, zavito v hlad in veter. To je priložnost, da se pomešata dve perspektivi in dve civilizaciji — srednjeveška in sodobna. Trčenje kontrastnih slik in mitov besedilo spreminja v uganko; Zabelova pripovedna in kompozicijska načela so predvsem likovna in ustvarjajo zgodbo kot sliko vznemirjajoče nenavadnosti.

Pisani kriki močvirskih ptic združuje eliotovski predel opustošeneosti, močvirje z ostanki nekdanjega življenja in kulture in motiv spuščanja v Had, vendar Zabel odklanja njihov životvorni moment: v zemljo mrtvih se odhaja po moder nasvet (Odisej, Enej), znanje (Dante) ali ljubljeno žensko (Orfej). Vse to je v funkciji življenja, medtem ko subjekt Zabelove zgodbe skozi krike močvirskih ptic simbolično sprejema samo končno oznanilo ničnosti, kulturne in civilizacijske, ki se širi na tisto, kar je bolj prvotno, življenjsko in biološko.

Značaj goloba L. je alegorična zgodba o človekovem ponižanju in dostojanstvu: golob je v krščanski ikonografiji istočasno tudi simbol svetega duha. Toda medtem ko simbol vedno predpostavlja možnost identitete ali identifikacije, alegorija z ostrino razdvajanja in nemogućnostjo prelivanja pomenov prej meri na distanco in neskladje tistega, kar se spravlja v zvezo s figuro. Tako sta konec koncev človek in golob iz Zabelove alegorije prav z njenim posredovanjem še bolj oddaljena. Hermetizem kot že poudarjena odlika Zabelove proze (Tomo Virk) je posledica modernih elementov njegovega jezika, pa tudi okoliščine, da se besedilo spreminja v »deželo ogledal, ki zrcalijo drug drugega, pri tem pa ostaja neznano, kje je predmet« (Marko Juvan).

Boštjan Seliškar je netipičen predstavnik te generacije: zanj je bilo pisanje književnosti veliko več kot igra z označevalci in ustvarjanje novih svetov. Reklo bi se, da je v metaforični konstelaciji, ki jo ustvarja Bratoževa zgodba *Café do Brasil*, tako književno kot življenjsko zavzel mesto na nasprotni strani pisca »lepih, kratkih zgodb«. Osnovne poetične tendence generacije piscev, kateri pripada, niso imele vpliva nanj: dosledno ohranjajoč »psihološki jaz«, vztrajajoč v prepričanju, da trpka življenjska izkušnja outsiderja in neprilagojenih ima svoje mesto v književnosti, z modifikacijo modernističnega postopka toka zavesti in tradicionalnega izpovednega pripovedovanja je napisal nekaj zgodb, ki na bralca delujejo predvsem s svojo avtentičnostjo in sugestivnostjo.

Jani Virk, Vlado Žabot in Lela B. Njatin se s svojimi zgodbami gibljejo v podobnem tematskem okrožju: v fantastični precedenci Virk tehta erotiko in smrt, ugotavlja poti vsakodnevnega umiranja in išče poti iz posledic thanatoteologije; v arhaizirani in baročni maniri, v brutalnosti krvi, nasilja in erotike, ustvarjajoč atmosfero skrivnosti in uganke, osvaja Žabot prostore nove ritualnosti; Lela B. Njatin v frag-

mentarni, mozaični kompoziciji z resničnostjo kontaminira sanje in obsesije — ali obratno.

Mladost proze med književnostjo in prakso

Izbor zgodb v tej knjigi predstavlja manj antologijo, bolj pa trenutni posnetek tistega, kar se njegovemu avtorju v mladi slovenski prozi zdi vitalno — ne reprezentativno. Zaradi reprezentativnega izbora bi bila samoumevna tudi zastopanost tistih avtorjev in tokov mlade slovenske proze, v katerih je tudi pri najboljši volji težko najti kal obljube, da lahko obrode plod več kot standardne oblike in okusa.

Za poskus sintetične slike o mladi slovenski prozi je še prezgodaj. Generacija, za katero gre, se kot takšna pravkar konstituira. Na književno prizorišče so stopili istočasno, ne pa tudi skupaj, zbrani okrog istega časopisa (*Literatura*) in iste edicije (*Aleph*), ne pa tudi okrog skupnega programa in istovetne pesniške opredelitve. To ne pomeni, da s časom nastanek nekega takšnega programa ni možen; vendar je za zdaj slika, ki jo dobi bralec, bližja tisti, ki jo je formiral njihov skupni zbornik *Rošlin in Verjanko* (1987): uredništvo zbirke *Aleph* je namreč poklicalo nekaj mlajših avtorjev, da bi za ta zbornik napisali po en prispevek »na zadano temo« — slovensko ljudsko pesem *Rošlin in Verjanko*. Nikoli manjše knjige — nikoli večje različnosti. V tem smislu je eksperiment uredništva zbirke *Aleph* mogoče imeti za uspel: če je tudi mesečina lahko pogled na svet, potem tudi različnost lahko stališče v književnosti. Že v tem zborniku, še bolj pa po branju njihovih — v glavnem prvih — samostojnih knjig, je mogoče jasno razbrati nekaj izrazitih avtorskih individualnosti. Preostane nam samo, da z radovednostjo — ali z ravnodušnostjo, kakor že kdo hoče — počakamo in vidimo, ali bodo tiste močnejše med njimi spodbudile tudi druge, da pristavijo svoj lonček na njihov ogenj, in tudi povlekle za sabo na novo prišle in mlade, ki hitijo, da bi se pridružili generaciji, ali pa bosta raznovrstnost in množičnost poetičnih opredelitev ostali njihova trajna značilnost.

Pa vendar: književna kritika je sorazmerno tista sintetična funkcija, ki straži različnost možnosti in tako v njej najde osnovo skupnosti. V tem primeru je ta minimum sugeriran s prvim delom tega besedila, z namenom, da bi bil bralcu ves čas pred očmi. V samem nazivu edicije, v kateri najmlajša generacija slovenskih pripovedovalcev pridobiva prostor na književni sceni, je očitno borgesovska referenca in prvi signal za določen tip zainteresiranosti za književnost — in prav to je minimum skupnosti, ki omogoča konstituiranje generacije: samoomejevanje na eni ali najbolj svobodno razobročenost na drugi strani. Vse potencialne vsebine in forme so enako književne, vendar so zato nekatere od funkcij književnosti specifično književne, nekatere druge pa si deli z ostalimi oblikami človeškega početja. Že

glede na duh časa je poudarek lahko na eni ali drugi strani; generacija, za katero gre, ga je premaknila k estetski funkciji književnosti, k svobodni igri domišljije v najširših okvirih podedovanih form, ne da bi z odstopanjem od nacionalnointegrativnega ali družbenokritičnega angažmaja ponovila niti larpurlartizem niti ludizem. Resignacija tako enega kot drugega kot rezultata prezira in prizadetosti ima prepoznavno družbeno etiologijo in predstavlja posebno obliko »negativne angažiranosti«; tukaj gre predvsem za to, da bi se zaobjelo toliko, kolikor se da: književnost je s tega sveta, vendar njena naloga tudi je samo to — kar tudi ni tako malo — da je književnost. Ne formalna popolnost, ki bo osramotila grdoto sveta, marveč potrjevanje in ustvarjanje celotnega humanega potenciala domišljije, utopije in lepote. Tukaj vsekar ni treba pričakovati aplavzov iz tabora angažiranih, od koder prej prihajajo obtožbe za politični konzervativizem; morda imajo tudi prav, ko govorijo, da takšno stališče do književnosti niti ni najboljši izbor glede na obupno stanje političnih stvari pri nas, vendar če je pravica odhoda na politični teren enkrat že izborna, potem je treba predpostaviti, da se bodo politična in družbena vprašanja na njem tudi najbolj učinkovito rešila. Družba, ki začenja reklamirati množičnost na vseh poljih, se tudi takrat, ko zavrača totalnost projekta, ki naj bi mu bilo vse podrejeno, mora naučiti tolerirati tudi takšno obliko književnosti, ki ji je bolj pri srcu estetsko doživetje kot pa operacionalizacija političnih potez, in jo dojeti kot svojo naravno zaveznico — ne pa kot nasprotnico po devizi »kdor ni z mano, ...« — v uresničevanju vizije demobiliziranega in pacifiziranega sveta. Lahko bi nanjo tudi napeljevala ali bila celo njen prvi plod.

Vsekakor obstaja tudi nevarnost, ki jo takšen koncept nosi s seboj: kič. Dokler je umetnost nabita z agresijo, z namenom, da bi škandalizirala in šokirala, da bi, ubirajoč pot nasprotno od estetskih pričakovanj in konformističnih navad, svojega konzumenta pretresla v »dogmatskem dremežu« vsakdanje prijetnosti — ostaja na varni razdalji, vendar teži k vrhunski estetiziranosti in ne meneč se za svoje zabavne funkcije, se mu začenja nevarno približevati. Prevzemanje rekvizitov trivialne književnosti in masovne kulture ima na teoretični ravni predvsem ironično in parodično vlogo, na ravni realizacije pa ironija in parodija izgineta pogostejše, kot bi to pričakovali: obstaja, z eno besedo, nevarnost, da bi namesto karnevalizacije postala karneval.

Drugo nevarnost, znani hermetizem, je za zdaj morda bolje pustiti pri miru; zdi se, da ima več razlogov za previdnost kritik kakor pisec, ko gre za to. Lahko bi se mu namreč zgodilo, da bi, medtem ko bi nosil v tiskarno rokopis, v katerem je pravkar razglasil neko knjigo za hermetično — zagledal njen naslov, zapisan s sprejem na zidu ob mestu, kjer se zbirajo tisti, za katere si ne bi mislil niti, da berejo, kaj šele, da bi svoje estetske sodbe razglašali z grafiti.

Prevedla Lela B. Njatin

Marko Juvan

Medbesedilni odnosi, oblike in vrste

V debatah med zagovorniki mnenja, da je intertekstualnost splošna lastnost vseh besedil, in tistimi, ki jo kot posebnost priznavajo le določenim delom, je prišlo na začetku osemdesetih let do 'kompromisa' — vsa besedila so medbesedilna, le da ena bolj od drugih. M. Pfister je izdelal celo kriterije za prepoznavanje, kolikšna je izrazitost te poteze: referencialnost, komunikativnost, avtorefleksivnost, strukturnost, selektivnost, dialoškost (1985 a). Glede na ta merila bi se torej v »trdo jedro« medbesedilnosti uvrstila predvsem tista besedila, v katerih se tujih prvin še držijo signali diskurza, v katerega so bile prvotno vpete, kjer se tujki ne pojavljajo le mestoma ter zgradbeno obrobno, ampak so bodisi številni, gosto posejani in iz velikega števila predlog ali pa kot anagram razporejeni po metabesedilih, tako da so njihov neločljivi, obvezni del, ki jim v sprejemalnem procesu podtaknjeno dodatno izotopijo (Lachmann 1983: 100); ta je v čim bolj izrazitem dialogu, interferiranju z novim označevalnim okoljem; pri tem so navezave v besedilih zaznamovane kot »zavestne«, torej eksplicirane v jezikovnem izrazu oz. »površini« (Lachmann 1984: 134).

Kljub temu, da ni mogoče mimo medbesedilne elite, ki se je najbolje obnesla of Pfistrovih šestih parametroh, pa velja, da je — kot uči teorija intertekstualnosti vsaj že dvajset let — bolj ali manj medbesedilno proizvajanje oziroma sestavljanje vsakega besedila: »besedilo samo se konstituira z intertekstualnim procesom, ki pomenske vzorce drugih besedil absorbira in obdela« (Lachmann 1983: 72). Preglednejše bo, če to, Kristevo nadgrajujočo teoretično »matrico« razdelim na tri sklope ter vsakega posebej »amplificiram« s podrobnejšo terminologijo. Najprej bom osvetlil, kaj lahko tvori označevalno gradivo oziroma predloge za medbesedilni proces, nato bom sistematiziral osnovne načine medbesedilnega navezovanja, končno pa sintaktične in semantične vidike vgrajevanja z navezovalnimi načini pridobljenih »tujih« znamenj v novo označevalno okolje.

Predloge

Za označevalno gradivo, predloge medbesedilne konstitucije služijo posamična besedila (*protobesedila*), njihove skupine oz. serije (npr. več del istega avtorja) in/ali kodi, ki so tvorbeni in sprejemalni vzorci zanje (*protosistemi*). Kodi so že sami po sebi stabilizirane invariante medbesedilne interakcije, zapisane (v normativni poetiki, baročnih enciklopedijah, literarni kritiki) ali nezapisane konvencije sprejemanja in proizvajanja literarnih izjav. Izpeljane in lahko tudi opisane so zaradi ponovljivosti, predvidljive v besedilnih aktualizacijah. Protosistemi so slovarji (zaloge motivov, podob) in skladišne ter pragmatične norme za njihovo kombiniranje, ustreznost kontekstu ter name-nu izjavljanja. Gre torej za najsplošnejše normativne sisteme jezika in besedilnosti, razne pripovedne in lirске konvencije, določene diskurzivne tipe iz literarnega in družbenega konteksta, žanrske in časovnostilne tipe besedil, »arhetipske« motive oz. miteme idr.

V izrazju se tu sicer opiram na razlikovanje med Einzeltextreferenz in Systemreferenz (Broich 1985: 48—52 in Pfister 1985: 52—58), vendar pa je potrebno opozicijo sistem — besedilo dekonstruirati, pokazati, kako je en člen zastopan v drugem, in zasukati njeno implicitno hierarhičnost. Posamično besedilo, na katerega naj bi se nanašala referenca, vedno vsebuje tudi tloris več sistemov (konvencij), zaradi katerih jo je sploh mogoče sprejemati in na podlagi katerih so mogoče posnemujoče izpeljave. Župančič je npr. v ciklu-poklonu (hommageu) *Manom Josipa Murna Aleksandrova* predstavil portret prijateljevega pesništva s prenašanjem lirskih motivov, metafor, drže lirskega subjekta in še drugega gradiva iz njegovih posameznih pesmi; vendar pa se te prvine ponavljajo že pri Murnu (serija besedil), tako da so zanj tipične, nekakšni »murnizmi«, ki se jih ne da več vedno locirati v točno določeno posamezno protobesedilo. Postanejo namreč že sistem — njegovega stilnega idiolektu v okviru drugih, širših sistemov moderne. Prehodi med »citiranjem« posameznih besedil in posnemanjem Murnove pesniške govorice (sistema) so tako pri Župančiču zabrisani.¹ Ta primer pokaže, kako je med obema členoma razmerje gradacije in — da tako rečem — ontološke koeksistence: prehajata drug v drugega, obstajata le prek svojega »nasprotja«. S tem se poruši strukturalistična hierarhija med njima: besedilo pač ni zgolj realizacija sistema, ampak je tudi sistem izpeljave iz obdelave, procesiranja besedil.²

¹ Izšlo v zbirki *Cez plan* 1904 (O. Župančič: Zbrano delo 2. Ur. J. Vidmar, D. Pirjevec, Ljubljana 1957).

² O tem, kako je lahko s stališča naslovnika irrelevantno, ali gre za navidezno na posamično protobesedilo ali za posnemanje določenega pesniškega žanra, gl. Juvan 1987: 107 — v Tauferjevem Popotovanju odo npr. enako

Kljub fluidni meji med protobesedilom in protosistemom pa je navadno dovolj razpoznavno v ospredju prva ali druga možnost — Cankar se je npr. v povesti *Potepuh Marko in kralj Matjaž* posnemujoče navezoval na konvencije ljudskega pripovedništva, celo na širše sisteme ljudske kulture, a je vanjo vključil še gradivo interteksta povedk o kralju Matjažu (torej vrsto besedil oziroma nekakšen podkod zaloge motivov), posebej pa tudi posamično besedilo, povedko *Pijanec pri kralju Matjažu* — toda vse te predloge je med sabo prepletel součinkujoče, kljub temu, da jih je teoretično mogoče razložiti.³ Še jasnejša je ta razlika pri parodijah; da je občutek zanjo prešel skoraj v vsakdanjo rabo, da je torej tudi širše sprejemalno utrjena sintetizacija obdelave besedil, pričajo izrazi, kot so parodija na *Dumo*, parodija na Kodra ali Aškerca, parodija na kriminalko.

Označevalno gradivo iz predlog

Iz protobesedil in protosistemov besedilo povzema posamezne prvine in/ali strukturne odnose med njimi, jih reproducira (to Karrer 1985 poimenuje Elementen- in Strukturreproduktion) tako, da jih v večjem ali manjšem obsegu in gostoti na različnih mestih svojih zgradbenih ravnin vgrajuje. Robova travestija Jurčičevega *Desetega brata* je glede tega prava zakladnica: verzna pripoved pač po nareku travestijskih pravil ob znižanju stila reproducira oziroma ohranja tematske in kompozicijske strukture predloge (zasnovo konfiguracije, razvoj zgodbe in njene motive), vendar pa je njena zgradba odprta tudi za posamezne prvine številnih »že izoblikovan/ih/ in preoblikovanih naravnih, ljudskih in umetniških književnih besedil različnih vrst in zvrsti«; iz njih torej povzame le kakšen citat za v mota poglavij, napaberkuje znano zveneče leksikalno gradivo, omeni kakšnega razvpitega književnega junaka ali literarno ime iz tedaj žive »scene« književnega življenja. Reproducira pa tudi strukture teh predlog: metrične citate, vsebinske parafraze ter kontaminacije znanih pesniških odlomkov (Pretnar 1987). A. Blatnik si npr. iz Orwellovega romana 1984 z ravni zgodbe in pripovedne karakterizacije izposodi junaka in ga vgradi v postmodernistično kontaminacijsko zgodbo svojega romana *Plamenice in solze*; ta v nekaterih delih tudi diskurzivno spominja na tipične pripovedne strukture žanra črne utopije, ki se v tem pele-mele žanrov prepleta s strukturami vohunskega trilerja, pustolovskega in znanstvenofantastičnega pripovedništva itd. Takšnega, za postmodernizem značilnega mešanja žanrskih struktur, pre-

učinkuje dobesedni citat ali stilizacijski posnetek partizanske poezije; obakrat v bralcu oživi spomin na določen slog, žanr, način razmišljanja, idejni vidik.

³ I. Cankar: ZD 13. Ljubljana 1973.

vzetih zgodbenih in tematskih konstelacij je na pretek tako v slovenski »novi« kot »mladi prozi« (npr. vzorci sentimentalnega romana v pismih pri Kalčiču, pravljični tloris v kratki zgodbi L. B. Njatin).⁴

Načini proizvodnje dvojnih znamenj

Zdaj se je treba lotiti vprašanja, kako neko literarno delo te prvine in/ali strukture iz protobesedil/-sistemov sploh pridobiva, na kakšne osnovne načine jih reproducira, da se v njegove strukturne relacije, v njegovo označevalno okolje vcepijo kot »dvojna znamenja« (Riffaterre 1978: 81—104), takšna, ki obenem pripadajo njemu in njegovemu literarnemu oziroma neliterarnemu diskurzivnemu kontekstu (Juvan 1985: 52—53) in so torej dvojno kodirana (Lachmann 1983: 76—77).

Glede na korpus literarnih del, s katerim sem doslej imel opravka, se mi zdita za osnovo sistematike medbesedilnih navezovalnih načinov še najustreznejša (v smislu epistemološkega »it fits«) konceptualni zametek na uvodnih straneh Genettovih *Palimpsestov* (1982: 12—14), sicer potreben določenih »korekcij«, ter tipologija relacij med besedilom in vanj povzeto predlogo v razpravah R. Lachmann (1983, 1984), ki pa se jo da tudi dekonstrukcijsko relativizirati.

Genette pod rubriko hipertekstualnosti, ki obravnava besedila »na drugi stopnji«, izpeljana iz že obstoječih besedil, vpelje razlikovanje med tremi načini izpeljave: prva različica je deskriptivna, intelektualna, v pravem pomenu metatekstualna (npr. Aristotelova *Poetika o Kralju Oidipu*), druga je preprosta, neposredna transformacija, ki privede do besedila, ki »pove isto stvar drugače« (npr. zgodbeni podlaga *Odiseje* v Joyceovem romanu), tretja pa je indirektna transformacija, ki jo Genette poimenuje imitacija (»povedati drugo stvar na podoben način«). Imitacija je indirektna zato, ker gre za figuro, izpeljano prek vmesnih transformativnih korakov. Primer za to so t.i. pastiši, npr. Balzacovega stila. Iz Balzacovih tipičnih, iterativnih figur (»balzakemov«) se da izpeljati njihov tvorbeni model, *imitacijsko matrico* (»balzacizem« oz. — če jih je več — »balzakovščino«), na podlagi katere je mogoče generirati nove izjave (Genette 1982: 80—92). Francoski strukturalistični erudit je s sistematizacijo metatekstov pod hipertekstualnost sam spodkopal svoj simetrični terminološki portal (metatekstualnost kot ena izmed petih temeljnih transtekstualnih figur postane odvečna). Poleg tega je seveda

⁴ Blatnikov roman je izšel v Ljubljani 1987; U. Kalčič v *Dokumentih o čričkih* (Ljubljana 1987) poleg sentimentalističnega protosistema za gradnjo svojega ironičnega in čimbolj izvirnega, od okolja neodvisnega idiolekta, metajezikovno preigrava še druge diskurzivne registre — npr. eksistencialistično frazeologijo, uradovna besedila, realistično kmečko povest; Lela B. Njatin, *Nestrpnost*, Ljubljana 1988.

s temi tremi derivacijskimi načini (opisnim, transformativnim, imitacijskim) — mogoče razložiti tudi od besedila manjše enote, ki jih v svoji monografiji Genette ne obravnava (npr. citate, citate struktur, aluzije, izposoje, metaliterarni govor — torej književne odnose). Za to pa je Genette potrebno medbesedilno »kontaminirati« s koncepti R. Lachmann; »moja« sistematizacija bo torej rezultat interference med obema, čeprav njene sledi vodijo tudi v indukcijsko sintetiziranje analiziranih literarnih del in v strukturalno drevo književnih odnosnic (Juvan 1985).

Tako kot Ziva Ben-Porat, ki tipologizira aluzije na metaforične in metonimične (1976: 116 in sl.) ali L. Jenny, ki sorodno razvršča načine vključitve tujih izotopij v navajajoče besedilo (1976: 274), se tudi R. Lachmannova opre na to notorično jakobsonovsko dihotomijo. Po njenem markacijski signal medbesedilne zveze, ki z motnjo izotopije manifestira dvojno kodiranost znakov, kaže dva glavna odnosa med besedilom in njegovo predlogo: to sta *kontigvitetni* in *similaritetni* odnos (1984: 136).

Kontigvitetni odnos je — razlaga dalje Lachmannova — tisti, ko je v besedilu ponovljen kakšen sestavni element tuje predloge (z njene tematske, sekvenčno-pripovedne ali stilistične ravni); ta element evocira celotno protobesedilo. Odnos pars pro toto je možen tudi na ravni imitacije — če je v besedilu reprezentirana označevalna strategija tujega besedila, tako da priziva predlogo v njeni pripadnosti določeni poetiki, pesniški konvenciji s specifičnimi stilističnimi, tematskimi ali pripovednimi vzorci (n. m.).

Similaritetno evokacijo pa imamo, če so v besedilu strukture signalizirane kot ekvivalentne, analogne strukturam predloge. Ta odnos se ne realizira s citiranjem elementov ali postopkov, temveč z izgradnjo analognih strategij, ki imajo svoje ustreznike v predlogah. Analogija je bodisi formalna ekvivalenca ob popolnem prevrednotenju funkcije bodisi funkcionalna ekvivalenca pri popolni nadomestitvi forme (n. m.).

Ekvivalenca po načelu pars pro toto oziroma po načelu analogije, kot to Jakobsonovo opozicijo aplicira Lachmannova, pa ne more razločiti dveh vrst medbesedilnih razmerij. Dvojno kodirana znamenja namreč v obeh primerih reprezentirajo le del označevalnega gradiva in struktur predloge v novem besedilu, v pologi; naslovnik obakrat šele prek teh, v metabesedilu artikuliranih »tujih« znakov in/ali njihovih relacij spominsko aktivira »konotirano«, neartikulirano celoto protobesedila. Pogledu skozi optiko R. Lachmann se ločevanje med kontigviteto in similariteto zabriše ravno ob problemu imitacije (gl. Genette 1982: 80—92, zgoraj). Ta ji predstavlja enkrat citat postopka oziroma stilema, drugič pa — še bolj megleno — izgradnjo analognih strategij (formalnih?). Pokaže se, da sloni njeno razmišljanje na razliki, ki je predvsem na ravni pomenskega razmerja, ki nastane med

starim in novim, na ravni obsega privzetega gradiva v metabesedilu, torej razlikovanja med posamičnimi referencami in besedilnimi izpeljavami (gl. razdelek Odnosnice in izpeljave).

Moj predlog tipologije osnovnih navezovalnih načinov oziroma načinov proizvodnje medbesedilnih znamenj in struktur je potemtakem nekoliko drugačen od Genetta in Lachmannove: dvojna znamenja metabesedilo »pridobiva« na tri načine: z opisom, s prenosom in s posnemanjem. Prvi sloni na metadeskriptivnem odnosu med besedilom in predlogo, drugi na stičnosti (kontigviteti), tretji pa na podobnosti (similariteti) njunih besedilnih izrazov in/ali vsebinskih struktur.

1. Opisovanje

Opisna je medbesedilna navezava takrat, ko metabesedilo govori o protobesedilu (njegovi vsebini in izrazu) ali/in protosistemih z izraznimi sredstvi, pripadajočimi od predloge različnemu diskurzu, torej drugačni jezikovni »površini«. Metabesedilo torej posamična protobesedila, njihove skupine in/ali protosisteme parafrazično opisuje, analizira, sintetizira, komentira, vrednoti, aplicira ipd., jih skratka prevaja v svoje diskurzivno obzorje in kode, ki so vpisani vanj. Takšen je pretežno medbesedilni odnos metabesedilnih žanrov normativne ter deskriptivne poetike, literarne vede (zgodovine in teorije) z interpretacijo, literarne publicistike, ki spremljajo in sourejšajo sistem procesiranja/obdelave oziroma recepcije/učinkovanja literarnih besedil. Obstajajo pa tudi literarna dela — predvsem pripovedna in dramatska (posebej če se motivnotematsko predstavljajo umetniško in/ali univerzitetno življenje) — v katerih je mogoče najti opise raznih literarnih predlog, bodisi posamičnih besedil bodisi sistemov (celo sistemov literarnega življenja oziroma kulture).

V obliterarnih metabesedilih se interpretacija vmeša že na stopnji, ko opisujejo metabesedilo posamezne narativne sekvence predloge sintetizira z drugačnim »jezikom« v motive — da npr. prevede več strani diskurza Prežihovega *Boja na požiralniku* v »motiv naravne nesreče in sovražne soseske« (prim. Hladnik 1989). Sintetizacijska obdelava predloge, z njo pa tudi ekspliciranost njene interpretativne osmislitve, se stopnjuje vse do opisov forme in vsebine (pomena) predloge v »celoti« — npr. da je Cankarjev *Hlapec Jernej* prepesnitev Komunističnega manifesta (Priatelj), da Prešeren v *O Vrbi*, ki je sonet, opeva svojo nostalgijo po domačijski idili ipd.

V Ruplovih romanih, npr. v *Družinski zvezi*, so takšni kritiki, interpreti kar znotrajpripovedne instance — literarne osebe, udeležene v zgodbi, in pripovedovalec. Ti v svojih lahkotnih konverzacijah ali v vloženi zapiski sicer opisujejo tudi dejansko obstoječa protobesedila in razne sisteme, kot je trenutno literarno življenje (branost knjig, status pisateljev). Še značilnejše pa je satirično, stilnokritično

oziroma karikaturno opisovanje protosistemov prek fiktivnih, neobstojećih posamičnih predlog: sisteme, podkode, klišejsko ponavljajoče se vzorce, izpeljane iz dejanskih predlog, karikaturno predstavlja fiktivna predloga, ki postane rezultat konverzacijskega opisa — tako npr. iz neke kritike, ki je dejansko ne bi našli, prek opisa njenih značilnosti dovolj razločno zaveje duh »javorškizma«.⁵

Opisno medbesedilno razmerje naj ponazori in od ostalih dveh vrst razloči sledeči izmišljeni primer. Prešernov verz »Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi« je opisno povzet z *necitatno parafrazo*, takšno, ki ne vsebuje leksikalnega gradiva predloge: »Pesnik trdi, da je bivanje utesnjujoče in pod stalnim pritiskom minevanja«.

2. Prenašanje

Prenos (transpozicija — Genette 1982: 237—238) je medbesedilno razmerje, v katerem metabesedilo upoveduje takšne elemente ali/in odnose med njimi, ki so vzpostavljeni na ravni vsebine ali izraza predloge. Gre torej za — nazorneje rečeno — »citatno« in citatno rabo tuje vsebine ali diskurza, za — če imamo opravka s pripovedništvom — premestitev literarnih likov, dogodkov, kronotopa protobesedila na zgodbeno raven metabesedila ali/in za reprodukcijo dobesednega odlomka na njegovo diskurzivno raven — torej za izposoj oziroma citat.⁶

Pri posamičnem protobesedilu gre za prenos in ne za posnemanje struktur le tedaj, ko se v novem označevalnem okolju znajde sestav odnosov celih sklopov predstavljenega sveta iz vsebine predloge (npr. konfiguracija istih oseb, večje sekvence dogodkov ali že kar cela Jurčičeve *Rokovnjače*, prenesti v svoje besedilo osebe, celotno njihovo zgodba z istimi udeleženci in/ali kronotopom), ne pa strukture, zna-

⁵ V uvodnem metaliterarnem govoru »avtor« ironično razglablja o literarnih vplivih nanj, o knjigi in bralcih na Slovenskem ipd. (str. 6—15); junak — pisatelj razmišlja o vlogi pisateljev v očeh preprostih ljudi (str. 32—33), Kostjevo poročanje o literarni kritiki je na str. 143 Ruplove *Družinske zveze* (Koper 1977).

⁶ Pri strukturah, torej sestavu odnosov med posamičnimi prvinami, pa se skriva zelo drobna razlika, ki loči prenos od posnemanja. O prenosu iz protosistemov lahko govorimo, če besedilo uporabi (prim. opozicijo use-refer to) strukture iz občin, utrjenih, časovno, interesno, izjavljajalno neobremenjenih kodov, ki so pretežno »formalni«, ne pa diskurzivno idiolektalni: npr. protosisteme »naravnih« literarnih zvrsti, metrične sheme, stalne oblike, ne pa protosistemov »zgodovinskih« vrst (žanrov), pisateljsko tipičnega stila. Takoj ko so odnosa sistemi z izrazitejšo izjavljevalsko udeleženo, je medbesedilni odnos z njimi že posnemanje in ne prenos. Karrer opozarja, da ni mogoče posnemati in torej tudi ne parodirati »trans-historičnih« besedilnih razredov, kot so pismo, telegram, pripovedništvo ali roman, mogoče pa je posnemovalno smešiti historične načine uporabe teh besedilnih razredov — kot npr. Cervantes viteški roman (Karrer 1977: 84).

čilne za način predstavljanja. Te, ki pravzaprav regulirajo vzorce karakterizacije, fabulativnih shem ipd., so predmet posnemanja. Naj to razliko ponazorim s primerom! Kersnik je moral, ko je nadaljeval konfiguracijo, kakršno je dal njegov predhodnik na ravni zgodbe; moral pa je tudi posneti Jurčičev način pripovedovanja, če je hotel, da se povest gladko bere. Dolenc in Rupel sta v *Petem nadstropju trinadstropne hiše* v središče svoje zgodbe prenesla Miškina iz romana *Idiot* Dostojevskega kot primerek pirjevčevskega »problematičnega junaka«, Rupel sam pa je v *Družinski zvezi* en sižejski pramen izpeljal iz prenosa Jurčičevih literarnih oseb in samega prvega slovenskega romanopisca kot zgodbenega soudeleženca.⁷

Seveda so prvine in strukture predstavljenega sveta vedno *pripovedno-diskurzivno posredovane* oziroma — gledano obrnjen — prek diskurza za bralca šele konstituirane (prim. Culler 1981: 169 do 177, pogl. *Story and discourse in the analysis of narrative*). Zato je njihov prenos v novo pripoved, njihova ponovna diskurzivna konstrukcija lahko le posredna — drugače kot pri neposrednem prenosu diskurzivnih odlomkov pri citiranju. Preden torej novo besedilo npr. z istimi junaki, s prenosom istih dogodkov nadaljuje ali kako drugače dopolnjuje protobesedilno zgodbo, je nujno še vmesno delo — gre za dejavnost t.i. bralske konkretizacije, interpretativnega recepcijskega sintetiziranja diskurza vsaj na ravni razumevanja karakterizacije, motivacije dogodkov, tematskih opozicij. Njen neposredni izraz je opisno metabesedilo, o katerem sem govoril najprej. Pri prenosu prvin in struktur predstavljenega sveta je torej pogosto *implicitiran* še *opisni metabesedilni odnos*, ki se na nekaterih mestih lahko tudi eksplicira; če pa ostane »potlačen«, se njegovo delo kaže v metabesedilnem načinu predstavljanja prenesenega znakovnega gradiva (v vrednotenju, motivaciji ipd.).

In še primer za razločevanje kontigvitetnega prenosa dobbesednega segmenta protobesedilnega izraza — gre bodisi za citat bodisi za njegove pretvorjene različice (npr. vstavki, izpusti, prerazporeditve, ponavljanje, zamenjave), od katerih je nemara najznačilnejša *citatna parafraza*, tj. tista, ki ohranja del izhodiščnega besednega gradiva. Prešernov verz »Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi« bi s takšno parafrazo lahko dal sledečo poved: »Življenje je podobno ječi, v kateri straži hudi rabelj«.

3. Posnemanje

Posnemanje (imitacija) temelji na podobnosti besedila z vsebinskimi in/ali izraznimi strukturami protobesedil in protosistemov. Podobnost struktur vsebine metabesedila z ekvivalentnimi strukturami

⁷ J. Jurčič: Zbrano delo 7. Ur. M. Rupel, Ljubljana 1956; D. Rupel, M. Dolenc: *Peto nadstropje trinadstropne hiše*, Maribor 1972.

posamične predloge je rezultat neposredne analogije: npr. fabulativna shema Kozakove *Vide Grantove* ter semantizacija konfiguracije njenih dramskih oseb skuša biti analogna, podobna ustreznim strukturam Prešernove predelave ljudske pesmi *Od lepe Vide*, čeprav se konkretni obrisi dogodkov, dogajalnega prostora in časa seveda razlikujejo, tako da med njimi ni nobene logične, kavzalne, prostorske ali drugačne stičnosti. Sorodno se do iste predloge obnašajo še Jurčič, Cankar, Kranjec idr. (prim. Pogačnik 1988). Povsod pa je analogija markirana še kontigvitetno — vsaj z imenom osebe.

Posebnost s strukturami predstavljanja oziroma izraza, ki jim pojem posnemanje že tradicionalno bolj ustreza, je rezultat posredne stopnje; na njej je potrebno iz ponovljivih zgradbenih in stilnih pojavov več besedil enega avtorja, žanra, časovnega ali regionalnega stila izpeljati protosistemsko »imitacijsko matrico«; ta je šele vzorec za tvorbo novih izjav, ki so torej predlogam stilno, žanrsko podobne (Genette 1982: 8—92). Težko bi na Slovenskem našli bolj doslednega pastišista, mojstra imitacije (oziroma stilizacije), kot je Pregelj — npr. v *Regini roži Ajdovski* ali še bolj v *Zapiskih gospoda Lanšpreškega* in *Zgodbah zdravnika Muznika*. Iz teh del ne veje stilni okus baroka ob posnetkih že bolj razsvetljensko (fiziokratskega) načina razmišljanja »vložničnih« pripovedovalcev le na ravni mikrostruktur (raba emblemov, topike, retoričnih figur), ampak tudi na ravni posnemajočega navezovanja na baročne žanrske strukture, kakršne so pastorala, »propoved«, »baročna novela«. Literarna zgodovina priča, da je takšna imitacija (oziroma stilizacija) rezultat Pregljevega študijskega ukvarjanja z baročnimi slovstvenimi deli.⁸

Zdaj bi si moral izmisliti še ponazorilno-konstativni primer posnemovalne navezave na prešernovski stilni sistem, a bom raje poklical na pomoč Tauferjevo imitacijo figure prešernovščine: »razveseliš se življenja britve«.

Naj zdaj povzamem bistveno razliko med tremi osnovnimi medbesedilnimi navezavami v izrazju, ki je nekoliko bolj tradicionalno: opis je hermenevtika predloge, prenos je mimesis »sveta«, ki je v njej predstavljen, posnemanje pa mimesis struktur tega »sveta« ali mimesis načinov njegovega predstavljanja. Teoretično so s tem menda ti trije modusi medbesedilnosti dovolj razločni; drugače je v knjigah, kjer se ti »idealni tipi« kajpada prepletajo, nalagajo drug na drugega. Pokazal sem, da prenos zgodbenih prvin iz predloge v pologo ni mogoč brez

⁸ Ta dela so izšla od 1923 do 1929 — I. Pregelj: Izbrana dela 4. Ur. F. Koblar, Celje 1970. Pastiš (fr. pastiche, it. pasticcio) je medbesedilna vrsta različnega obsega; pisec ga sestavi s prenosi in svojevoljno rekombinacijo protobesedilnih diskurzivnih ter vsebinskih prvin (značilnih besed, delov povedi, opaznih dogodkov, oseb), ki jo spremlja še karikaturno, stopnjujoče, nakopičeno posnemanje njegovih stilnih in zgradbenih struktur — njen mojster je bil npr. M. Proust (Karrer 1977: 75, Genette 1982: 106—146).

vmesne dejavnosti hermenevtike, ki bi, če bi se eksplicirala, privedla do opisa. Tudi posnemanje zgodbenega vzorca — npr. slovenske Lepe Vide — se druží s povzemanjem posameznih prvin same zgodbe ali diskurza.

Zgradbeno-pomenske interakcije z novim označevalnim okoljem

In kakšen je položaj s temi tremi načini pridobljenih dvojnih znamenj v novem označevalnem okolju, kako naslovniku sploh izdajo svoje poreklo? Medbesedilnost povečini opisujejo — razen redkih izjem — kot dvočlenski odnos med besedilom in njegovo predlogo. Kot se to pogosto dogaja, pa je ta model povečini nereflektirano izpeljan iz specifične bralne izkušnje posebne interpretacijske skupnosti — literarnovednih strokovnih bralcev, ki neko besedilo primerjajo s predlogo, ki jo imajo v rokah, in tako po mili volji svojih razlagalnih strategij vzpostavljajo medbesedilne odnose. Toda takšne bralne situacije ni mogoče posplošiti — verjetno je, da večina bralcev medbesedilno prepojenega literarnega dela ne bere dvakrat in s skladovnico virov ob svojem fotelju, ampak le enkrat in da medbesedilni odnos vzpostavi takrat, ko nekaj v besedilu spodbudi v njihovem *bralnem spominu* (kot delu literarne kompetence) asociacije na tisto »že brano«, nekakšno »anamnezo« pozabljene sintagmatike tekstualnih cepičev, ki jo tudi pomensko krmili (Barthes 1971: 229, Jenny 1976: 267, Juvan 1987: 106—107). Kaj je torej tisto nekaj?

1. Medbesedilje

Zaradi sprejemalnega »realizma« medbesedilnost pojmem kot odnose med tremi členi. Med protobesedilom (predlogo) in metabesedilom (pologo) posreduje *intekst*. Ta Toropov pojem, ki bi ga lahko poslovenil kot medbesedilje, obsega tiste označevalce in odnose v logi, ki so vanjo — s prej obravnavanimi tremi načini — »prevedeni« iz protobesedila/protosistemov (Torop 1981: 39—43). Medbesedilje so označevalci, ki so »dvojno kodirani« — z besedilom in njegovo predlogo (Lachmann 1983: 76—77) — in ki v besedilu tvorijo *artikularno podlago za konotiranje protobesedila* (prim. Stierle 1983: 14), ki je odsotno in prizvano le spominsko, neartikulirano, virtualno. Intekst je podoba, *predstavitev (reprezentacija) protobesedila*, kakor jo za bralca ustvarja metabesedilo. Šele korelacije med metabesedilom in intekstom vzbudijo v bralcu njegov spomin na »že prebrano« in tako usmerjajo dekodiranje medbesedilnih odnosov vse dotlej, dokler nista obe besedili v drugem, »strokovnem« branju neposredno vzporejani.

Med predlogo in medbesediljem so odnosi *izbora* (določenih elementov ali struktur) in *povzemanja* (z opisom, prenosom ali posne-

manjem), med intekstom in pologo pa odnosi *vgrajevanja*, prerazporejanja, zlasti pa *medsebojnega interpretiranja*. Pri vgrajevanju v novo označevalno okolje se tuje gradivo nujno že sproti prerazporeja — npr. s figurami retorike: odzemanje, dodajanje, premeščanje, zamenjava, ponavljanje, ojačevanje (Karrer 1977: 69, Lindner 1985). S tem se v pologi transformirajo izhodiščni pomenski vzorci, v *semantičnih interferencah* pa se označevalni nizi iz protobesedil/protosistemov in metabesedila/metastistema medsebojno interpretirajo, vzpostavljajo pomene oziroma smisel (Lachmann 1983: 72). Stopnje tega interferiranja, semantične, stilistične, s tem pa tudi vrednostno-ideološke »dialoški« segajo od potrjevanja do zanikanja. Možni so npr. odnosi dodatnega kodiranja, podpiranja, dopolnjevanja, širjenja, zanikanja besedilnega smisla, kontrastiranja, afirmiranja, kritike ipd. (prim. Schulte-Middelich 1985: 214—240).

Obstaja že kar nekaj predlogov naštevanja ali sistematizacij takšnih pomenskih odnosov med besedili oziroma funkcij »citiranja« (Popovič 1976, 1982; Genette 1982: 39). Toda teoretično strogi model funkcij je dokaj zgrešena investicija. Interferiranje je največkrat zelo subtilno, dvoumno, niansirano, različno od besedila do besedila in od bralca do bralca. Tako se lahko npr. v Genettovem tipološkem pojmu resnobnega odnosa skriva podtalna, revizionistična polemika, v Popovičevi kontroverznosti do predloge pa tiho občudovanje in nezavedna afirmacija.⁹

V zadnji instanci o tem, ali bralec dojema kazalno vrednost označevalcev tujosti inteksta, agramatičnost povzetih prvin in odnosov glede na kod in označevalno okolje pologe, kolikšen in kakšen bo zanj intekst, odloča njegova *literarna kompetenca*. Ravno zato pa je v metabesedilo in njegov intekst že vračunan njen pričakovani profil (npr. verjetnost, da je ciljna bralska skupina Tauferjeve *Cerkvice na hribčku* že kdaj brala Vodnikove alpske poskočnice).¹⁰

2. Besedila kot interpretanti

R. Klopfer je v eni izmed opomb medbesediloslovcem očital, da je njihovo pojmovanje intertekstualnosti kot vsakršnih sintaktičnih povezav med izjavami in besedili odveč, ker da je že Peirce sam znak

⁹ Franjo Zakrajšek v »junaški pesmi« *Ljudmila in Privina* (1885) Prešernov *Krst pri Savici* na prvi pogled zvesto posnema, a ga hoče tudi presegati, ga popravljati; tudi M. Malenšek v zgodovinskem romanu *Črtomir in Bogomila* (1959) *Krst pri Savici* očitno le dopolnjuje, a spreminja njegove motivacijske sisteme; Smole, ki je z dramo *Krst pri Savici* (1969) do Prešerna odkrito kritičen, pa z »globinsko« strukturo ponavlja in pogloblja njegovo figuro.

¹⁰ *Vaje in naloge*, Ljubljana 1969. Prim. Juvan 1985.

definiral prek relacije z drugimi znaki (Kloepfer 1982: 90). Toda na Peircea so se že prej spomnili tudi kritiziranci in z njegovo pomočjo osvetlili bistvene semiotične pogoje za pomenske interference, dinamičnost pomenov in smisla v besedilih, ki so vsa bolj ali manj intertekstualno sestavljena in sprejemana. V Peirceovem trikotniku semioze je poleg znaka/reprezentamena in predmeta kot tretje oglišče še *interpretant*, ki posreduje med znakom in predmetom. Je produkt interpretacije, ki motivira povezanost predmeta z znakom, in je tudi sam znak, ekvivalenten reprezentamenu: je bodisi njegova definicija/parafraza (ustreznik v istem znakovnem sestavu) bodisi sinonim/prevod (ustreznik v drugem znakovnem sistemu) — prim. Riffaterre 1979, Compagnon 1979: 60, 73. Medbesedilna aplikacija tega modela se kar ponuja: če je interpretant znak in če je besedilo tudi znak, je torej interpretant lahko tudi neko besedilo, ki razlaga, eksplicira oziroma daje model za določene segmente ali plasti označevalnega gradiva drugega besedila — takšni so npr. srednjeveški komentarji bibličnih besedil (Compagnon 1979: 61, 163, 171, 223—4), postopki alegorične razlage in aplikacije legend, novelističnih anekdot in drugega eksemplaričnega gradiva v slovenskih baročnih pridigah (Juvan 1989: 180 do 181) ali pa besedila, ki so nudila Lautréamontu model za posebne sprevrnitve klišeiziranih literarnih reprezentacij (Riffaterre 1979).

Intekst, tj. znakovno gradivo, prevedeno iz različnih predlog, v novem označevalnem okolju pologe funkcionira torej kot njen interpretant; toda tudi pologa, ki vase vgrajuje, transformira in opomenja medbesedilje, obenem funkcionira kot interpretant inteksta ter prek njega tudi predloge. Med obema označevalnima nizoma tako pride do vrste pomenskih ekvivalentizacij in diferenciacij, kar kaže na to, da je opomenjanje dinamično, drsljivo, da je vzpostavljjanje besedilnega smisla medbesedilno. Predloga s samim načinom prevajanja v intekst ter z vgrajevanjem le-tega v okolje novih pomenskih vzorcev dobiva — po znani Fregejevi terminologiji — nov *smisel*, tj. način razumevanja pomena s posebnega vidika (prim. Riffaterre 1979).

Pomensko vgrajevanje v novo označevalno okolje

Dvojna znamenja medbesedilja so bolj ali manj opazno tuja vsebinskim in izraznim strukturam novega označevalnega gradiva; medbesedilno razmerje je — če ni eksplicitno markirano — sploh zaznavno šele zaradi stilnoizrazne ali vsebinske »agramatičnosti« (Riffaterre 1979) oziroma »lomov in inkompatibilnosti« (Lachmann 1983: 77) med prvinami, strukturami predloge in pologe, zaradi »motnje besedilne izotopije« (Lachmann 1984: 136). V procesu branja Snojeve pesmi *Pod goro, pod to goro zeleno* se npr. v sprejemalno strukturiranje njenih pomenov zadrejo posamezna znamenja, indici, ki »štrlijo« iz njene

na prvi pogled ljudske poetike in tematike; ker se ne skladajo z njenimi imanentnimi konvencijami, kažejo iz besedila ven, v njegov sodobni, modernistični literarni kontekst (Juvan 1987: 106—109).

Toda takšne izrazite motnje in lomi nastajajo večinoma le pri književnih delih iz trdega jedra medbesedilnosti, pri katerih se znamenja novega označevalnega okolja do medbesedilja ne obnašajo *pasivno*, ampak *aktivno* (Durišin 1984: 169—170). Protobesedilne izotopije, ki jih zastopa in priziva intekst, se v metabesedilo vgrajujejo na več načinov, pri čemer je razmerje novega označevalnega okolja do njih bodisi pomensko in vrednostno *integracijsko* bodisi *diferenciacijska* — nova znamenja, strukture predlogo dopolnjujejo v skladju z njenimi vrednostnimi, tematskimi, stilnimi vidiki ali pa jo spodbijajo z neskladnimi (n. d.: 166—168).

L. Jenny (1976: 274—275) je v predlogu izotopijskih razmerij med lastnim in tujim označevalnim gradivom nekoliko širši od Lachmannove, ki ponuja le kontigviteto in similariteto. V *metonimični* izotopiji se tuje gradivo vključuje v istovrstno ravnino pologe, tako da so njeni pomeni v prostorsko, logično, časovno stičnem odnosu z medbesediljem: citat iz nekega Livijevega dela je npr. vključen v roman Clauda Simona, kot da ga ena izmed literarnih oseb prepisuje; Smoletov *Krst pri Savici* z istimi osebami nadaljuje Prešernovo zgodbo. V *metaforični* izotopiji so pomenske strukture pologe izpisane tako, da so analogne medbesedilju — Proustov odlomek v Simonovem romanu npr. vsebuje situacijo, ki je analogna položaju osebe navajajočega dela. Možna je tudi *neizotopična montaža*, pri kateri navedeno gradivo nima nikakršnega vnaprejšnjega pomenskega razmerja z navajajočim besedilom — takšen se zdi npr. na Tavčarjevo »kroniko« namigujoči naslov Šeligovega kratkega novega romana *Triptih Agate Schwarzkobler* ali umeščanje odlomkov iz Majcnove *Apokalipse* v Bratožev »remake nekih sanj«; vendar pa pri takšnih primerih pride do bralskega vzpostavljanja »divjega opomenjanja« heterogenega gradiva.¹¹

Razporeditev tujega gradiva v besedilu je ali *mestovna* ali *celovita*. R. Lachmann govori s tem v zvezi o kontaminacijski in anagramski medbesedilnosti (1983: 100), Durišin pa o kontingentni in esencialni (1984: 162). Navadno se s tema dvema razporeditvama veže tudi razlika v prvenstvu predloge ali pologe. Pri mestovnem vgrajevanju je prvina ali struktura predloge podrejena tematskemu, argumentacijskemu razvoju pomenjanja pologe in bi jo lahko načelno zamenjali s kakšno drugo odnosnico; pri celovitem vgrajevanju pa je predloga izhodišče za izpeljevanje pologe — predloga seveda ni edina in izključna matrica, iz katere bi bilo razširjeno novo besedilo; to

¹¹ Šeligov *Triptih* je prvič izšel 1968; I. Bratož: *Marche funèbre za nedeljo* (v: *Isti, Pozlata pozabe*, Ljubljana 1988).

ima lahko celo vrsto drugih medbesedilnih ozadij, vendar je izotopija, ki jo pridobi iz predloge, ključna za njegovo koherentnost in kohezivnost.

Odnosnice in izpeljave

Da gre pri besedilih, ki proizvodno, eksistenčno in sprejemalno parazitirajo na predhodnih delih kar najrazličnejših literarnih zvrsti, vrst, žanrov, marsikdaj tudi za njihov avtonomni, od predlog neodvisni *žanrski* status (prim. Genette 1982: 15), pričajo njihova poimenovanja, ki so že relativno utrjena v literarni zavesti. So torej sintetičistična etiketa konvencij njihove produkcije ter sprejemanja. Naj jih nekaj naštejemo: prevod, parodija, travestija, pastiš, imitacija, falsifikacija in mistifikacija, centon, hommage, montaža, kolaž, nadaljevanje, adaptacija, variacija, dramatizacija, romanizacija itd.

Podobno tradicionalna so tudi poimenovanja za manjše *medbesedilne oblike*, lahko tudi figure, ki so relativno stabilne: sentenca, citat, parafraza, topos, imitacija, reminiscenca, aluzija, stilizacija itd. Te stalne medbesedilne oblike sem že poskušal sistematizirati pod krovno oznako literarnih referenc tako, da sem upošteval kot glavno opozicijo razvrščanja nanašanje na kod (protosisteme) ali na posamično besedilo (protobesedilo) — Juvan 1985. Zdaj pa bom citate, aluzije, izposoje, stilizacije, citate struktur in metaliterarni govor včlenil še v širši model medbesedilnosti.

Ch. Grivel loči v svoji tipologiji intertekstov *mdr. derivacije* in *odnosnice*: v prvi tip sodijo besedila, ki so nastala iz enega ali več predhodnih besedil, v drugega pa tista, ki jih le »citatno«¹ prizivajo (1983: 65). Podobno opredeli nekaj poprej derivacije tudi G. Genette: kot proces, po katerem iz predhodnega nastane besedilo na drugi stopnji (1982: 12). Opirajoč se na Durišino razlikovanje esencialne, za koherentnost zgradbe besedila nujne, in kontingentne, nenujne, obrobne in zamenljive rabe medliterarno sprejetih prvin (1984: 162) ter na sorodno predstavo R. Lachmann, ki loči kontaminacijsko, zgolj mestovno vgrajenost tujih pomenskih vzorcev, od anagrame, v kateri so ti razporejeni po celem besedilu (1983: 100), sem prišel do takšnega predloga tipologije: *književne odnosnice* so stalne medbesedilne oblike/figure, ki so v delo vgrajene mestovno, tako da je intekst po obsegu majhen; *izpeljava* pa je krovna oznaka za razne medbesedilne vrste in žanre, a tudi za vsa, žanrsko še ne kodificirana medbesedilna nanašanja, pri katerih drugo besedilo kot celota korelira s protobesedili oziroma protosistemi, ki so njegova proizvodna in sprejemalna matrika oziroma ozadje. Intekst ima pri izpeljavah večji obseg in osrednje mesto v zgradbi, koherentnosti in kohezivnosti medbesedila, ker je tudi proizvodnja novega označevalnega gradiva integracijsko ali diferenciacijsko (prim. Durišin 1984: 166—167) vezana na privzeta dvojna znamenja.

Tako književne odnosnice kot izpeljave temeljijo na medbese-
diljih, pridobljenih z opisom, prenosom ali imitacijo. Opisna odnos-
nica je metaliterarni govor, izpeljava pa npr. literarna kritika; pre-
nosne odnosnice so citat, aluzija (dodatna njena podtipa — imenska
aluzija in aluzivno ime) in izposoja, izpeljave pa npr. scenizacija, na-
daljevanje, romanizacija, citatna parodija, travestija; imitacijska od-
nosnica sta citat stilema (ki ga odslej raje imenujem posnetek stile-
ma) in stilizacija, izpeljava pa npr. parodija stila, žanra, pastiš, fal-
sifikacija, dovršitev dela.¹²

Odnosnice

BARTHES, R. 1971:

De l'oeuvre au texte. »Revue d'esthétique«, 3.

BEN-PORAT, Z. 1976:

The poetics of literary allusion. »PTL« 1, str. 105—128.

BROICH, U./PFISTER, M. 1985:

Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tü-
bingen.

BROICH, U. 1985:

Konzepte der Intertextualität. V: Broich/Pfister 1985, str. 1—24.

----- 1985b:

Zur Einzeltextreferenz. V: Broich/Pfister 1985, str. 48—52.

COMPAGNON, A. 1979:

La seconde main ou le travail de la citation. Pariz.

CULLER, J. 1981:

The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction. London.

DURISIN, D. 1984:

Theory of literary comparatistics. Bratislava.

GENETTE, G. 1982:

Palimpsestes. La littérature au second degré. Pariz.

GRIVEL, C. 1982:

Thèses préparatoires sur les intertextes. V: Lachmann 1982 (ur.), str.
237—249.

----- 1983:

Serien textueller Perzeption: Eine Skizze. V: Schmid/Stempel 1983 (ur.),
str. 53—83.

HLADNIK, M. 1989:

Prežihov »Boj na požiralniku« in metodološka vprašanja analize pri-
povedne proze. »Slavistična revija« 36, št. 4, str. 339—348.

JENNY, L. 1976:

La stratégie de la forme. »Poétique« 7, št. 27, str. 257—281.

JUVAN, M. 1985:

Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja. »Slavistična revija« 33,
št. 1, str. 51—70.

----- 1987:

Dialog literature z literaturo. »Problemi-Literatura« 25, št. 1, str. 99—111.

----- 1989:

Slovenska baročna pridiga kot transtekstualni pojav. V: Obdobje baroka
v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ur. A. Skaza, A. Vidovič-
Muha. Ljubljana, str. 175—184.

¹² Natančnejše opredelitve posameznih književnih odnosnic gl. v Juvan
1985.

- KARRER, W. 1977:
Parodie, Travestie, Pastiche. München.
- 1985:
 Intertextualität als Elementen- und Strukturreproduktion. V: Broich/
 /Pfister 1985, str. 98—115.
- KLOEPFER, R. 1982:
 Grundlagen des »dialogischen Prinzips« in der Literatur. V: Lachmann
 1982 (ur.), str. 85—106.
- KRISTEVA, J. 1969:
Semiotiké: recherches pour une sémanalyse. Pariz.
- LACHMANN, R. 1982 (ur.):
Dialogizität. München.
- 1983:
 Intertextualität als Sinnkonstitution. »Poetica« 15, št. 1—2, str. 66—107.
- 1984:
 Ebenen des Intertextualitätsbegriff. V: Stierle/Warning (ur.) 1984,
 str. 113—138.
- LINDNER, M. 1985:
 Integrationsformen der Intertextualität. V: Broich/Pfister 1985, str.
 116—134.
- PFISTER, M. 1985:
 Konzepte der Intertextualität. V: Broich/Pfister 1985, str. 1—24.
- 1985a:
 Skalierung der Intertextualität. V: n. d., str. 25—30.
- 1985b:
 Zur Einzeltextreferenz. V: n. d., str. 48—52.
- POGACNIK, J. 1988:
Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno. Motiv lepe Vide
 v slovenski književnosti. Ljubljana.
- POPOVIĆ, A. 1976:
 Aspects of metatext. »CRCL«, št. 3, str. 225—235.
- 1982:
 Opozicija prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti.
 »Delo« 28, št. 2, str. 22—41.
- PRETNAR, T. 1987:
 Problem verza, junaka in medbesedilnosti v Robovem Desetem bratu.
 »Obdobja 7«, str. 237—248. Ljubljana.
- RIFFATERRE, M. 1978:
Semiotics of poetry. London.
- 1979:
 Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. »Revue d'esthétique« 32, str.
 1—2, str. 128—150.
- SCHMID, W./STEMPEL, W.-D. 1983: (ur.)
Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Dunaj.
- SCHULTE-MIDDELICH, B. 1985:
 Funktionen intertextueller Textkonstitution. V: Broich/Pfister 1985, str.
 197—242.
- STEMPEL, W.-D. 1983:
 Intertextualität und Rezeption. V: Schmid/Stempel 1983, str. 85—110.
- STIERLE, K. 1983:
 Werk und Intertextualität. V: Schmid/Stempel 1983, str. 7—26.
- STIERLE, K./WARNING, R. 1984: (ur.)
Das Gespräch. »Poetik und Hermeneutik« 11. München.
- TOROP, P. H. 1981:
 Problema inteksta. V: Tekst v tekste, Semeiotike. Tartu, str. 33—44.

POSTMODERNI DOKUMENTI

Hans-Martin Schönherr

Ekološki napredek in katastrofa

Po Baudrillardu nas ekonomija izsiljuje z ekološkim mišljenjem. Če pomembni zagovorniki ekologije, kot sta npr. Hans Jonas in Peter Cornelius Mayer-Tasch, kot glavni problem postavljajo vprašanje preživetja, tedaj po Baudrillardu ekologija s tem sprejema diktat ekonomije oziroma vladajočega razreda. V navezavi na *dialektiko razsvetljenstva* se Baudrillardu zastavlja to vprašanje drugače. Postmoderni način pisanja in govorjenja prebija običajno raven postavljanja vprašanj. Ekološke zahteve spodbujajo državo in gospodarstvo v najboljšem primeru k razdelavi nadaljnje diferenciacije njunih socialnih sistemov. Namesto da bi razkrojile državne strukture, se te na drugih mikroloških ravneh nadaljujejo z nezmanjšano silo. Pripomnil bi samo to, da grozi nevarnost ekofašizma predvsem v vsezajemajočem državnem sistemu. Po drugi strani pa je Baudrillardovo upanje, da se bodo državne strukture razkrojile, tudi utopično. Ekološkemu in postmodernemu mišljenju nista primerna niti princip upanja niti princip strahu (Hans Jonas); pač pa morda princip krize, ki jemlje to stanje kot realno in verjetno nepremagljivo, v katerem torej ne gre več za neko odločitev, ampak za to, da vzdržimo to krizo. Kajti v času, ko je postala orientacija nemogoča in nesmiselna, ni več kaj odločati.

Baudrillardu ekologija tako ne pomeni izhoda, ampak posrednika državne in ekonomske prisile na više racionalizirani ravni, ki ji ne uspe izmakniti se metafiziki. Ekološko žuganje s katastrofo imenuje ultimat, ki ustreza določeni družbeno prilagojeni ideologiji.

Zakaj mi je ta ultimat postavljen prej s strani ekologa kot s strani kapitalističnega sistema? Rad bi vedel, ali so splošna kriza ali onesnaževanje okolja ali katastrofa objektivni pogoj. Iz tega vprašanja izhajam. Ne ljubi se mi razpravljati o tem, ali gre za pridobitev ali za danost, če sem s hrbtom pritisnjen ob zid. Zanima me, ali ne razvije morda ideologija krize izredno učinkovitost v smislu sistema socialne kontrole same.

V zvezi z Nietzschejem, ki je prvi proglasil resnico za skrajno nemočno, sprašuje Baudrillard po objektivnosti ekološke krize. In de-

jansko obstaja tu več šibkih mest. Medtem ko povzročamo atomsko nevarnost sami — in jo imamo lahko zato za objektivno prisotno —, potrebuje ekološko mišljenje problematičen odnos do narave. S tem se ne moremo več izogniti razliki med jezikom in naravo. Objektivnost obstaja tu v najboljšem primeru na ravni znakov, dejanskost pa morda v doživetju posamezne situacije. Kriza je — kakorkoli že utegne biti doživljena — kriza zavesti. Strategija krize posamezniku odvzame njegovo avtonomnost in od njega zahteva, da se podredi državni in gospodarski splošnosti, ki razume krizo kot lasten proizvod. Krizna strategija nalaga posamezniku odgovornost in mu daje neki splošen namen. Sami cilji sistema objektivirajo pogoje ekološke krize. Iz Baudrillardove misli se nam oglašja Hegel: um definira — in vsaka definicija je arbitrarna (svojevoljna — to ne pomeni drugega kot umna) — končne in ciljne pogoje, pod katerimi pride kriza v zavest in učinkuje družbeno, se pravi, da od posameznika zavestno zahteva žrtev. Ekologija nas izsiljuje s primatom preživetja človeštva. Preživetje je primerljivo z rešitvijo vprašanja želodca in s tem ekonomije in napredka produkcijskih sil — ideja, ki ji še vedno nasledajo socialisti in marksisti, kadar se sindikati in delavske stranke spustijo na raven argumentacije o ekonomski prisili. V principu krize kot trajnega stanja pa bi nasprotno lahko dobilo težo tudi preživetje kot trajno stanje, ne da bi s tem postalo ustanova prisile.

V številnih modelih ekologije in postmoderne dobe se razširja ideja krize in se dopolnjuje v predstavi apokaliptične katastrofe: konec krize se kaže v strahotah, ki bi se jim raje izognil. Kajti kriza in apokalipsa se dopolnjujeta v ekološkem mišljenju, ki zahteva ultimativno podreditve vseh interesov primatu samoohranitve. Baudrillard ne kritizira zgolj tega osveščanja ljudi kot izsiljevanja. Ideja katastrofe doseže pri njem mnogo bolj razslojen pomen kot v ekološkem mišljenju. V ekologiji vidi rezultat zagrizenega stremljenja k varnosti. Zavarovalniška družba, ali bolje, vsestransko zavarovana družba tu razkrinkuje svoje nasprotje. Ekologija kot stremljenje k varnosti ne priča o grožnji katastrofe, temveč o hrepenenju po njej, o nekem človeškem nagnjenju do katastrofe. *Morda navsezadnje vsi ljudje zahtevajo katastrofo.*

Vendar Baudrillard ne verjame v atomsko apokalipso. Kajti sistem nadzora raste mnogo hitreje kot sistem oboroževanja. Zaradi tega je apokaliptična zloraba bombe zelo neverjetna — trditev, ki ni povsem neproblematična. Morda ima prav tudi Massimo Mori, ki s pogledom na apokaliptično atomsko grožnjo govori o nujnosti miru. Morda pa gre v obeh primerih zgolj za skrajno negotovo upanje iz načelnih razlogov. Poleg tega je po Baudrillardu v razsulu celoten državni in ekonomski aparat. Bliža se koncu, ki ga skuša preprečiti ravno ekologija. Baudrillard pa nasprotno sistema noče ekološko *metastabilizirati*, ampak ga hoče privedi do neke določene stopnje za-

sičenosti. Sistem naj bi prišel do vrha in s tem do svojega konca. Noben ukrep ga ne more rešiti, kajti konec moderne označuje izroditve. Družbenost izginja v totalni negotovosti vseh odnosov, namenov in norm, tudi odnosov moči, ki se opirajo »samo« še na tehnično moč. Mitsko, religiozno in metafizično legitimacijo oblasti nadomesti tehnična kontrola, vse tja do upanja na genetsko-tehnološko proizvedenega, pridnega podložnika kot novega človeka. Družbeni odnosi se po Baudrillardu ne spremenijo, ampak izpuhtijo.

Če skuša ekološko mišljenje reducirati in odpraviti katastrofalne posledice industrijskega gospodarjenja, pa vidi postmoderna filozofija tudi takrat, kadar ekologija sama odklanja ekonomiziranje in tehniziranje vseh odnosov, v vsem tem le upravljanje v kriznem času. Ne glede na to, ali je ekologija ideologija končnega cilja ali sedanjosti, pa sama na številne načine sodeluje pri prikrievanju smrtonosnosti razuma. Njen povratek k naravi še naprej visi na racionalnih strukturah, ki nadaljujejo tehnično mišljenje, sama pa zapada metafiziki in mistiki. Dietmar Kamper je ob tem pripomnil: »Postmoderna bo raje počela nasprotno od tega; s predhodniki tega mišljenja — Hölderlinom, Nervalom, Nietzschejem, Artaudom — bo ponovno iskala vrnitev k zemlji, to pa na način, ki ga imaginira domišljija. Kajti ravno ti predhodniki se upirajo zapustiti zemljo kot smetišče.« Tudi ekologija kritizira dejstvo, da postaja zemlja reducirana na odlagališče in izvor za izkoriščanje surovin. Vendar pojem naravovarstvenosti zakrije bistvo umnega napredka, ki na ta način uide naši pozornosti. Tam, kjer se ekološka kritika omejuje na sodobno družbo z njenim tehnološkim napredkom, tam kritizira postmoderna misel — enako kot radikalna ekologija, npr. Mayer-Tasch — kulturni razvoj z njegovo notranjo logiko, kakršna slavi svoj uspeh od antične filozofije pa do pozitivizma in marksizma. Za postmoderno tudi sama ekologija koraka proti možni katastrofi oziroma otrplosti: to je metafizični povratek k naravi.

Mit, mistika, etika: anything goes

Ali predstavljata potemtakem ekologija in postmoderna dva nedzruhljiva odgovora na krizo razuma? Uporabljata različne metode. Njune analize imajo različen domet. Njuna izhodišča so drugačna: naproti dvomu nad vero v razum, ki se pričinja ob koncu zadnjega stoletja, stojе krize okolja in tehnične katastrofe zadnjih desetih let.

Kljub temu obe združuje več kot zgolj sočasnost vse bolj razširjene ekološke in postmoderne zavesti — paralela, ki je vredna pozornosti. Kajti, če je mogoče številne predhodnike postmoderne zaslediti že od Nietzscheja naprej in če je eno njenih aktualnih standardnih del Derridajevo delo *Pisava in razlika*, izšlo v Parizu že leta 1967, pa je postala diskusija o postmoderni vendarle eruptivna šele

ob koncu 70-ih let. Od tedaj naprej, ko je vrsta prej marksistično orientiranih mislecev — in ne le nekaj zafrustriranih posameznikov — opustila vsako upanje v napredek razuma, je mogoče govoriti o široki postmoderni zavesti, ki so jo sicer naznanili nekateri zagrenjeni konzervativci, ne da bi ji zmogli dati tudi dinamiko.

Obema je enaka tudi skeptičnost do velikih, sistematičnih manifestacij razuma — industrializma, kapitalizma, socializma. Vera v znanost in tehniko, torej v našo sposobnost obladovanja sveta, prihaja kot rezultat destrukcij modernega kulturnega razvoja v globoko krizo tako v ekološkem kot v postmodernem mišljenju. Tako se mi ne zdi tako nemogoče, da bi se utegnile določene konsekvence obeh načinov mišljenja srečati v skupni misli, da bi torej postmoderna misel oplodila ekološko. Poleg dvoma v razum imam tu v mislih zlasti prizadevanja za povratek k resničnosti, ki ga je doslej ekološka misel vse preveč razumevala kot enostaven, diletantski povratek k naravi; kajti tu je ekološka teorija izzvana, da se sooči s postmodernim mišljenjem. Obratno bi se lahko postmoderno mišljenje od ekološkega naučilo, da obrat k jeziku ne more nadomestiti narave same: vsaj kot opomin nam ostaja v zavesti narava na sebi. Tako ekološki kot postmoderni misli gre na eni strani za resničnost in na drugi strani za naravo kot človekovo čutno navezo.

Ekologija, ki želi biti več od kriznega managementa industrijske družbe, se ne more zadovoljiti z upanjem, da je škoda, ki jo je povzročila tehnika, s tehniko mogoče tudi odpraviti. Rešitve problemov našega okolja preprosto ne more več pričakovati v nadaljnjem znanstvenem in tehnološkem razvoju. Upanje, da bosta tehnološki in gospodarski napredek popravila škodo, ki sta jo naredila, je neutemeljeno. Zakaj mora biti med škodo in njeno tehnično odpravo posredovanje? Ker delujemo tehnično? Vendar nam nič ne zagotavlja zaželenega učinka! Historično postaja vedno bolj evidentno ravno nasprotno, saj je živalskih vrst vedno manj, gozdovi umirajo, da ljudi, ki jim ni več pomoči, sploh ne omenjamo — in da ne omenjamo izgube njihove čutnosti. Nasprotno pa raste povezava med razumom in uničeno zemljo, med tehniko in uničevanjem narave, med oblastjo in ekološko krizo; na primer: meščanstvo si je stabilnost svoje oblasti po drugi svetovni vojni zgradilo z uničevanjem narave, kakršnega še nismo doživeli. Napredek in apokalipsa — to vidi Kamper kot teoretik, ki bi se postzgodovini rad izognil, drugače kot Baudrillard — se združita, »zaradi česar je postala danes obramba moderne naporen posel«, kar pa še vedno ne pomeni slabšega življenja.

Kamper sledi Baudrillardu tam, kjer ta odklanja kapitulacijo pred ekološkim ultimatom: ali apokalipsa ali primat ekologije. V svoji programski knjigi *Zur Geschichte der Einbildungskraft* je Kamper razvil kritično teorijo civilizacije, ki bi se rada izognila alternativni med novim mitom in starim razsvetljenstvom. Znanosti so zašle v dialekt-

tiko, v kateri progresivno proizvajajo nove mitologije, bodisi tiste, ki nasproti civilizaciji postavljajo divjino, ali tiste, ki zgolj namensko racionalnemu sveto oziroma novo metafiziko. Kamperju gre namesto tega za pozicijo, ki se izmika stari dialektiki posameznika ter družbe in ki skuša videti svoj refleksivni center v domišljiji. Ta domišljija ni filozofsko utrdljivo, sistematično mesto v smislu dialektične ali logične koncepcije. Kamper jo geografsko in simbolično predstavi v svoji knjigi *Das gefangene Einhorn*: mesto refleksivne domišljije je mitos o Atlantidi, izginulem kontinentu. Atlantida ima vmesni položaj med starim in novim svetom. Simbolično je porok poziciji tako-kot-tudi (Sowohl-als-auch), ki jo Kamper postavlja nasproti binarnemu ali-matematičnemu mišljenju. Njegova pozicija želi obdržati številne povezave in iz njih poiskati pot, ki pelje iz katastrofe. To naj ne bi bil beg, kakor tudi ne rešitev problema. Je morda v tem soprisotna zrahljana dialektika: tako-kot-tudi? Pozicija domišljije si ne postavlja nobenih določenih namenov, ampak vztraja v ambivalenci permanentnega napora, da ne bi samo hromila razsvetljenske dialektike žrtve in nasilja, ampak da bi jo tudi držala v njeni hromosti. To je tudi največ, kar lahko pričakujemo, čeprav je tudi to precej neverjetno. Kljub temu se zdi, da ta breznamenska ambivalentnost ni tako neprimerna za princip krize, mišljenje v ekološki krizi oziroma postmoderno mišljenje, ki ga pretresa kriza.

Zaradi tega imajo etični napor, da bi se premagala ekološka kriza, komaj kaj možnosti za uspeh. Ekološka disciplina sledi samo znotraj-svetni askezi protestantske sektne morale, ki je bila porodna napaka industrijske družbe. Svet odklanjajoča oblast nad svetom je najprej podvrгла čutnost in človekove potrebe asketski delovni etiki, da bi se lahko končno v neomejeni moči in uničevalski sili razmahnila nad naravo. Na to etično koncepcijo racionalne etike, ki želi disciplinirati človekovo življenje v askezi, se navejujejo napor, da se ekološko etiko. Če tehnično producirana apokalipsa na videz ne ponuja nobenega drugega izhoda več, tedaj je ekološka zasnova etike čudovit produkt in eksplicitna razdelava tistega tehničnega uničevanja narave, proti kateremu se domnevno bori. Postmoderen odgovor se ne sme izčrpati v obliki gole dialektične negacije in tudi ne na višji ravni dialektične ukinitve protislovij (Hegel) — na to bom podrobneje opozoril v zadnjem poglavju. Tako bi zapadel v stare paradigme, ki se jim želi izmakniti. Postmoderno mišljenje mora biti radikalno nadaljevanje mišljenja, ne pa spoštljivo in nedvomno hinavsko prizadevanje, ne farsa spoštovanja pred deklarirano svetim narave; kajti filozofsko ne moremo več biti brez problemov metafizični: tako bi bili prej teologi. Naj bojo mit, mistika ali metafizika — eno ali drugo utegne biti estetsko razveseljivo, filozofsko pa so vse tri pozicije domišljene do svojega konca; to ne pomeni, da jih ni več mogoče zagovarjati. Tudi Kamperjevo tako-kot-tudi je treba preveriti, namreč: ali ne gre tudi tu samo za

nadaljevanje dialektike v nekoliko bolj razredčeni obliki? Ali ne relativizira Kamper zgolj Heglove ideje o ukinitvi protislovij? Ali domišljija ne more biti metafizična instanca, ne glede na svojo starost?

Etično racionaliziranje nekega ravnanja, ki se tehnično izide v uničenje narave, pelje naravnost v poostren družben nadzor. Če nisem mogel pritrditi Baudrillardovi tezi, da družbeni odnosi izginjajo — bi bilo to zaželeno? —, gre v etičnem smislu za obnovljeno stabilizacijo odnosov, ki jih je pretresla kriza, tako da je posameznik ponovno obvezan k disciplini. Ekološka etika zahteva, da stvari ponovno »pravilno« in razumno uporabljamo: to imenuje socialna odgovornost — stara metafizična ideja od Platona do razsvetljenstva, ki jo ravno kar zametujemo, ker je vsaj od Nietzscheja naprej ni bilo več mogoče utemeljiti. Ideja Maxa Webera o karizmatičnem voditelju reflektira to situacijo, v kateri ni več mogoče splošno utemeljiti etičnih norm. Obljuba sreče, ki jo socialni sistem vedno zgolj obeta in nikdar ne izpolni, konča v svoji dejanski dekonstrukciji, ko mora uničevati srečo, da bi jo sploh lahko obljubljala. Postmoderno mišljenje razkrinkava etične napore za rešitev ekološke krize: ti ne dosegajo drugega kot nadaljnjo discipliniranje in denaturiranje človeka. To, kar smo dosegli z moralnim delovanjem, smo morali individualno plačati z odpovedjo in trpljenjem. Vsak optimizem glede možnosti izboljšave našega življenja na podlagi praktičnega razuma je neutemeljen. Etično se povratka k biti in k naravi ne da zamisliti: kajti etika sovpada z destruktivnostjo in umetniško kulturiranostjo — Claude Lévi-Strauss kulture in nature ne razlikuje po naključju z normami, ki so šele družbeno določene.

Takšno upanje v tehnični in socialni napredek je enako prevevalo meščansko razsvetljenstvo in proletarsko revolucijo, ki si z odtujenostjo naravi nista belila las. Njun neuspeh nam je danes povsod pred očmi. Prevladovalo je mnenje, da bo napredujoče znanstveno obvladovanje narave vodilo na pot osvoboditve in zadovoljitve. Namesto tega moramo po Auschwitzu, Hirošimi, Černobilu, ekološki krizi in verjetno aidsu uvideti, da je našim upom v napredek razuma spodletelo. Razuma ne spremljajo le regresije, ampak predvsem tudi destruktivnost, ki je očitno povezana s tem, da je razvoj racionalnih sistemov zamisljiv le kot tehnično nasilje in kot tak v spopadu z naravo, ne pa kot spretno ravnanje z njo, kot razkrivanje njene resnice. Razumni človek — homo sapiens — denaturira po Nietzschejevi *Genealogiji morale*, če mu je kot v Kafkovi *Kazenski koloniji* v telo nasilno vpisan spomin: izzvan s strani tehnike odpravi naravo kot okolje, ki ga je treba kvečjemu umetno »ponovno vzpostaviti«. Tako označi Heidegger bistvo tehnike kot »postavje«, ki smo mu izročeni tako mi sami kot narava. Postavljenost je velika ogroženost, ne zato, ker bi bil to tehničen proces v okviru tehničnih strojev, ampak ker je ta »postavitev« proces, kjer tehnika določa našo celotno zavest, našo domišljijo v enaki meri kot naše skrite, nezavedne želje.

Resničnost, ki jo je že Hegel vzpostavil kot razumno, obvladujeta racionalnost in tehnika. Celo naša domišljija se pusti tehnično usmerjati in disciplinirati. Filozofsko, tako Kamper, zaznava podleže racionalnemu krmiljenju zavesti. Po eni strani postane realno doživljiva resničnost nepregledna, po drugi strani pa formalno ali tehnično racionalni postopki določajo našo predstavno zmožnost. Na ta način se ne čuti izzvana le naša zavest. S tem izzivamo tudi resničnost, se pravi, manj jo zaznavamo. Tako vegetira človek v ječi abstrakcije, ločen od sebe in od narave, v kateri bi edino lahko živel in ki si je sploh ne more več predstavljati nenadzorovane. Njegovo imaginativno moč usmerjajo umetne slike medijev, tako da postane celo umetnost, ki bi v izrazu lahko ušla racionalizaciji, žrtev disciplinirane domišljije: aplavz občinstva izzveni v prazno, tako kot Odisejev krik, ko je privezan ob jambor poslušal pesem siren. Kamper sklene to z besedami: »Zoper govorico ‚anything goes‘, ki je predhodnica postzgodovine, je treba reči: nič ni dovoljeno, vse podlega formalnim shematizmom, tudi emancipacijska gibanja potekajo v trdnih okvirih.« (97) Tako se človek sprašuje, če bomo za mitom našli bit in naravo, kot to upa Kamper.

Verjetno se mora mišljenje v dobi ekološke krize namesto discipliniranja, ugotavljanja in parceliranja ukvarjati z razreševanjem takšnih struktur, ki urejajo življenjske in od narave oddaljene votle prostore. Prav podoba praznega prostora je signum moderne; prostora, ki ga je domnevno treba racionalno in humano opremiti in ki zgolj usmerja in fiksira: na humano ureditev, ki ji tehnično sledi smrt. Po Cioranu se pekel razkriva tam, kjer je vegetacija od nas najbolj oddaljena. Tehnično vsak dan triumfiramo nad življenjem in naravo in se izmikamo njunim vezem, kjer je le mogoče. Kamper daje za zgled prostorskega pekla slike Hieronima Boscha. Pekel ni več ogenj, ampak vsakdanji prostori, v katerih žive srednjeveški ljudje, drug od drugega oddaljeni in ločeni. Distanca in mraz nadomeščata peklenški ogenj. Atomizacija vlada tu v podružbljenju, ki žene zbirokratizirano in tehnično informirano moderno do njenega vrhunca. Končno urejemo tudi prazni prostor, z lastno kožo, se razume, kot kaže oddaljeni ameriški paradni primer za prostor, ki ga je treba urediti, in sicer geografsko in simbolično: Wilhelm Meister, njegovi privrženci in številni zapriseženi zagovorniki tehničnega napredka sanjajo o tem.

Če kulturna kritika med Nietzschejem in Kamperjem ne pozna poti upanja, ali je potem možna ekologija brez upanja? Kako je sploh ekologija, ki se odvrne od apokalipse, zamisljiva kot vrnitev k resničnosti? Ekološko mišljenje se mora od postmodernega naučiti vsaj to, da našega nalomljenega odnosa do narave ni mogoče popraviti z naprednejšim, tehnično izboljšanim obvladovanjem narave, prav tako ne z drugimi tehnikami obnašanja, ampak kvečjemu tako, da pričnemo razgrajevati naše znanstveno tehnično obvladovanje narave, da bi naravi sem ter tja zopet pustili biti, da se je ne bi dotikali. Svet je že

dovolj spremenjen. Peter Sloterdijk namesto tega zahteva, da ga je zdaj potrebno čuvati. Morda se ne bi smeli zadovoljiti s tem, ampak bi morali ponovno obrniti Marxovo tezo o Feuerbachu: Tehniki in trgovci so svet vedno le spreminjali, zdaj pa gre za to, da ga razumemo? Toda če bo komunikativni razum postal obsedenost razumevanja, ki jo je mladi Schleiermacher še bičal, in ki je sama predpostavka oblasti in žrtve — Cortez je Azteke mnogo bolje razumel kot oni njega —, potem razumevanje podobno kot konsenz ni dovolj, saj predvsem utemeljuje oblast in nasilje in ju varuje: kot demokratična zavest, ki mora biti zadovoljna z odločitvijo večine ali kot srednjeveška razlaga Biblije zgolj s strani Cerkve, v katero se laiki niso smeli vmešavati. Galileia je to skoraj stalo glavo. Tako, kot je krščanstvo spolno žaljivemu rogu podtaknilo določeno sramežljivo razumevanje, so tudi naravo opremili z določenim racionalnim ali tudi spiritualnim razumevanjem, ki uravnava našo zavest o njej. Tovrstno razumevanje, predvsem če ima opravka z identificiranjem in z identiteto, se ne more izmakniti nasilni uporabi. Bi imel nesporazum lahko manj zveze z nasiljem in voljo do moči?

Potem mora biti naš napor usmerjen v to, da ukinemo razumevanje kot pogoj moči: iz kritike tehničnega uničevanja narave velja prek razrešitve procesov razumevanja, ki tvorijo njegovo podlago, dospeti do tega, da se odrečemo obravnavanju narave kot objekta in človeškemu samorazumevanju kot delujočemu subjektu. To je morda etika in teorija lenobe: naravo smo vedno razumeli samo religiozno ali tehnično, tako da ne gre samo za to, da ji pustimo biti, ampak ... da premislimo vse napore razumevanja. Morda se bomo s tem približali naravi kot bivajočemu, ne kot biti.

Kaj se zdi lažje, kakor pustiti bivajoče, da je samó bivajoče, da je? Ali pa pridemo s to nalogo pred najtežje, posebno če pomeni tak namen — pustiti, da bivajoče je, kakor je — nasprotje tisti ravnodušnosti, ki na ljubo nekemu nepreverjenemu pojmu biti obrača bivajočemu hrbet? Obrniti se moramo k bivajočemu in na njem samem misliti na njegovo bit, obenem pa mu pustiti, da se v svojem bistvu opira samo na sebe. (Heidegger)

Ekologija kot povratek k jeziku

To ni izstop iz industrijske družbe, ne glede na to, kako krvavo bi bil potreben. To bi bil namreč ponovno zgolj skrajno moderen in nepremišljen poskus premagati industrijsko družbo. Kamper ugotavlja, da vsa predvidevanja spodbujajo zgolj pesimizem. Ves človeški trud ne bo mogel preprečiti, da bo postal svet v doglednem času kloaka, saj so naši mišljenjski vzorci in vzorci delovanja oboleli in nas samo vodijo vedno globlje v katastrofo. Ostaja le še upanje na naravo samo, da nam bo stala ob strani in nam pomagala — tudi pri številnih postmo-

dernih mislecih se za obratom k jeziku sveti iskrica povratka k biti kot neskritosti. Toda ali ni videti takšen scenarij vendarle apokaliptičen? Je morda ta pomoč v umetno ustvarjenem virusu aidsa, ki človeštvo iztreblja ali vsaj tako zelo zdesetka, da se bo uspela zunanja narava odpočiti? Narava bi lahko bila naša šibkost nasproti našim lastnim proizvodom in naša tehnična sposobnost, da jih lahko uspešno proizvajamo. Morda se razmnožujejo ljudje proporcionalno z deformacijo narave, tako da je razširitev narave možna le tedaj, če se število ljudi ponovno zmanjša. Zdaj pa se je treba vprašati, kam vodi ta postulat. Se morda ponovno sklene v številnih ulicah in uličicah znakov?

Kajti to, kar se postavlja med nas in bivajoče, med nas in končno tudi naravo, kar se nam predstavlja kot vsezajemajoča bit in kar priča o naravi kot pojmovnem sklopu, je tudi v filozofskem in ne le tehničnem smislu jezik kot sistem pisave in znakov, o katerem vemo že vsaj od Wittgensteinovih *Filozofskih raziskav* in njegove teze, da je pomen neke besede njena uporaba v jeziku, da ni več zanesljive povezanosti s stvarmi. Jacques Derrida je v uvodu v svojo znamenito knjigo *Pisava in razlika* pokazal, da je pripeljala zavest o razliki med jezikom in bitjo do neznanskega nemira v jeziku; kajti univerzalno mišljenje, ki stremlje po celovitem spoznanju sveta, čuti, kako je njegove korenine spodžagala razlika. Odpravitev te problematike kot znamenja časa, kot mode in ne kot vprašanja o jeziku in znaku, pomeni Derridaju že dejanje nasilja univerzalnega vedenja, ki se z vsemi sredstvi postavlja v bran zoper svoje kritike. Derrida nasprotno terja, da vzmemo vprašanje znaka ali to vprašanje kot modo resno. Kajti jezik in znak, ki imata vedno manj opraviti s predmeti v naravi ali z naravo samo, sta kot celovito vedenje in informativizirana na razpolago. Kompjuterji in terminali nadomeščajo izkušnjo živega sveta. Za pristop k svetu in naravi je potreben informacijski sistem, ki pa ni vsakomur na razpolago. Izkušnje ne prinaša in doživetja ne omogoča neposreden dostop do narave, ampak dostop do bank podatkov. Te so po Lyotardu »narava« postmodernega človeka.

Ni torej naključje, da francoski postmoderni spodleti vrnitev k prastari biti kot vrnitev k jeziku. Razlike na noben način ni mogoče prelisičiti: kjerkoli se poskušamo pojmovno približati naravi, potrebujemo jezik. S tem je formuliran bistveni pogoj biti kot neskritosti v dobi stagnacije napredka, s katero se Heidegger še ni hotel zadovoljiti. Vprašanje je, ali smemo ekološko vztrajati v jeziku, ali pa moramo z vrnitvijo k biti kot jeziku narediti še en poskus pri iskanju poti k naravi. Toda kam bomo prišli, če ne bomo mogli mimo Derridajeve sodbe, ne da bi zapadli mistiki ali metafiziki? Za Husserla je Platon pobudnik zahodnega razuma, čigar cilj — namreč temeljit premislek vsega stvarstva — pa je bil takrat še nezaveden. Nasprotno pa je Heidegger spoznal, da je v tem razumu bit, ki je samo še mišljena, zapadla v pozabo; kajti razum zamenja bit z jezikom. Kjer kliče Heidegger k

povratku k biti, ki je za jezikom, tam vidi Derrida v tem naporu zgolj izraz še vedno istega grškega izvora zahodnega mišljenja, metafizične določenosti, ki se je nista mogla znebiti niti Husserl niti Heidegger. Na to nakano Heideggrova kot ontologa bi eventualno kazalo navezati ekologijo, pri tem pa ne bi smeli spregledati metafizičnega impulza, ki je povezan s tem mišljenjem. Ne kaže drugega, kot da skupaj z Derridajem pri vrnitvi k biti vztrajamo na jeziku, in kljub temu v jeziku iščemo implikacije narave, ne da bi jo pojasnjevali metafizično ali da bi si o njej ustvarjali jezikovno podobo.

Ne nepomemben delež je kot nadaljevanje Derridaja in Deleuza prispeval Dietmar Kamper. Kamper se ne zadovolji niti z instrumentalnim pojmovanjem jezika niti s tistim semiotičnim nihilizmom, kot ga koncipira na primer tudi Umberto Eco. Ekološko relevantno vprašanje — ki poteka na podlagi difference — o iskanju izgubljene narave, nas s Kamperjem pelje od jezika k pisavi in od tam k realnemu, na katerokoli podlago vpisanemu znaku. Kajti v telesnih znakih je v njihovi snovi, koži in papirju, vsebovano nekaj realne narave. Ostaja seveda problem, kaj dejansko vemo o tej snovni, v vrisanih znakih realizirani naravi. V derridajevski tradiciji izhaja Kamper iz izvornosti pisave. Noče spraševati o smislu in pomenu znakov, ki se nanašajo na predmete ali druge znake; kajti v obeh primerih se analiza omejuje na horizont zahodne kulture, obični med mitom in razsvetljenstvom. Kamper sprašuje namesto tega po genealogiji znakov samih, ne po njihovem pomenu. Prišel bi rad na sled procesu, ki je sukcesivno nadomestil realnost z znaki realnega. Izvorno, tako domneva Kamper, je obstajala enotnost realnosti in znaka, znaki sami so bili krvava realnost, človeška koža in telo sta se uporabljala kot mesto, v katerega so se vpisovali znaki, ki jih je bolečina povezovala s človekom v eno. Znak ni pomenil nečesa drugega, ampak je bil v bolečini človekova realnost, ki jo je sam ustvarjal. Od tu, tako Kamper, se pričinja razvoj, v katerem prehaja mesto znaka s telesa na okolje, nato na živalske kože in končno na papir; tako se je izoblikoval proces, ki je podaril znaku smisel, ki leži zunaj njega samega in s tem tudi zunaj predmetov: proces mita in razsvetljenstva.

Četudi utegne biti ta analiza usmerjena na materialnost znakov, pri tem ne uide nevarnosti idealizacije, ko presega meje danes spoznavnih, obstoječih ali izvedljivih dimenzij pisave. Če Nietzsche opaža povezavo med mučenjem, bolečino in zmožnostjo spomina ali če Derrida zaostri Heideggrovo mišljenje difference med jezikom in svetom glede pisave, obstajajo tu določene preverljive izkustvene povezave. Če pa skušamo slediti Kamperjevi genealogiji znakov, se neizogibno podajamo na pot v predzgodovino, kjer se sledi izgubljaajo. Materialnost znakov, ki jo Kamper hoče izslediti, se tendenciozno razreši v prosti mišljenjski spekulaciji onkraj meja izkusljivih okoliščin. Tako se njegov aristotelovski namen sprevrne v platonizem, ko končno skuša od-

kriti bistvo človeškega v izvornem času samem, ki mora ostati nedostopen. Ekološko nas ta nastavek še najbolj spominja na bolezenski nauk Rudolfa Heinzscha, da takrat, ko je lastna koža predmet in mesto vpisa, bolečina ostane vsiljiva. Ekološko sledi iz uvida v diferenco jezika in narave najprej to, da moramo razrešiti, dekonstruirati vsa zakrivanja tega uvida. Morda bi utegnili za pregrado, ali pred njo, ali vmes, eventualno v bolečini in zadovoljstvu, ki nam ga ta bolečina povzroča, naleteti na naravo.

Ekologija kot dekonstrukcija

Ekologija v slepi ulici znakov se tako podaja na neizogibno pot osvoboditve od vseh metafizičnih obsesij in tej poti bom skušal slediti ne le na koncu tega odlomka, ampak tudi v naslednjih dveh poglavjih. Naš namen mora biti zakoličenje okvirov jezikovnokritične ekologije, pa čeprav ne mislim opustiti obsesivne intence, da bi našel tudi kak delček narave. Morda je to pritisk v družbeni situaciji odtujenosti naravi, pritisk, ki mu žalostno popuščamo. V nadaljevanju gre za ekološko dekonstrukcijo, ali za ekologijo kot dekonstrukcijo. Se mišljenje ekologiji približuje ob naslonitvi na dekonstrukcijo, morda celo kar na dekonstruirano ekologijo? Ali ne bi morala postati ekologija v nasprotju z močnim razumom šibka? Se ne obnaša naproti realnosti nujno negativno?

Lyotard je leta 1979 v svoji znameniti knjigi *La condition post-moderne* razvil leitmotiv, ki razpreda niti Jacquesa Derridaja, dekonstrukcije, razpustitve rigidnih, racionalističnih struktur moderne znanosti. Namesto konstruktivnega in umetnega sestavljanja in slavljenja resničnosti v modernem tehnološkem mišljenju propagaria Lyotard postmoderno znanost, katere interes ni eksaktno spoznanje, tehnična prognoza, deduktivna funkcionalnost. Preračunljivost sveta v post-moderni dobi zapade pozabi. Mišljenju ne gre več za tisto znano, temveč za neznano. Sicer se intersubjektivnosti ne odpove popolnoma, vendar postane ta manj bistvena, saj se nanaša na tehnično prenašanje znanja. Njen cilj ni dialoški konsenz, ki stoji v službi nasilja in moči, temveč disenz, ki mu je za cilj primerjava in se opira na diferenco kot osišče in tečaj postmodernega spoznanja: diferenca med jezikom in svetom, med znaki in enako med samimi stvarmi. Gre za ukinitvev identificirajočih pojmov in metod. Lyotard piše:

V svojem interesu za nedoločljivosti, za meje natančnosti kontrole, za kvant, konflikte z nepopolno informacijo, za »fracta«, katastrofe in pragmatične paradokse razvije postmoderna znanost teorijo svoje lastne evolucije kot diskontinuitetne, katastrofične, nepopravljive, paradokсне.

V tem konceptu bi lahko razumeli ekologijo kot konec vsezajemajočih smiselnih in preračunljivostnih struktur. Kritika naravoslovnih

znanosti se v programu postmoderne ekologije pojavlja kot distanca do metafizičnih celostnih konceptov. Ekološka znanost v postmodernem smislu ne bi smela razvijati nobenih idealnih kroženj, ampak bi morala zaznamovati prikrivajoče se katastrofe industrijske reprodukcije. V smislu naravoslovnih znanosti pomeni to označevanje zlomov in diskontinuitete, ki so se pojavili med človekom in naravo. Cilj ni več zgodovina napredka znanja, ampak izmenična igra nedoločljivega, paradoksnega in konfliktnega v fluidnem, znanstvenem spoznanju postmoderne, v zavesti krize kot trajnega stanja.

Miselno se lahko približamo naravi samo zelo nejasno. Vendar vse predstave, po katerih bi lako delovali krepko in učinkovito, zapadajo metafiziki žrtve in nasilja, ki jo zahodno mišljenje obvladuje v vseh svojih odtenkih od mita dalje. Moč našega znanstveno tehničnega razuma je njegova šibkost: konstruktivna zmožnost obvladovanja se sprevrne v negativnost, iz katere pa ne izhaja oscilirajoča zavest, temveč gola destruktivnost. Neizogibna negativiteta dialektike je šibkost mišljenja. Ta uvid kot prognoza pripelje do tega, da je mogoče razum dojeti samo še kot šibko misel, ki se mora posloviti od konstrukcije, da bi se lahko dekonstruktivno približala naravi, in da s tem nasprotuje vsaj vsem metafizičnim spoznavnim modelom in modelom delovanja, ki so uničili naravo.

Kamper predlaga, da je treba izajati iz mita, če hočemo preseči moderno. To ne osvetli zgodovine preprosto v neki novi luči, ampak skorajda ekološko vzpostavi nov odnos do narave:

Bolj bi šlo za to, da bi se znova naučili brati pisavo materije, prastare abstraktne figure spomina človeštva, kot so ohranjene v človeškem telesu. Miniranje kontinuuma imaginarnega lahko uspe samo z domišljijo, ki je blizu telesnemu.

Moč domišljije dopolnjuje postmoderni vzorec, kot ga je nakazal Nietzsche z idejo telesnosti in smislom Zemlje. V temelju naših človeških imaginacij se morda skriva delček tiste izvirne narave, ki so jo tisočletja disciplinirala in spremenila. Kamper ve, da obrat k naravi kljub temu potrebuje dekonstrukcijo, ne da bi se za to dekonstrukcijo nujno pokazalo nekaj razkritega, neprikrita bit. Nobene natančne resnice ni več mogoče razgaliti. Po Vattimu se za enim peklom odpira naslednji. Mišljenje postaja mehkó ali neostro. Če ne gre za to, da bi iskali srečo v večji natančnosti, v adekvatnejšem spoznanju, v meliorizirani tehniki, ker vsemu temu manjka temelj, ker se vse to ne more izogniti nasilju in žrtvi, potem ne more biti nobene logike alternative, nobene logike opozicije, ampak kvečjemu logika disenza, ki ukinja diskurzivni konsenz à la Habermas k retorični neostri. Kamper sledi teoretiku znanosti Michelu Serresu:

Teza ali antiteza? Odgovor je: spekter, trak, kontinuum. Na vprašanje pripadnosti ne bomo nikdar več odgovorili z da ali ne. Zunaj ali znotraj? Med da in ne, med nič in ena se pojavi neskončno veliko

vrednosti in s tem neskončno veliko odgovorov. Matematiki imenujejo to novo strogost neostro: neostre podmnožice, neostra topologija. Hvala matematikom: to »blagost« potrebujemo že tisočletja.

Tudi Kamperjev imaginirani povratek k biti sledi logiki neostrine in s tem mišljenju šibkosti. Eksaktnost ne more uiti nasilju in reducira bit na zgolj tehnično objektiviran pojav. Ekologija, ki bi se tako rada vrnila k naravi, a seže samo do jezika, jo lahko zato — ne da bi zapadla v mistiko — razume samo kot z(a)litje izkustva. Tu bi ji utegnili pomagati priključitev k mišljenju šibkosti in logiki neostroosti; kajti druge nemetafizične možnosti ekologija, ki jo pretresa kriza, nima.

Postmoderno mišljenje tako počiva na klasičnih intencijah evropskega kulturnega razvoja, nadaljuje idejo pozitivnega razsvetljenstva, hoče razsvetliti svoje lastno razsvetljenje: njegova pot ni zgolj pot k luči, kot opiše Platon v svoji prispodobi o votlini — iz temne votline tope nevednosti in prevare pod sonce pravičnosti in resnice. Njegova pot je tudi pohod pod žaromete televizije, v neki umeten svet, v katerem se videz izdaja za resnično, ali v radarski svet, katerega razumevanje končnega smotra usmerjajo kompjuterji in kjer se dogaja vrnitev k biti le v njenem uničevanju. Tu ostaja postmoderno mišljenje še pri tradicionalno razsvetlenskem odklanjanju metafizike: ni regresije v nereflektirane svetovne nazore. Ker postmoderna ne sme biti iracionalizem in je navsezadnje hiperracionalizem, se ne bi smela zadovoljiti niti z optimističnim niti s pesimističnim mišljenjem. Ne sme govoriti niti o napredku razuma niti ne sme pridigati historičnega fatalizma, ki bi bil ravno tako neutemeljen kot metafizično mišljenje nasploh. Postmoderna ekologija mora končno resno vzeti Derridajevo opozorilo:

Ze je mogoče predvideti, kakšnim težavam se mora podvreči mišljenje, ki odklanja prednosti teoretske racionalnosti, ki pa bo nenehno apeliralo na razkoreninjeni racionalizem in univerzalizem, da bi lahko nasprotovalo nasilnostim mistike in zgodovine, ropu očaranosti in ekstaze.

Postmoderno mišljenje ekološkega se s tem konkretno odpira tisti logiki neostroosti in še močnejše tistemu mišljenju šibkosti naših razumskih moči, ki vidi v procesu razsvetljenstva napredovanje šibitve razuma, katerega pojmuje pravzaprav kot krepkega. Nastavki za ekologijo se ponujajo le, če uvidimo, da vrnitev k biti in k naravi ravno zaradi tehničnega in prirodoznanstvenega razuma ni tako preprosta, da jo lahko doumemo samo kot vrnitev k jeziku, v jeziku pa morda kot konkretno situacijo — potem ko smo svoje izvirne korenine v naravi že davno potrgali. Niti jeziku niti tehniki se ne moremo izogniti. Uničevanju narave smo zavezani enako kot kulturi. Če hočemo nazaj k naravi in k biti, se odpira ta bit le v zelo neostrem, šibkem, ne fiksiranem, ampak skrajno nereguliranem jeziku, ki je sposoben izraziti čimveč raznolikih situacij in individualnih izkušenj. Tudi ekološko

mora povratek k naravi obviseti v jeziku: vendar se bomo potrudili, da se bomo soočili z neskritostjo biti, ne glede na to, kako strašna utegne biti: tako poučuje William Baskervilski svojega gojenca Adsona na njegovo vprašanje o resnici znakov na primeru enorogovega imena:

»Ampak potem lahko vedno govorim edinole o nečem, kar mi govori o nečem drugem in tako naprej, tistega končnega, resničnega nečesa pa nikdar ni?«

»Morda je, to je posamični samorog. In nič ne skrbi, nekega dne ga boš srečal, vsega črnega in grdega.« (V slov. prev. str. 343)

Zato je ekološko mišljenje nujno postmoderno, enako kot se je postmoderni čas šele z ekološko krizo ovedel sebe kot konca vere v vsak napredek razuma. Morda je še prezgodaj govoriti o dobi, ki jo zaznamujeta postmoderna in ekološka zavest. To bo razvidno šele čez nekaj časa. Morda je za to potrebno nekoliko več disenza med Nemci in Francozi: ali pa ponovno več razumevanja? Nenavadno je, da je v ekološko ne preveč osveščeni Franciji razvito postmoderno mišljenje, obratno pa v ekološko mnogo bolj osveščeni Nemčiji o postmoderni nočejo prav veliko slišati. Ali moramo misel ekološko ošibiti in ali je za to potreben obvoz proti Parizu, namreč prek Italije?

Izbral in spremno opombo napisal Jani Virk, prevedel Tomo Virk

Hans-Martin Schönherr (roj. 1952) predava v Münchnu filozofijo in se ukvarja predvsem z novejšo italijansko filozofijo (Vattimo, Rovatti, Eco ...), postmodernim in ekološkim mišljenjem. Njegova knjiga *Die Technik und die Schwäche: Ökologie nach Nietzsche, Heidegger und dem »schwachen Denken«* je izšla leta 1989 v *Edition Passagen* (Passagen Verlag, Wien). V tej zbirki najdemo predvsem tekste Derrida, Lyotarda, Kofmanove (Sarah Kofman) in Vattima.

V svoji knjigi *Die Technik und die Schwäche* Schönherr prvič poskuša skupaj obravnavati dve aktualni gesli dneva, postmodernizem in ekologijo. Ne gre mu odrekati enciklopedičnega znanja in mestoma tudi večje literarnosti (npr. v ekskurzih k Ecovemu *Imenu rože* in Passolinijevemu *Gramscijevemu pepelu*). Njegove analize so bolj ali manj lucidne, njihov zaključek, da je ekologija v svetu »šibke objektivitete« zgolj neobvezna govorna dejavnost, pa je provokacija, ki z radikalno ostrino osvetli mehanizme sveta.

* Sid Vicious, pevec prve punk skupine Sex pistols, Dean, Hendrix, Morrison in Joplinova osemdesetih.

ŽIVA TRADICIJA

Gunter Gebauer

Kraj začetka in konca

Jame in njihovi sistemi simbolov

Prva umetnost, ki jo je ustvarila človeška rasa, se je razvila iz ritma rok, celo gibov, ki so iz kamna oblikovali orodja. Tavalj so za prvimi oblikami, jih našli in si jih prisvojili. Potem so jih ponavljali z vse večjo gotovostjo in jih kot reprezentacijske konvencije v omejenem številu razširili po Evropi. Paleolitska umetnost doseže svoj višek z velikimi slikovnimi kompozicijami v vse bolj bogatih in izbrano okrašenih jamah, izumre pa po temeljni klimatski spremembi — znatnem zvišanju temperature — ko se je človek ustalil v okviru stalnih vaških skupnosti. Na tej točki se začenja človeška kultura, ki sčasoma uvede poljedelstvo, živinorejo, tehnologije, pisavo in družbene organizacije. Za jamsko umetnost se po primerjavi izkaže, da je pozabljeno in izgubljeno obdobje, ki ni vplivalo na kasnejši razvoj. V nasprotju s to običajno interpretacijo bomo v pričujočem sestavku zastopali mnenje, da je konec jamske umetnosti v spominu človeške rase zapustil globoko praznino.

Prazgodovinski ljudje so v izjemno dolgem časovnem obdobju ustvarili svoj sistem simbolov. Obdobje paleolitika (30000 do 8000 pred našim štetjem) je bilo dovolj dolgo, da je vtisnilo svojo podobo v dediščino človeštva. Jamska umetnost je prva formulacija človeškega jezika oblike: njegov zametek je temelj vseh simbolnih sistemov in intelektualnih konstruktov. Izumrtje paleolitske kulture je pomenilo konec človekovega prvega sveta, nenadomestljivo izgubo. Tako smo prikrajšani za vedenje o naših začetkih, ki so vpisani v naša življenja in — ne glede na obliko kasnejših kultur — še zmeraj prisotni. Ustalete v določenem prostoru je bila korak naprej, a v razvoju človeške rase tudi prelom, ki je vodil k nepovratni pozabi naših začetkov in zapustil za sabo neobvladljivi vir hrepenenja.

Prve slikovne oblike so se udejanile v praznem prostoru, ustvarjenem z avtonomnimi ritmi: gibi dlani, ki jih je znova in znova uniformno ponavljalo več posameznikov in nadzorovalo s pogledom. Ritmi puščajo svoje sledove na kamnitih orodjih. Prsti so osvobojeni: drsijo

prek površine gline in kamna in nadaljujejo ritme. Na površinah puščajo svoje sledove, ki se zgoščajo v poteze in so kot take tudi dojete. Dlan producira oblike, ki so podobne naključnim značilnostim materiala, jedkanju, praskanju in udarjanju, hkrati pa so namenjene natančno določeni funkciji orodja — delu in ubijanju.

Delovanje mišice udarjajoče roke, očesa, ki nadzoruje nastajajoče oblike in ušesa, ki bdi nad tempom gibov, je usklajeno drugo z drugim in se levi v »podružablajoči« ritem, ki združuje skupino so-delavcev. Oblikovalsko početje osvobojenih rok širi koordinacijo gledanja in prepirjanja z novo dimenzijo — govorom — saj domišljajske stvaritve še ne govorijo same zase; označijo jih lahko le besede. Ekspresivna zmožnost verbalnega govora, ki je na tej točki že prisoten, je »prevedena« v slikovne predstave. Izkušnja koordinacije med roko in očesom, eden od največjih dosežkov, ki je homo sapiensa ločil od njegovih predhodnikov, se je v paleolitski umetnosti pozunanjila: izraz so ji dali upodobljeni objekti.

Bistva jamske umetnosti in njenega vznika ne predstavlja toliko formalno mojstrstvo, eleganca in elokvenca, ki jih je ta umetnost dosegla v kasnejših stilističnih dobah, kakor prehod, ki ga predstavlja omenjeno pozunanjenje. Reflektivno mišljenje vstopi v novo fazo po nastanku govora, in sicer s slikovnim predstavljanjem. Jamska umetnost je pospešila razvoj, ki ga je bil začel govor — gre za integracijo človeškega bitja v določen prostor, v nekaj, kar je izviralo iz iskanja varnosti in povečini istovrstnega pogleda na svet, ki je bil skupen paleolitskim ljudem. To početje korenini v genetsko pogojenem obnašanju živali, v bežanju, v iskanju gnezda in brloga. Prestavljeno v simbole, pomeni to nekaj povsem drugega — prostor z elementi svetega in hkrati medij človekovega izražanja samega sebe.

Osvoboditev rok od odgovornosti za zagotavljanje gibanja, njihovo asimilacijo v ritem drugačnih gibanj, ki jih potem združuje le govor, bi lahko razumeli kot nekakšno »igro.« To je igra, ki jo — če sploh — omejuje le nekaj pravil, igra, ki jo določuje le fizična pravilnost govora in njegove konvencije interpretacije, ludistični tok, ki ljudi druži v skupnost ekonomskih, tehnoloških in seksualnih odnosov. Zelo postopoma se je strujanje gibov rok spremenilo v obrise predmetov, podobne napisanim črkam besedila. Igra rok je postala igra z jezikom, oblikovanje besed v tekstu. Z dotikanjem, občutenjem drugih teles, z občutljivim in globoko zaznavnim stikom svojih prstov z mikrokosmi drugega telesa, las in kože se je prebudila človekova čustvenost do drugega. Včečkavanje in vrezovanje človeških obrisov v obstojne, trde materiale spregovarja tudi o emocionalnih odnosih do upodobljenega bitja. Namesto k predstavljanju trivialnosti nas tok igre vodi k pomembnim, temeljnim nazorom skupnosti, v katerih se je razvila. V tem smislu je omenjena igra »globinska.« Z igranjem te igre skupina tvega, saj se v njej razkriva nekaj bistvenega: paleolitski človek v igri

kaže in sprejema svoj fizični aspekt. V igri se skriva njegov pogled na sebe in na druge. Pomen človeškega bitja je z izumljenimi ideografskimi formami v določenem smislu nerazdružno povezan z igro. Ta dimenzija daje jamski umetnosti njen blišč, veličastnost in bogatost.

Igra, resnost in čustvenost se na jamskih slikah pojavijo v istem trenutku. Objekte, ki so se pojavili v najzgodnejši dobi — človeške spolne organe — zaznamujejo omenjene značilnosti, po svoji naravi pa so eminentno fizični: okrogle vulve, vrezane v kamen, in preproste vzporednice, ki označujejo moškega. Prvobitna igra predstavlja svet spolov. Upodobitev spolnih organov je abstraktna in stilizirana. Kljub evoluciji umetniških oblik obdržijo vlogo idealizirajočih znakov. Na slikah ni prikazana spolna aktivnost; na predstavitev vplivajo čustva, tako da so klasifikacijski znaki. Združeni in izenačeni so z drugimi znaki. Razlike med spoloma so prikazane na povsem fizični ravni in na način, ki je tako idealiziran kakor tudi čustven, poudarjene pa so z analogijami z živalmi. Vendar pa kontekstualna raba teh simbolov namiguje na njihovo komplementarno naravo.

Tako je vzniknil artikuliran sistem simbolov, ki je bil hkrati svoje nasprotje; povedano z drugimi besedami: analogen je bil fluidnim prehodom, ki jih ne moremo opisati. Vulva ne simbolizira »ženske« v nasprotju do »moškega«, pač pa prej poudarja spolni vidik ženske in ga povezuje z drugimi značilnostmi. Ne upošteva vse razlike, sta ženski in moški simbol združena v skladu z določenimi vzorci, katerih pomen je nerazumljiv.

Te posebnosti so »princip« prvega človekovega sistema simbolov. Najpomembnejša sredstva izražanja v njem so bili metaforični odnosi. Metafora se osredotoča na posebnosti v naravi in jih združuje s tistim, kar je človeško, individualno in skupinsko. Razen živali je svet tudi rezervoar metafor. Jama, ki vsebuje in ohranja simbole, je metafora za v njej upodobljeni organizirani svet. Kakor druge metafore je idealizacija in stopnjevanje: zavetišče, tiha temotnost, nespremenljiva ekologija, zavoji, razpoke in hodniki. Jama je v primerjavi s kaotično zunanjo stjo popoln interier. Zemeljsko drobovje je idealen svet, na katerega se nanašajo vse simbolične predstave paleolitskega človeka. Jama je narava s svojo naključnostjo, vendar *izbrana* narava; njenim naključnim geološkim oblikam vdolbin, hodnikov in sten so z abstraktnim simboližiranjem in interpretacijo dali pojmovno obliko. Skupnost v zemeljskem drobovju vzpostavi svoj način življenja in ga kodira v znake, to pa presega utopijo. Nenadoma postane jama izraz obstajajočega človeškega bitja. Temu pritrjuje tudi dejstvo, da je nihče drug kakor *človek* »merilo« takega načina življenja.

V nadaljevanju bomo pokazali, kako človek vstopi v svet jame, a prej si oglejmo nekaj drugega. Človeška rasa se je od animaličnosti ločila tako, da je živali spremenila v maske. Človeku pa se ni povsem

posrečil vpogled v svoj obraz. Skrival ga je ali pa se še izogibal njegovemu razkritju. Tako rekoč ga še ni ponudil na ogled. Tako odnosov v skupini in med posamezniki še ne izražajo ekspresivne sposobnosti obrazov.

Paleolitska umetnost organizira odnose med člani skupnosti na podlagi spolnih značilnosti, fizičnih karakteristik, ki so metaforično povezane z živalmi, in pa s tretjo entiteto, o kateri bomo razpravljali v nadaljevanju — z rokami. Ženski spolni simboli, na primer, se pojavljajo hkrati z določenimi živalmi, obenem pa so podobni ranam. Nemara imata v tej analogiji veliko vlogo fizična podobnost z nekaterimi poškodbami in vtis odtekajoče krvi. Tu je povsem razvidna visoka stopnja umetnega označevanja sveta žensk. Po eni strani jo določujejo znaki, ki pomenijo ranljivost in nevarnost, po drugi plati pa je ravno zavetišče oziroma jama tisti prostor, ki dobi izrazito ženske poteze. Simbolizem spaja dvoje odprtini, ki se nam zdita skrajno različni: odprtina, ki definitivno pomeni izgubo življenja, in odprtina, ki predstavlja vhod v varno notranjščino. Značilnosti ženskega telesa so stilizirane in integrirane v simbolični kontekst; nad fizično je zmeraj kar nekaj simboličnih ravni.

Telo je temelj paleolitske ideografije. Novi jamski slikarji so začeli na podzemskie stene slikati svoje dlani na najbolj točen način, ki je mogoč — pritisnili so jih na podlago in prekrili s pigmentom. V nepravilnih barvnih področjih lahko razberemo tako imenovane negativne dlani, natančne kopije *resničnih* dlani, ki sijejo iz nepobarvanih delov stenske površine.

Orodja, ki so tlakovala pot k ideografiji — »pišoče« dlani — so se »zapisala« sama. Na podobah torej ne vidimo preprosto resničnih dlani, temveč dlani v samorefleksiji. Zanje so bili primerni le določeni prostori jame; v kombinaciji z drugimi znamenji jih najdemo v bližini vhodov, nad hodniki in še posebej v nišah. Jama v mestu Gargas premore številne kompozicije dlani, vseh je štiriinšestdeset — umetniško razporejen, harmoničen svet dlani. V teh slikarijah lahko vidimo ključ za razlago paleolitske ideografije. Simbolizem izhaja iz človeškega telesa. S svojim telesom vstopi človek v svoj sistem simbolov, ki mu istočasno služi kot predstavniki standard in temeljna merska enota, hkrati pa ga simboli samega vklenejo v svoj ris in transformirajo v znak.

Celotnemu umetnemu in kompleksnemu svetu simbolov manjka ena od samoumevnih značilnosti — ne predstavlja situacij. Slike postajajo bolj in bolj natančne, realistične, a ne pripovedujejo, ne prikazujejo nikakršnega razvoja ali kronološkega dogajanja, ne začetka ne konca. Čeprav ta svat evocira oddaljene predmete, je njegova skrajna meja jama. Nezmožen je nakazati kakršenkoli namen. Vkljen je v edino situacijo, ki jo pozna — dlan na steni, ki je nekakšna notranja pokrajina, naravno skrivališče, nadzorovana mikroekologija s prostori,

ki jih prežemajo humanoidne značilnosti: centralne so ženske, bolj oddaljene pa imajo moške poteze. V naših očeh je to mejnik; ne moremo si zamisliti prostora, ki bi obstajal pred ali po jami. Jama potemtakem simbolizira tako začetek kot konec sveta.

Jama je paleolitskemu človeku predstavljala prostor samsrečevanja. V njej je dosegel svoj jaz in sestavil svet po svoji podobi. Jama je kraj začetne identifikacije in — kar je tesno povezano s prvim — začetnega družbenega razslojevanja. Ker v jami ni moč ničesar spremeniti, je po svoji naravi protiprincip individualne in družbene dinamike. Človeški napredek je bil tako mogoč šele po nastanku vaških skupnosti in začetku uporabe naprednejših tehnologij.

Jama ne predstavlja nadzemlske realnosti. Od tod izvira ne navaden značaj paleolitske risbe kot igre. Jama je drugačna; njena pokrajina ni podobna zunanjim razmeram, temveč prej *notranjemu* stanju človeka. Jama dopušča posamezniku pobeg pred izkušnjami. Ljudje postanejo živali; manifestirajo se *različno*, ne da bi pri tem *postali različni*. Človek se samemu sebi prikazuje kot veličasten (G. Bataille), njegova zemeljska eksistenca pa je najbolj tvegana od vsega. Tisto, kar je pri človeku najbolj fascinantno, so njegove animalične poteze, najbolj fascinantna značilnost živali pa je njihova humanoidnost.

Jamski svet celo kot delna inverzija sveta, ki obstaja na površini, predstavlja ureditev, ki ji kraljujejo izkušnje. V tem smislu spominja na ostale »globinske igre«. Vulva, dlan, rana, jama: dejstvo, da obstajajo analogije med temi razlikujočimi se sferami, razkriva poseben način organiziranja izkušenj v specifičen shematičen vzorec.

Odnosi med pripadniki jamske skupine so obeleženi v jamskih prostorih in z materialom, s katerim so trdno povezani. Posameznik lahko v njem znova in znova prepozna sebe in druge. Na določen način so tudi sami odnosi do drugih del jame. Vloženi so v jamo in ni jih mogoče odstraniti.

V paleolitskih jamah je človek soočen s slikami samega sebe in s svojim položajem v odnosu do drugih. Kamnite stene so njegov projekcijski prostor. Iz njih razbira resnico o sebi. To ni v nikakršni zvezi z resnico; prej je povezano s konstrukcijo nečesa novega in neprisotnega: z jazom, človeško notranjostjo in odnosi med posamezniki. Pogoj za udejanjenje česa takega je zaščita, ki jo nudi drugo ponotranjeno bitje, trdno in nespremenljivo pribežališče, ki se odpira navzven. Jama ni zgolj videz, saj zagotavlja prostor, ki ščiti pozunanjenje medčloveških odnosov. Kakor vsak izviren mit korenini, na primer, Platonov mit o jami na dejanskem razvoju. Še dolgo po tem, ko je človek zapustil votline, vidi v njih nekaj nevarnega. Predvsem zaradi svojih slikarij pretijo jame očarati in zadržati vsakogar, ki se spusti v njih. V zibelki jame posameznik ugleda svojo lastno podobo. Fascinantne podobe dobesedno kljubujejo naporu, da bi odtrgali svoj pogled od

njih. V tem smislu jam pravzaprav nismo nikdar dokončno zapustili. Naš pogled še zmeraj počiva na kamnitih površinah, na briljantno obarvanih in dovršenih sencah, v katerih se človek znova prepozna — ali pa sploh vzpostavlja.

Naša notranjost izvira iz topografije jam. Prav tako je povezana s *prostorom*, s specifično ekologijo. Domišljajska sposobnost človekove notranjosti, njene vizije raja so osredotočene na iskanje prostora, v katerem se lahko razkrijejo. Raj ostaja prostorska vizija prostora, katerega razsežnost in časovnost nadzorujejo ljudje.

Zemeljska notranjost igra pri iskanju idealnega prostora glavno vlogo. Zemlja zagotavlja okvir za naravno vrsto simbolizma. Za njeno središče so v času paleolitika verjeli, da je žensko. Odhod iz zemeljskega drobovja je pripravila tako imenovana mobilna umetnost. Mali prenosni objekti v najbolj zaprtem od vseh prostorov simbolizirajo prenosne in prilagodljive religijske simbole, najpomembnejše, kar so jih jame videle do takrat. Odhod iz zemeljskega drobovja je uničil naravni simbolizem religijskih znamenj, saj je bila zemeljska notranjščina s svojo specifično ekologijo in topografijo — temotnostjo, razpokami, zavetišči, kupolami, vhodi — bistven element ideografije. Vse naštetje je paleolitski umetnosti pomenilo plodna tla za razvoj in s te perspektive se zapustitev jam zdi destruktivna.

Naša domišljija je še zmeraj ujetnik jam. Pravzaprav v različnih oblikah vedno znova iščemo jame. Na tak ali drugačen način so z njimi povezane vse naše izmišljije.

Izbral Aleš Debeljak, prevedel Igor Bratož

FRONT-LINE

Niko Grafenauer

Izbrisi

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989

V času pesniških avtopoetik je aktualno dejstvo, da vsako srečanje z Grafenauerjevo poezijo implicira tudi srečanje z njegovo teoretsko refleksijo. V avtopoetiki *Kritika in poetika* (1974) se Grafenauer ob ločevanju med tradicionalnim in modernim pesništvom sprašuje tudi o statusu kritika. Iz moderne poezije je izgnana velika ideja ali tema, s čimer propade tudi tradicionalna kritika, ki je temeljila v iskanju smisla in odkrivanju spoznavne razsežnosti literarnega dela. Grafenauer je izbrisal interpretovo privilegirano mesto, trdno oporišče za suvereno presojanje in božansko izrekanje »med ne in da«. Ukinil je literarno »fröhliche Wissenschaft«, kolikor je svojo aksiologijo utemeljevala na kompariranju videza in resnice in s te platonske perspektive ocenjevala estetsko vrednost literature. Ko se takó armada interpretov znajde »v tem revnem času«, ji je v zadoščenje le dejstvo, da tudi Grafenauer z interpretacijami slovenskih pesnikov od Murna do Zajca, Tauferja in Zagoričnika vstopa v njene vrste. Grafenauer je torej naše vstopanje v neskončno polje interpretacije problematiziral, ne pa zavrnil, če ni hotel zaiti v paradoks. Izvedel je obrat od kritike, ki je temeljila na znanstveno določenih kriterijih, h kritiki kot poiesis v smislu Heideggrovega zanikanja črte med mišljenjem in pesništvom. Pod vplivom fenomenološke teorije o intencionalnosti literarnega dela Grafenauer trdi, da »moje branje in kritika šele dokazujeta, da pesem dejansko je«, dokazujeta njeno ontično bivanje. Kritiki so aktivni bralci, ki ob moderni poeziji doživljajo le še različna eksistencialna stanja, iz katerih izvira različnost branj — interpretacij. V tem spoznanju nujnosti bodi torej njihova svoboda.

Grafenauerjeva nova pesniška zbirka *Izbrisi* (avtorjeva peta, če ne upoštevamo pesniških knjig za otroke) — kljub njegovi izjavi o neprestanem kritičnem preiskovanju lastne metode — glede na prejšnji zbirki ne vnaša radikalnejših obratov. Epistemološki rez pada v Grafenauerjevi pesniški biografiji med zbirki *Večer pred praznikom* (1962) in *Stiska jezika* (1965) na eni ter *Štukature* (1975) in *Palimpsesti* (1984) na drugi strani. *Štukature* so porušile babilonski stolp eksisten-

cialističnega lirskega subjekta, ki je svoje zadevanje ob svet občutil kot bolečino ali kot omamo. Destrukcija lirskega subjekta v moderni poeziji, ki se je npr. pri Zagoričniku sprevrgla v sintaktično razkranjanje poezije, pri Grafenauerju na videz ni tako radikalna. V *Stukaturah* je ohranil formo klasičnega soneta, izbrisal je vsako neposredno apeliranje na subjekt, ki se strukturira kot pesem, katere material je estetski razpon jezika. Pesem je takó »v estetsko informacijo izoblikovan način biti«. Grafenauer pogojuje lasten preobrat iz ideologije prvih dveh zbirk v moderno poezijo kot »brezsmiselno resničnost« zadnjih z branjem semiotičnih in strukturalističnih teoretskih spisov. Pogojuje pa ga tudi Heideggrov filozofski obrat od bistva k biti. Heidegger razlaga poezijo kot »igro z besedami«, katere »materija je jezik«, »jezik pa je gospodar nad človekom«. V *Palimpsestih* se sklenjena pesniška forma razveže. Grafenauer s tem v pesniški praksi zavrne lastno teorijo, da je sonet glede na obseg najprimernejša oblika izrekanja nove pesniške skušnje. Občutimo lahko ponovno vdiranje lirskega subjekta s tematiziranjem čisto subjektivne skušnje — erotičnosti, čeprav je mistificirana in prikrita. Zaključna elegija *Palimpsestov Crngrob* je hkrati tudi prva pesem najnovejše zbirke — *Izbrisov* — v stilu hölderlinovskega vračanja na začetek. V ozadju se skriva Heraklitova misel, da sta začetek in konec sveta na obodu združena, misel, ki v Heideggrovi »zgodovini biti« dobi razpon med Sein und Zeit. Grafenauer v *Izbrisih* sledi temu razponu izrekanja zlasti v elegiji *Otok*, ko časovni zdaj umešča »med večnim zmeraj in ničelnim nikoli« in »kjer so siamske postave mrtvih z živimi v istem lediščnem hipu«. Neizrekljivost molka in smrti, ki jo nakazujejo sintagme »molk pomrmrava za obzorjem«, »metežno pobliskavanje pomenov«, »izluženi pomeni na koncih misli« in »z večno razprtimi pomeni besed«, nas ponovno povrne k zavesti o »stiski jezika«. Grafenauer jo rešuje z u-pesnjevanjem hkratnosti obeh Jakobsonovih ravni: paradigmatške in sintagmatške, s hkratnostjo metafore in metonimije. Na ta način nastaja vrsta novih besednih sintagem o »heraldični duši«, »spermatoceličnem vzbuhi neizrekljivega«; s »Prokninim jezikom, izrezanim iz črnih ust obtoževanja« pa se naveže na grško mitologijo. Odločitev o tem, ali je zamenjava Prokne s sestro Filomelo, ki sicer nastopa v vseh variantah tega grškega mita, avtorjeva nezavedna napaka ali pa gre za poskus kreativnega preoblikovanja mitskih vsebin, za svobodno metaforo, pesnik prepušča bralcu.

Forma elegije (*Izbrisi* so namreč zbirka desetih elegij) povrne vpraševanje po objektu elegijskega pisanja kljub širokemu razponu tem in formalni svobodi, ki jo dobi moderna elegija (z Rilkejevimi *Devin-skimi elegijami*), kar pogojuje Grafenauerjev obrat k realnosti. Kot pravi pesnik, je ta resničnost »še golejša kot gola«, reference nanjo so čisto neposredne, npr. pobjoj ljudi pri Crngrobu, Černobil ali samomorilska smrt pesnika Paula Celana v Seni. Zastavlja si vprašanje o

svetosti mrtvih in poseže na področje, ki ga je Heidegger zaradi »fasciniranosti z neposredno, grobo močjo« (Hribar) prezrl. Ali gre pri Grafenauerju s tem za odmik od Heideggrove filozofije in pristajanje na pozicijah subjektive občečloveške prizadetosti? Morda bo na to vprašanje v kakšnem novem teoretskem spisu odgovoril pesnik sam, čeprav sicer zanika avtointerpretativno prakso in govori le »o razkrivanju lastne pesniške tehnologije« po zgledu Enzensbergerjevega eseja *Nastanek pesmi*.

Slovenski »poeta doctus« je neukemu slovenskemu bralcu na koncu zbirke namenil nekaj opomb k svojim pesmim, kjer z »racionalno« razlago in z navedbo referenc olajšuje »razumevanje« svojih elegij. Temu racionalističnemu pristopu k poeziji pa se v svoji teoriji sam najbolj upira. Prihaja do paradoksalnega stanja, ker je očitno preveč dobesedno sprejel nase Kermaunerjevo elitistično misel, da lahko Grafenauerja berejo le tisti, ki so po intelektualni lestvici hierarhije bralcev prilezli najvišje.

Ignacija Fridl

Maja Vidmar

Ihta smeri

SZS Emonica, Ljubljana 1989

Nedvomno je v velikih figurah iz galerije literarne zgodovine, kakršni sta npr. Platon ali Anicij Boetij, neki poseben mik, nenavadna in svojska prepričljivost, odlična poteza v bistvu tragičnega ali vsaj tragi-komičnega protislovja. Lahko bi jo poimenovali vztrajnost nepomirljivega nasprotja s samim seboj, ki je že v jedru njihovega duhovnega sveta in tako seveda zadeva tudi izhodiščno točko njihove poetike. V vseh svojih razsežnostih se to izraža v diskrepanci med konceptom in realizacijo njihovega pisanja. V svojem znamenitem delu *Uteha filozofije* (*De philosophiae consolatione*) je Anicij Boetij na ravni proklamativne aksiologije ali — če hočemo tako reči — na ravni izjave poezijo radikalno zavrnil s kopico etičnih očitkov in pomislekov, vendar so bili ti »izjavljeni« — in v tem je paradoks — v blesteči, vrhunski poznoantični pesniški dikciji. Vnetemu latinizatorju grške filozofije (nenazadnje platonistu) in enemu najodločilnejših posrednikov antike srednjemu veku bi morda lahko očitali spregledanje ontične ravni, ki diskreditira, razveljavlja ontologijo njegovega pisanja; lahko bi v psihoanalitični maniri zapisali, da je »napisal, ne da bi vedel, kaj je napisal«, da je skratka njegovo delo rezultat nezadostne refleksije, neumevanja »bistva« razlike med poezijo in diskurzom. Če bi tudi nas vodila nepopustljiva želja, da poezijo razglasimo za intelektualno minorno, bi Boetija torej lahko uvrstili med tipične pesnike, ki pač pišejo, ne da bi res dobro vedeli, za kaj pri tem gre, oziroma ki jim je uvid v esencialna vprašanja vselej zamračen, ker nikdar ne sežejo čez heglovsko »nasebno resnico«. Najbrž pa bi bilo povsem nedopustno zvesti pod to paradigmo pogosto tako lahkomišno in krivično obsojanega »očeta metafizike«.

Tudi če pustimo ob strani razgreta ugibanja in spore o njegovem »resničnem« odnosu do poezije, o pravem aksiološkem statusu poezije pri njem, velja, da je Platon natanko razločeval principialno vizuro filozofije, racionalnega diskurza in ekstatične, inspirirane pesniške dikcije. Ne glede na dejstva (sežig mladostnih literarnih del), ki sicer omogočajo interpretacije v določeni smeri, izpostavimo samo najeklatantnejši dokaz diferenciacije »ontološkega položaja« subjekta pri di-

skurzivnem mišljenju in dojemanju, doživljanju poezije. V dobro znanim desetem poglavju svoje grandiozne metafore *Država* (Politeia) eksplicitno loči jasni pogled človeka, ki mu je oko z resnico razsvetlila filozofija, od motnega zrenja skozi prizmo pesniške besede, v kateri se dimenzije stvari zabrišejo, kot bi jih gledali skozi vodo. Eden najbriljantnejših grških stilistov je v svojih izrazito literarno oblikovanih spisih (dialogih) znal spregovoriti o literaturi (poeziji) z izrazito negativnimi vrednostnimi poudarki in čeprav je ni povezoval z najplemenitejšo sfero človeške duše, je hkrati iznašel za njen izvor oznake kot theia dynamis in enthousiasmos (božanska sila, božansko navdahnjenje). Pri tem je bistveno, da je nedvomno ohranila veljavo jasno opredeljena možnost paralelnega dojemanja in izrekanja, čeprav je v različnih kontekstih doživljalo opisano razmerje številne strukturne in vrednostne spremembe. Zanimivo je še zlasti izredno globalno pojmovanje literature kot ontološkega zornega kota, drugačnega stika s svetom, ki pri takšnem izhodišču nikakor ni le stvar tradicionalne kulturne manire ali celo oživljanje zgodovinskih relikto. S širšega, splošnokulturnega, antropološkega vidika se poraja danes v zvezi s pesništvom prav takšno vprašanje. Za prepričanega in zaresnega pesnika ali pesnico — kakršne zelo zgleden primer je Maja Vidmar —, ki je soočen z radikalno relativizacijo kulturne institucije pesništva ali vsaj z vprašljivostjo poezije kot enega temeljnih in najučinkovitejših resorjev umetnosti in duhovnosti, je prav gotovo v ospredju problematika posebnosti in nenadomestljivosti poezije. Če se namreč odpovemo apriorni predpostavki o odlikovanosti *poetične govorice*, smo — realno vzeto — kajpak nujno soočeni z mrežo ekonomskih in marketinških zakonov, ideološke represije in »tiranije« racionalnih konceptov, ki jih vzpostavljajo različne epistemologije. V tej konglomeratski strukturi se vzpostavljajo novi zakoni, nova avtonomna načela, in za vzpostavitev komunikacije je nujno upoštevati njihovo logiko. Prav tu je usodna aporija: kako in koliko sprejeti postulate, ki jih narekujejo nova razmerja? Najbrž je za literaturo res neizbežno razviti ekonomsko dimenzijo (saj je nenazadnje zanjo komunikativnost esencialnega pomena), nesprejemljiva in nemogoča pa je njena popolna asimilacija zakonitostim »duhovnega trga«. Žanrska korektnost, berljivost, intelektualna nezahtevnost so prav tako kot idejna lojalnost v politiki in totalitarizmu »znanstvenega« mišljenja (heglo-lakanovska psihoanaliza) za »visoko« ali zaresno literaturo seveda nemogoče zahteve. Izpodbijajo namreč osnovno postavko literature (sui generis), tisto njeno inherentno lastnost, s katero izgubi identiteto. Pri omenjenih težah gre za to, da naj se *conditio sine qua non* literature nadomesti s povsem heterogenimi vrednostnimi merili, s čimer se seveda ne žrtvuje samo neka oblika pisanja ali knjižne produkcije, ampak tudi dimenzija dojemanja ali eksistencialna drža, način odprtosti svetu. Za literaturo je torej konstitutiven neki presežek v senzibilnosti, intelektualni eleganci ali in-

tuitivni jasnosti, ki ga povzema in uteleša izjemna jezikovna realnost. Sele izpostavek teh premis omogoča ustrezen uvid v položaj pesniškega ustvarjalca in artikulira njegov osnovni problem; samo v horizontu tega pa je ta trenutek sploh mogoča vsaka relevantna razprava o poeziji.

Maja Vidmar je v svoji zadnji zbirki *Ihta smeri*, ki je izšla pri že kar notorično agilni založbi *Emonica*, izbrala pesmi iz predhodnih zbirk *Razdalje telesa* in *Način vezave*. Kompilacija naj bi bila torej povzetek dosedanje pesnišine literarne dejavnosti, za kar je morda še pre zgodaj, hkrati pa — in to je pomembnejše — tudi izraz naslednje faze, za katero lahko rečemo, da sta v njej že izoblikovana recepcijska (bralska in kritiška) razsežnost tekstov in razpoznaven odmev na poskuse estetskega nagovarjanja. Logika izbora potemtakem izpričuje eventualno drugačno pojmovanje predmeta poezije, nenazadnje pa je v izboru tudi avtorefleksivni moment: impliciten predmet pesniške refleksije je postalo tudi »že napisano«, ki torej ni več zgolj izraz avtorjevega spopada z resničnostjo, ampak je zdaj hkrati samo resničnost, na katero gleda avtor enako kot na vsako pomembno eksistencialno doživetje, npr. neko ljubezen, neko smrt, izgubo službe v kriznih časih, rojstvo, začetek vojne itd. Zanesljivo lahko ugotovimo, da je bil kriterij Vidmarjeve inspiriran predvsem estetsko, da ji je šlo za stilno dovršenost in koherentnost izraza in ne za kake bistvenejše premike v pojmovanju izbrane tematike. Nasprotno: v drobnih pesemskih tekstih so izpostavljene tiste poetične komponente, ki so nesentimentalnemu erotizmu poezije *Razdalj telesa*, pa tudi *Načina vezave* prinesle izjemno pozitiven sprejem pri bralcih, izzvale pa tudi izrazito nesoglasne kritike. Ne želimo reči, da je kateremu od kritiških zapisov uspelo posebno prepričljivo formulirati bistvo te poetike, čeprav so interpreti očitno brali knjigi karseda različno. O tem priča spekter oznak, ki se razpenjajo od neonaturalizma, ki razgalja človekove bestialne potrebe, pa do jezikovnih senzacij kot temeljne odlike poezije Maje Vidmar. Zlasti je pomembno, da avtorica vztrajno poskuša izoblikovati osebno *modus scribendi*, samosvoj način zapisovanja, pri čemer gre za mnogo več kot za neko določeno obliko stilizacije. Za naglašeno eksistencialno noto se skriva prepričanje v zaresnost, nefiktivni značaj literature. To pa lahko razumemo tako, da je treba Vidmarjevo uvrstiti med pesnike, ki se zavzemajo za pisavo Nietzschejevega *Zaratusstre*, za rokopis, napisan z lastno krvjo. Seveda se sooča takšno stališče v uvodoma opisanem položaju s skoraj nepremostljivimi problemi. Zahteva po vztrajanju pri posebnosti, verovanju v posebno zmožnost učinkovanja pesniškega jezika je lahko izpolnjena na dva načina: z naivnim produciranjem tekstov, ki sploh ne zrcalijo svojih pogojev in ne izhajajo iz pravega stanja stvari; druga možnost pa je dejansko vztrajanje tudi po spregledu aporetične realnosti. Vidmarjeva kljub nekaterim pretiranim estetskim nihljajem in neizenačenosti (*In zdaj gotovo, Na tako nateg-*

njenem, Smrt) prestopa mejo pesniške nedolžnosti, nenapornega pisanja pesmi in se približuje točki osveščenega in zavestnega poetičnega rokopisa. Prav gotovo zadeva tudi bralce take poezije podobna naloga kot njene avtorje. Za neobremenjeno in nedistancirano branje njenih pesmi, za doživetje njihovega spontanega učinka je v skladu s prej povedanim potreben dvojen obrat: od »naivnega« branja k radikalni racionalni dekonstrukciji pesmi in njenega duhovnega ozadja in povratak k zdaj seveda zavestnemu dopuščanju »neposrednega« učinkovanja.

Tematsko je *Ihta smeri*, kot rečeno, povzetek radikalno erotične (čeprav v mnogo zapletenejšem smislu, kot razumemo pridevnik običajno) poezije prejšnjih zbirk. Klasična diada eros : thanatos je razpadla, zato ker zavest sploh ne zmore več ekvivalentne refleksije o smrti spričo svoje preobremenjenosti s telesom, slo in čustvi. Svet je v poeziji Vidmarjeve mogoče gledati le skozi prizmo tako okupiranega duha. S to optiko je določeno vse: vse je samo še eros. Zvestoba tradicionalnemu razpiranju transcendence smrti se zasenčeno zrcali v dejstvu, da je neskončno ponavljanje erotičnih obrazcev, gest, misli, tudi ponavljanje neuspeha erosa. *Eros* je predvsem način vezave in s tem postane način vezave neka univerzalna oznaka življenja in komunikacije. Tako se tudi v dozdevno neerotične pesmi vpisuje dominanta erotizma, saj se je nemogoče izmakniti ali iztakniti, pobegniti temu obsesivnemu redu sveta. Dejansko so načini samo poskusi vezave. V njihovi neuspešnosti je — tako kot v velikih, nepremostljivih razdaljah telesa — vtkan spomin na smrt. Smrt, ki ji v določenih, morda celo najodločilnejših segmentih evropske duhovnosti pripada mesto dominantne eksistencialije, kljub eksplicitnemu apostrofiranju na videz ne odpira novih razsežnosti v toku literariziranega prepleta poženj, telesnih stanj, občutkov, emocionalnega utripanja in refleksije. Zdi se, da tudi mišljenje kot oblika negativiranja ne zmore več, kot da ponavlja in variira v različnih tempih pasaže od ene forme erotizma do druge: Bolj osebno kot / v strahu / ti ne morem požreti / srca — / ušel boš / z rezervnim življenjem cigana. Vendar prihaja thanatos do besede zlasti kot dozdevanje o nenehnem manku, kot skrivnostno pričakovanje srečanja, ki je zmeraj odloženo (»spodletelo«) in je pravzaprav sama neuspešnost srečevanj in nenasitna želja po vedno novem začetku. Predvsem s takšnim modusom literarne, poetične problematizacije in z inventivnimi jezikovnimi potezami je Vidmarjeva ustvarila učinkovito poezijo, ki ji kljub še preočitnim pomanjkljivostim (osebna ekskluzivnost erotičnega, šibka kompozicija, prenapeta sintagmatika) velja pripisati zanimivost, nadpoprečnost in kdaj pa kdaj tudi dosežke: *O mrazu, Jesenski motiv*.

Brane Senegačnik

Gregor Strniša

Rhombos

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989

Konec leta 1776, slabi dve leti pred smrtjo, je Jean-Jacques Rousseau začel pisati svoje zadnje in nedokončano delo, ki mu je dal naslov *Sanjarjenja samotnega sprehajalca* (Les Rêveries du promeneur solitaire) in ki je vse do našega stoletja ostalo v senci drugih obsežnejših in za Rousseauja značilnejših spisov. *Sanjarjenja samotnega sprehajalca* so neobičajno in še za današnjega bralca presenetljivo pisanje, literarnozvrstno težko določljiv spoj poetične proze, kartezijanskih meditacij in esejistično obarvane memoaristike. Kot pove že naslov, prinaša Rousseaujevih deset sprehodov zapise vsakodnevnih sanjarjenj, pisanih v, danes bi rekli, eksistencialistični maniri. Opisujejo namreč duševna stanja osamljene in melanholične človeške eksistence, »vržene v vrtinec sveta«, eksistence, ki ji je Zemlja tuja, kakor bi nanjo padla »z nekega drugega planeta«. Gre za predsmrtna osamljena sanjarjenja Jeana-Jacquesa Rousseauja samega.

Gregor Strniša, gotovo eno najveljavnejših imen povojnega slovenskega pesništva in tudi dramatike, z Rousseaujem seveda nima prave zveze, saj ni sestavljal niti slovenske enačice »družbene pogodbe«, razmišljal o »izvoru in temeljih človeške enakosti« ali o pedagoških projektih, še manj pa pripravljaval pot francoski meščanski revoluciji, da o naši domači »proletarski« sploh ne govorimo, saj je bil Strniša glede na nekatere povojne dogodke kvečjemu ena njenih žrtev. Pač pa zgornaj omenjena Rousseujeva *Sanjarjenja samotnega sprehajalca* s svojim naslovom in z njegovimi pomenskimi razsežnostmi vodijo neposredno v svet Strniševe literature, ki se ji je s posthumno izdanim *Rhombosom* pridružila tudi njegova proza, podnaslovljena kot »potepuška povest ali povest o prostoru in koncu« in obrazložena z naslednjimi avtorjevimi besedami: »to je pripoved o lepi sestri svojega odljudnega brata, tudi Mala frajla poimenovani, ki pove o njej komaj več kot nič, čeprav govori samo o nji na vseh teh listih od začetka do konca«.

Rhombos je v marsičem nenavadno besedilo, ki se izmika običajnim literarnozgodovinskim intervencijam in označevalnim praksam. Sestavljajo ga krajše zgodbe, nekatere tudi novelistično zastavljene, in razdeljene v tri knjige. Strniša zadnje ni uspel realizirati, tako da

tekst ostaja odprt in nezaključen, s čimer samó še pridobi na skrivnostnosti in dvoumnosti, tako da je tudi po tej strani uglasen z ustrojem celote. Če že drugega ne, ostaja vseskozi nejasen status prvoosebnega in neimenovanega pripovedovalca, čigar identifikacija bi se ustavila med mrtvakom, pogrebcom in wendersovskim angelom, ki svet opazuje z »neba nad pokopališčem«; pokopališčem kot Strniševo metaforo za človeški svet. Akterji *Rhombosa* potujejo po temačnih spominih in geografsko neopredeljenih pokrajinah, ki po svoji atmosferi spominjajo na močvirnati svet Žabotovega *Starega pila*. Privilegirana (mrtvaška?) pozicija omogoča pripovedovalcu številna časovna premeščanja, napovedovanje prihodnosti in vnašanje prihodnjih dogodkov v dogajalni čas, kombiniranje vložnih zgodb in spominskih ekskurzov in s tem rušenje časovnega kontinuuma. Podobno je s pripovedno strategijo na prostorski ravni, saj »pokopališka opazovalnica« pripovedovalcu zagotavlja odličen razgled, ogledalo na nebu pa celo opazovanje samega sebe in podvajanje lastne podobe (toliko, da se pripovedovalec ne naseli za hrbtom lastne zavesti, kar je sicer ena strasti »metafiktionalistov«). Ta perspektiva je jasno izražena že v prvi zgodbi: »Tam okrog vidim — kot da gledam ves kraj v takšnem ogledalu, ki visi visoko v zraku daleč na nebu nad tistim hribom...« (str. 7—8). Ali na drugem mestu: »Tu, s pokopališča, vidim, kot v blišču ogledala nad hribom, iz ptičje perspektive od daleč ves vlak...« (str. 55).

Nejasni in dvoumni položaj prvoosebnega pripovedovalca, ki je privilegirani, a takoj nato vselej subvertiran ali vsaj zabrisan, je morda v zvezi s Strniševo poezijo, kjer se vsaj od zbirke *Odisej* naprej odvija izganjanje prvoosebnega lirskega subjekta, lirskega »jaza« kot enega fenomenov antropocentrične in antropomorfne, humanistične podobe sveta. Človeški subjekt kot creator mundi in humanistična zavest nasploh se v Strniševi literarni praksi in teoriji radikalno postavljata pod vprašaj. Presenetljivo je, da gre za podobne mišljenjske koordinate, v kakršnih se gibljejo npr. zaključni odstavki Foucaultovih *Besed in reči*, čeprav bi bilo ugotavljati kakšno neposredno naslonitev Strniševe poetike na strukturalistično »kritiko subjekta« oz. razglasitev njegove skorajšnje smrti verjetno pretirano. Načelna podobnost v odklajnanju vladavine novoveškega subjekta in njegovih iluzij gotovo obstaja, bistvena razlika pa je razvidna glede na temeljne teze Strniševe avtopoetike *Relativnostna pesnitev*, ki sestavlja drugi del *Rhombosa* (objavljena je bila že v Novi reviji, še prej in v izvirni obliki v Pibernikovi knjigi intervjujev *Med tradicijo in avantgardo*) in ki se ne ukvarja samo s poetološkimi, ampak tudi z meta-fizičnimi vprašanji kozmičnih razsežnosti, v skladu s katerimi skuša Strniša najti mesto in vlogo literature. Temeljni pojem, ki olajšuje »zainteresirano« branje Strniševe poezije, konec koncev tudi dramatike in proze, je pojem »svetovne« oziroma »vesoljske zavesti«, pogleda na svet sub speciae aeternitatis: »Samo s tega gledišča lahko vidi hkrati in z enako neprizade-

toštjo nadčloveški čas in prostor vesolja in pomen najmanjše reči v njem. Tisto, kar gleda v svet brez očal sočasne vsakdanje realnosti, /.../, pa seveda v resnici ni drugega kot... vesoljska zavest.« (str. 236)

Od tod že omenjene težave s prvoosebni pripovedovalcem v *Rhombosu*, ki mu »vesoljska zavest« omogoča opazovanje sveta z vesoljske perspektive. Toda hkrati on ni že kar »vesoljska zavest« »po sebi in za sebe«, ampak samo njen medij oz. nosilec, ki je po drugi strani zaznamovan tudi s svetom minljivih človeških eksistenc in z njihovo tragičnostjo spričo neskončnih razsežnosti prostora in časa nasproti končnosti »živih reči«. V Strniševih besedilih se srečujeta obe perspektivi: »človeška«, ki je spričo kozmičnih razsežnosti po svojem bistvu tragična, in »vesoljska« kot »kozmična satira« na človeka kot takega. S tem v zvezi sta razumljiva grotesknost in črni humor in njuna pomembna vloga, ki jo imata tudi v *Rhombosu*. Ne-srečen, na trenutke celo grozljiv položaj človeka v neprijaznem svetu je najbolj razviden iz vloženih zgodb, ki jih pripoveduje skrivnostna oseba, imenovana Mala frajla, ki je nekakšen pripovedovalčev alter ego, v terminologiji francoskega (anti)filozofa »veliki Drugi«. Poseben status Male frajle je razviden že iz naslednjih besed ob koncu teksta: »Edina prigoda, ki sem jo kdaj doživel, in ki jo bom kdaj doživel, je zmeraj bila in zmeraj bo edino s tole Malo Frajlo.« (str. 171) Nevesele zgodbe, ki jih pripoveduje, so zlasti zgodba o čuvarjih groba, ki v čudnih okoliščinah umreta, njuna naslednika pa pobegneta pred Neznanim; potem notarjeva zgodba, ki se konča z besedami: »Podvodne pošasti so pojedle notarja...« Ali pa pripoved o Amerikancu, ki ima podobno krvav zaključek: »Ne vem, tega nobeden ne ve, kje so ga ubili in zakopali...« Stric Stanko pa »skoči skozi okno« kar sam.

Tako v *Rhombosu* kot v Strniševi poeziji imajo posebno vlogo sanje. Njihova narava je ambivalentna: hkrati omogočajo človeku, da preseže svojo časovno-prostorsko ujetost in logiko prozaične dejanskosti, po drugi strani pa se s sanjami neprizanesljivo razpira še grozovitejši svet, o katerem npr. govori zadnja kitica iz Strniševe pesmi *Večerna pravljica*:

Na drugi strani gozda, v temni hiši
v globokih, nizkih jamah svojih sob,
spijo ljudje, kot dolge, sive miši.
Velike mačke sanj se igrajo z njimi.

Razkriva se ena od iluzij o harmoničnem človeškem subjektu, resnica, ki je stara vsaj toliko, kot je stara psihoanaliza: »da človek niti v lastni hiši ni gospodar«...

Karakteristična poteza Strniševe proze je ohlapna narativna struktura brez prave fabulativnosti. Rušenje časovnega kontinuuma,

prostorska konfuznost in nasploh vnašanje alogičnosti vodijo v bližino poetične proze, k čemur prispevajo tudi bogata metaforika in simbolika, neobičajna sintaksa, fragmentarno pripovedovanje in cepljenje na zmeraj nove pripovedne enote, kar vse vodi v sprotno brisanje sklenjega pripovednega dogajanja. Strniša v *Rhombosu* marsikaj dolguje svoji poeziji in njeni poetiki: močna lirizacija pripovedne snovi pomeni davek prehodu iz sveta poezije v svet proze. Z *Rhombosom* se torej dogaja transformacija zaokroženega in v sebi umetelno sklenjenega sveta Strniševe poezije v poskus proznega korespondiranja z »vesoljsko zavestjo«. Vprašanje je predvsem, če se v prozi, kakršno prinaša *Rhombos*, ne razkraja Strnišev upesnjeni kozmos, njegova dognana formalna pesniška podoba in zaključena metafizika, v svoji paradoksalni sintezi klasičnosti in modernosti spominjajoča na uravnotežen svet samotnih skulptur, njihovih dolgih senc in praznih starodavnih trgov De Chiricovega »metafizičnega slikarstva«. V skladu s pravili vsakega metafizičnega mišljenja, ki da kaj nase, je potrebno konec skleniti z začetkom, v našem primeru z Jeanom-Jacquedom Rousseaujem in z njegovimi *Sanjarjenji samotnega sprehajalca*; s stavki, ki bi jih bila verjetno pripravljena vzeti nase tudi Strniševa »vesoljska zavest«: »Kolikor je duša opazovalca bolj občutljiva, bolj se bo predajal vzhičenjem, ki jih v njem prebuja ta sklad. Sladko in globoko sanjarjenje prežema tedaj njegove čute in čarobno opit se izgublja v ogromnosti tega lepega sistema, s katerim se identificira. Vsi posamezni predmeti se mu tedaj izmaknejo; vse vidi in občuti samo kot celoto.«

Matvez Kos

Dimitrij Rupel

Levji delež

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989

Levji delež je novo delo Ruplove (za zdaj) trilogije, ki jo je pred šestimi leti zastavil *Maks*, dve leti kasneje pa nadaljeval roman *Povabljeni-pozabljeni*. Dejstvo, da tudi v *Levjem deležu* Baldadovo potovanje še ni končano, daje slutiti, da se bo romaneskna serija z junakom, ki je izgubil zgodovin(ar)ski spomin, v prihodnje še nadaljevala.

Preden spregovorimo kaj več o *Levjem deležu*, ne bo odveč na kratko obnoviti glavnih značilnosti predhodnih dveh romanov. Že v *Maksu* gre za izrazit in demonstrativen žanrski in diskurzivni sinkretizem ter esejizem, s čimer — kot se zdi — Rupel v slovensko literaturo zavestno uvaja nekatere glavne formalne značilnosti postmodernističnega literarnega diskurza. Za razliko od *Levjega deleža* je tu avtorski pripovedovalec še transparenten. Podobno je tudi v naslednjem romanu, *Povabljeni-pozabljeni*, kjer Rupel uvaja še nekatere postopke postmodernizma: suvereno, brez navednic in opozorila povzema v svojo fikcijo Cankarja, esejizira, predstavi Ecovo teorijo citata in pušča bralcu, da si »piše konec sam« (kar ni le ironična parafraza znane parole). V obeh romanih gre za močno prepletanje realnosti s fikcijo, kar pa ne pomeni, da gre tudi za dejansko mešanje obeh ravni. Fikcija je v tej prozi vse! Navajanje oseb, včasih s praviimi imeni, je tako npr. tipično postmodernistično citiranje, ki nima (poleg funkcije »prepoznavanja«) nobenih transtekstualnih pretenzij.

Številni Ruplovi formalni postopki so tako transparentno postmodernistični. Vendar se zdi, da je vsaj v omenjenih delih — ob vsej humornosti in neprekosljivi jezikovno-stilistični virtuoznosti — pogrešati tiste spontane neprizadetosti, ki jo proti vsem totalitarnim diksurzom izkazuje tudi po duhu pomodernistična fikcija. Politična aktualnost sama na sebi sicer lahko postane predmet postmodernističnega dela; vendar se zdi, da je Ruplova selekcija zunajtekstno-realnostnih elementov tako tendenčna, da je v njej jasno razpoznavna idejna intenca. Ravno ta pa to literaturo — kljub številnim postmodernističnim prijemom — še vedno uvršča v modernizem.

Levji delež ohranja nekatere bistvene značilnosti svojih dveh predhodnikov: mešanje fikcije s čisto faktografsko realnostjo, žanrski in stilni sinkretizem, mešanje narativnih ravni, struktura mise-en-abîma, sijajen stil, humor, parodija, v nekaterih odlomkih nedvomno pisanje á clef v svoji satirično-ironični varianti (pri čemer osebe navadno niso pretirano zakrite; primer: Beljak in Novakovič). Seveda pa so opazni tudi bistveni premiki: ponekod radikalizacija, drugod omilitev starih in uvajanje novih elementov. Metafikcijska razsežnost dobi svoj najvidnejši izraz v mešanju pripovednih ravni: nikoli ni povsem jasno, kdo je »transcendentalni« oziroma »avktorialni«, kdo »fiktivni«, kdo »imanentni« pripovedovalec, kdo »subjekt«. Različne ravni so namreč sprepletene med seboj na način neskončnega mise-en-abîma (ki je seveda le ena od literarnih variant paradoksa lažnivca). V tem duhovitem, v marsičem gotovo še vedno ludističnem Babilonu navadno tudi ni cezur med različnimi ravnmi govora, kar navsezadnje v povezavi s pripovedovalsko anarhijo ustvarja ironično distanco do metanarativnosti.

V tematsko-vsebinskem smislu gre v *Levjem deležu* za izvirne, temeljne, konstitutivne dogodke slovenske nacionalnosti. Izguba zgodovinskega spomina tu domiselno sovpada z dejstvom, da so ti izvirni zgodovinski trenutki šifrirani v obliki basni oziroma na način mita. Ravno spretno vpeljana mitska struktura pa daje avtorju priložnost, da izpostavi nekatere aktualne politične dogodke v obliki »mitskega obrazca«, ki fungira kot arhetip in doživlja svoje neskončne ponovitve oziroma variacije, tako npr. tudi v sedanjem času. Že v odlomku o Ingovi večerji, še bolj pa iz same basni je razvidno, da gre Ruplu za povsem aktualne dogodke s čisto politično konotacijo, pri čemer je avtorjev pogled izrazito kritičen. Seveda pa je Rupel preveč spreten in izkušen pisatelj, da bi vse, kar sodi v ta kontekst, banaliziral in privedel na opravljivo namigovanje ali ceneno simboliko. Avtorjevi — čeprav nenehno samoironizirani — metanarativni postopki namreč omogočajo poseben efekt. Naj to pojasnimo ob primeru slovenskega narodnoznačajskega in partijskega hlapčevstva, ki predstavlja eno implicitnih tem te zapletene naratološke strukture. Konkretna asociacijska valenca teh tematizacij v basni je na videz preveč transparentna. Vendar ne smemo spregledati bistvenega momenta: sama basen — v metanarativni opciji — ni horizont pripovedovalca, ampak enega od junakov romana. In ravno v tem je Ruplova parodija zaostrena do grotesknosti. Slovensko narodnoznačajsko in partijsko hlapčevstvo npr. ni nekaj, kar skuša literarna fikcija vzpostaviti kot svoj pomen oziroma prikazati kot dejstvo, ampak je tista dejanskost, iz katere ta fikcija zajema. Je torej izvenfiktionalna, zunajtekstna realnost. Njena tematskost je navidezna; je zgolj snov. V teh sublimnih distinkcijah Rupel preliše tradicionalno tendenčnost in dosega svoj namen posredno, prek »finte«, pretveze. Bralcu svoj namen na videz »pod-

takne«, v resnici pa ga ravno s to »finto«, na katero bralec seveda ne pade, opozori na prozornost svojega navideznega namena in tako izpostavi tisto, kar bi sicer ostalo spregledano kot »neprepričljivo«.

Če je torej mogoče pri Ruplu dešifrirati latentne, z naratološko virtuoznostjo spretno prikrito-neprikrite aktualistične tendence, pa prav tako ni mogoče spregledati tudi njegovih fikcionalističnih ambicij. V prvi vrsti gre tu za že omenjene naratološke postopke in posebnosti, ki jih dopolnjuje nekakšen »metafikcionistični deziluzionizem«. Proti koncu teksta je namreč v tekst kot njegov integralni del (kar omogoča ravno izrazita nehierarhičnost pripovednih ravni) vključena tudi avto-interpretacija romana, ki razbije recipientovo iluzijo in v bistvu učinkuje (avto)destruktivno. V paradoksalnem nasprotju s to — po svojem bistvu najbrž še vedno — ludistično ravnjó pa je premik Ruplove — tokrat tudi orwellovsko inspirirane (gre za *Živalsko farmo*) — proze v območje mitološkega. Ne glede na to, da jim v opciji celote romana pripada status negotovosti (saj se Rupel — demonstrativno s svojimi metanaratološkimi postopki in deziluzionizmom — od vsake metafizike izrazito distancira), učinkujejo basni, če jih beremo izolirano, zgolj v mitološkem kontekstu, prepričljivo. Z basnijo in remitologizacijo svoje literature pa tako Rupel v *Levjem deležu* morda najavlja nov prelom v svoji prozni dejavnosti; nemara podobnega, kot ga predstavljajo glede na predhodni korpus skrajno ludističnih tekstov romani o amnemičnem zgodovinarju Baldažu?

Tomo Virk

Jani Virk

Rahela

Prešernova družba, Ljubljana 1989

Rahela Janija Virka je slej ko prej ljubezenski roman. Vendar to ni *a limine* roman o ljubezenskih strasteh, temveč o nenavadnem ustroju neke ljubezni, ki spreminja svoj smisel, smer in cilj. Roman zarisuje krivuljo ljubezenskega življenja, ki bi jo lahko opisali takole: plamen stanovitne ljubezni se umakne v žerjavico ljubezni, iz te pa vzneta ognjeni zubelj, ki oplazi neki popolnoma drug, z upanjem in hrepenenjem zasledovan cilj, drug glede na zmerne in znosne situacije, v katerih se po navadi ustali in naprej izpolnjuje ljubezensko življenje. Celota ljubezenskih razmerij v romanu se izkaže za skrajno problematično. Ljubezen si končno poda roke s smrtjo tam, kjer hrepenenje doseže svoj cilj, kjer se prav to hrepenenje spremeni iz nestabilnega razmerja do drugega, kar pripada človeški eksistenci, v akt. Se pravi tam, kjer se hrepenenje dovrši kot akt, ali drugače rečeno, kjer se dovrši akt hrepenenja.

V dramaturški zasnovi romana zavzema osrednje mesto moment prepoznavanja. Glavni junak, zakonski mož srednjih let, za katerega ljubezensko življenje tu gre, se prepozna v osebni katastrofi. Z osebno katastrofo in prepoznavanjem glavnega junaka v njej se roman začne. Sprožilni moment tega prepoznavanja je njegovo odkritje ženine nezvestobe. Takoj zdrsnejo maske z obrazov in padejo kulise, potrebne za igranje vlog. Prikaže se resnica sterilnega zakona brez otrok: tu je on s svojo šibkostjo, socialnim konformizmom, potlačeno željo po potomcu in pristajanjem na vse, kar mu v intimnem življenju odreja vlogo hlapca, a tudi z ljubezensko stanovitnostjo, ki ji ni mogoče odreči tega, kar je, namreč ljubezen do vseh vsakdanjih reči, zvezanih z ljubljeno osebo; in tu je tudi ona s svojimi drobnimi nadomestki, z gojenjem prijateljev in še bolj prijateljic namesto skrbi za otroka, s svojo vlogo gospodarja in izkoriščanjem položaja močnejšega, kar se, kakor da se ji ne bi moglo nič zgoditi, še zlasti kaže v predrznosti, s katero občasno in udobno prevara moža. Takšna sta torej on in ona. Takšne so razdeljene, a hkrati tudi že umaknjene vloge.

Roman se nadaljuje s poskusi maščevanja, s katerimi si — razumljivo — prevarani mož poskuša dati duška. Vendar njegovi maščevalni

manevri niso naperjeni neposredno na ljubljeno osebo, temveč na nadomestne osebe, s katerimi se obdaja. Majhna maščevalna dejanja spremlja z voljo dosežena ravnodušnost, ki v svojem srcu še vedno hrani maščevalno kljubovanje. A kar je še posebno vznemirljivo: maščevalnost se ne izteče v prizadevanje za zamenjavo utečenih vlog, ne izteče se v to, da bi on za krajši čas prevzel njeno vlogo, vlogo gospodarja, in ji vrnil, kar ji gre, z mučenjem do razdora zakona. Ni mu do povračila za prevaro in za zmagoslaven odhod. Njegovo odhajanje, nasprotno, poprijema oblike dolgega slovesa. V ljubezenskih avanturah, v katere se spusti z drugimi ženskami, ne najde zadoščenja. Ne zanima ga ponovitev iste ljubezenske zgodbe z drugo žensko. Zanima ga popolnoma druga ljubezenska zgodba. Stanovitna ljubezen, proza vsakdanjega ljubezenskega življenja, mu ne govori več. Iz razočaranja nad njo se v ospredje preriva hrepenenje, ki ga je edino še zmožno nagovoriti. Njegove ravnodušnosti do žene, ki se razvije v tujstvo, ne usmerja več neizprosna odločnost volje, ampak le-ta postaja strašna v svojem odtujevalnem zagonu in nepodprtosti s kakršnimkoli maščevalnim naklepom.

V dvajsetem poglavju romana glavnega junaka odločilno nagovori hrepenenje. Nagovori ga v sanjah, v katerih se pogovarja z neznancem in na njegovo vprašanje o hrepenenju odgovori, da je hrepenenje najbrž brez smisla, če je njegov cilj »neresničen« in samo gola »utvara«. Na to mu neznanec odgovori z novim vprašanjem, češ kaj si misli o vrnitvi Izraelcev v obljubljeni deželo in njihovem osnovanju lastne države: »Po sto in sto letih hrepenenja so zdaj spet dobili Obljubljeni deželo (pisava z veliko začetnico je avtorjeva, op. V. S.). Njihovo hrepenenje je dobilo svoj prostor na zemlji.« Na to vprašanje neznanec ne dobi odgovora.

Mislím, da je to tisto ključno mesto v Virkovem romanu, na katerem se tema hrepenenja preplete s temo upanja, čeprav hrepenenju in upanju avtor prisodi skupno ime: hrepenenje. Treba se je namreč vprašati, ali sta hrepenenje in upanje po svojem ustroju enaki čustvovanji ali enaki čustveni razpoloženji. Citiram Heideggro iz *Biti in časa* o upanju: »Upanje je bilo (pred *Bitjo in časom*, op. V. S.), za razliko od strahu, ki se nanaša na neko malum futurum, okarakterizirano kot neko bonum futurum. Vendar za strukturo tega fenomena ni toliko odločujoč 'prihodnji' karakter tega, na kar se upanje nanaša, kolikor, nasprotno, eksistencialni smisel *upanja samega* ... Tisti, ki upa, jemlje sebe tako rekoč *s sabo* v upanje in vodi sebe v srečanje s tem, na kar upa. Vendar to predpostavlja neko dobljenost-sebe. To, kar upanje nasproti pobiti bojazni *olajšuje*, zgolj kaže, da se tudi to čustvovanje v modusu bivšega-bití še naprej nanaša na breme.«

Tako strah (bojazen) kot upanje se nanašata na neko breme. Strah se obremenjuje s slabo, upanje z dobro prihodnostjo. Vendar se upanje izvirno ne obrača k prihodnjemu, temveč k bivšemu, kakor to

zgledno dokazuje Heidegger. Ne moremo reči, da je za človeka, ki upa, v bivšem vsebovana možnost prihodnjega. Prihodnje ni nikdar klica nastajajočega ali mogočega v bivšem, ki bi se moralo le še uresničiti v prihodnosti. Prihodnost je to, kar je popolnoma tuje in drugačno. Kolikor pa je prihodnost tuja, se upajoči človek obrača k že razumljeni bivšosti (*Gewesenheit*), v kateri njegovo upanje najdeva oporišče. Od tod jemlje samega sebe v svoje upanje, da bi bil sam nespremenjeno, kot isti, navzoč v srečanju s tem, na kar upa. Bivšost ima smisel odprte preteklosti, ki istemu drži prehod v prihodnost. Kajti kdor upa, verjame, da bo tudi in prav tedaj isti, ko se bo njegovo upanje uresničilo. Na ta način dobiva samega sebe v prihodnjem, saj »dobljenost-sebe« utemeljuje upanje na lastno nespremenjeno istost. Ko se upajoči človek odvrča od tuje prihodnosti, upajoč iz bivšosti dobiva samega sebe kot istega v prihodnjem. Drugost prihodnosti ni več tako tuja niti tako druga. Olajšuje jo upanje, medtem ko je to olajševanje breme, ki ga upanje nosi.

Kar zadeva vrnitev Izraelcev v obljubljeno deželo, o kateri teče sanjski pogovor v Virkovem romanu, lahko zdaj rečemo, da tu ne gre za »hrepenenje«, temveč za upanje, vpeto v določen zgodovinskopolični okvir. Upanje Izraelcev, da bodo ponovno zavojevali Palestino, se veže (ali se je vezalo) na zgodovinsko ponovitev nacionalnega zmagoslavja, na vrnitev istega. To upanje nima opraviti s tujo prihodnostjo, v kateri bi bilo treba šele dobiti samega sebe kot istega. Opravka si daje z grožnjami sedanosti, ki, če zmagujejo, vzbujajo strah pred slabo prihodnostjo. Upanje zato premaguje mrko sedanost, pri čemer se mu v oporo daje dobra prihodnost, zamišljena kot povratak tega, kar je nekoč že bilo. Prihodnost kot povratak zmagovalne preteklosti vzbuja vtis domačnosti, ne da bi se je bilo treba bati.

Pri Obljubljeni deželi spekulativno razvitega mesijanskega pričakovanja, na primer pri novem Jeruzalemu judovsko-krščanske apokaliptike, pa seveda ne gre za isto stvar. Upanje tu ne pomeni upanja na domačo vrnitev istega, s katero se sploh ne zastavlja vprašanje »dobljenosti-sebe«, saj takšna vrnitev v prihodnosti avtomatično predpostavlja tisti »biti isti vsakogar«. Apokaliptika uporablja izraze, kot sta »dopolnjenost« ali »polnost časov«, da bi z njimi označila pogoje za nastop božjega kraljestva na zemlji. Nastop tisočletnega kraljestva se v tej hiliastični viziji ne ujema z dovršitvijo zgodovine, kajti tisočletno kraljestvo naj bi napočilo po koncu časov, ne kot krona zgodovine, temveč kot tisto drugo časa in zgodovine, kot prihodnost onstran časne prihodnosti. Novi Jeruzalem ni isti, drugi Jeruzalem, ampak je popolnoma drug. Kolikor prihaja po koncu zgodovine, ki se bo nujno izkazala za docela minulo in dopolnjeno preteklost (*Vergangenheit*), ga mesijansko upanje drži pred očmi s tigrovim skokom iz zgodovine. S tigrovim skokom premošča mesijansko upanje nezaslišano razdaljo med preteklostjo zgodovine in tistim drugim od nje same. A kar ga še

vedno opredeljuje kot upanje in ne kot hrepenenje, je verjetje, da bomo »isti v drugem«, ko se upanje izpolni, da bomo tedaj v novem Jeruzalemu mi sami isti, čeprav nemara v oblačilu duhovnega telesa. To upanje privaja istega v drugost. Hrepenenje pa je metanje samega sebe, padanje v drugost.

Drugo brez istega: tako bi morda lahko označili eksistencialni smisel hrepenenja. »Cilj« hrepenenja je glede na cilj upanja vselej drugje. Tisti, ki upa, vodi samega sebe v prihodnost tako, da bi se v njej znašel kot isti. Tisti, ki hrepeni, pa ne pričakuje iz bivšosti, da bo dobil samega sebe v prihodnosti. S hrepenenjem dobi preteklost (*Ver-gangenheit*), ki se loči od bivšosti (*Gewesenheit*) s karakterjem odprtosti in prehodnosti, obeležje zaprte preteklosti. Hrepenenje tako odlaga breme upanja. Ne olajšuje več tujosti in drugosti prihodnosti s privajanjem istega v to drugost. Zaprta preteklost, minulo in izgubljeno, se hrepenenju odpira v drugo, ki je tisto drugo in tuje prihodnosti. Pri padanju v drugost pušča hrepenечи človek samega sebe kot istega za sabo. Kolikor hrepeni po drugem, ne jemlje sebe v svoje hrepenenje, tako da se prepuščanje drugemu dogaja na način izostajanja sebe kot izginjanja istosti. Obenem se s tem, po čemer hrepenenje hrepeni, tudi ni mogoče srečati, ne da bi tisto drugo ob srečanju postalo isto, se pravi, ne da bi privzelo bežna znamenja neke še tako tuje identitete. »Cilj« hrepenenja je smrt: drugo brez istega.

Kako se torej prepletata temi upanja in hrepenenja v Virkovem ljubezenskem romanu? Kako se upanje in hrepenenje izmenjata znotraj čustvenega horizonta, ki jima ga očrtuje ljubezen?

V nadaljevanju Virkovega romana vlada neka neodločenost, ki se nanaša na obe čustveni razpoloženji. Kolikor ima hrepenenje za Virkovega glavnega junaka »resničen cilj« ali celo »svoj prostor na zemlji«, kakor mu v sanjah pravi neznanec, seveda ni nič drugega od upanja. Glavni junak namreč sebe vodi v srečanje s tem, na kar upa; pri tem prav tako vodi samega sebe v to srečanje kot istega, ki pa hrepeni po drugem (v ljubezni). Sam sebe vodi skozi dolgo odhajanje, tavanje in naraščajočo odtujenost, katere nemočna žrtev postane njegova žena, kolikor bi se maščevalnemu naklepu še lahko postavila po robu, na tujstvo pa odgovarja le z vse slabotnejšimi očitki in nemim ječanjem. Zdi se, da se njegovo upanje in hrepenenje prekrivata v meri, v kateri naj bi imela skupen cilj, a ko ga glavni junak doseže, se ta cilj izkaže za cilj upanja, medtem ko se cilj hrepenenja izmakne. Obenem se tudi hrepenenje samo razloči od izpolnjenega ali vsaj z zanesljivimi obeti izpolnitve oskrbljenega upanja.

V enainpetdesetem poglavju se začne razpletati tista druga ljubezenska zgodba. Obmorsko mesto, gostilniška soba s pogledom na trg, svit: čez trg se sprehodi neznanka, se ustavi ob fontani na sredi, naredi požirek, si popravi lase, ki so ji zdrsnili na obraz, in se izgubi v labirintskih ulicah, ki vodijo proti obrežju. On se nato večkrat vrne na

isti kraj in jo brez uspeha čaka od svita do svita, dokler je nekoč spet ne opazi, steče za njo in dohiti. Njeno ime je Rahela.

Intertekst tega sugestivnega erotičnega prizora sestavljata dve zgodbi. Prva je biblijska zgodba o Jakobovem prihodu k stricu Labanu, kjer najprej ob vodnjaku sreča stričevo hčer Rahelo, svojo sestrično, ki bo postala njegova najljubša žena; Jakob nato zaplodi sinove, si s trdim delom pri stricu nabere premoženje in končno, ne brez zapletov, odrine z vsem svojim imetjem proti obljubljeni deželi svojih očetov. Druga zgodba je večkrat variirani mit o sirenah in mornarjih, ki ne vzdržijo sirenskega petja in sledijo mamljivemu klicu v smrt. Biblijska figura Rahele s svojimi simbolnimi konotacijami zastopa v Virkovem tekstu upanje: obnovo doma, potomstvo, obljubljeno deželo. Neznanka s sirenskimi potezami, nasprotno, zastopa hrepenenje: z morja prihaja na nočne obiske na kopno in se ob svitu vrača nazaj k morju, obenem pa na glavnega junaka deluje z magnetsko privlačnostjo in neubranljivim vabljenjem.

Ob prvem pravem srečanju z neznanko, ki ji je ime Rahela, Virkov glavni junak izbira med upanjem in hrepenenjem. Spregovori ji o tem, o čemer si govorijo zaljubljeni, kako to, kar si pripovedujejo, postane neka druga resničnost: »To je tako ... kot če bi jaz zdaj začel govoriti, da je vaš obraz kot čudovito jezero, od katerega se odbija mesečina, da so vaše oči kot dva globoka vodnjaka, polna mavričnih barv, da so vaši lasje kot bujne trave, ki jih ziblje lahen veter, da so vaši gibi tek srne po gozdnem mahu, da je vaše telo kot mehka pokrajina, ki se s hribi dotika neba, da so vaši zobje kot zidovi lepega belega dvorca, iz katerega prši vijolična svetloba ... In bi se vse to pojavilo nekje v veselju v povsem snovni obliki ... Me zdaj razumete?«

Upanje? Hrepenenje? O upanju, ki naj bi se uresničilo ob srečanju z Rahelo kot konkretnim ženskim bitjem, tu ni nobene sledi več. Obljubljena dežela, v katero kaže takšna Rahela, ne ponuja nič drugega od proze vsakdanjega ljubezenskega življenja in od ponovitve v temlju iste ljubezenske zgodbe, čeprav v znamenju »boljše prihodnosti«. Ali gre odslej potemtakem za upanje, ki s transcendiranjem tega sveta prelaga svojo izpolnitev v onstranski svet? Ali gre za upanje, ki prevzema strukturo tistega »biti isti v drugem«, se pravi strukturo mesijanskega upanja? Je to nekakšno mesijansko upanje brez Mesije? Vsekakor Virkov glavni junak govori o besedah zaljubljenecv, kako naj bi spričo njihovega upanja postale resničnost. A obenem pravi: »To je tako ... kot če (podčrtal V. S.) bi jaz zdaj začel govoriti ... In bi se vse to pojavilo nekje v veselju v povsem snovni obliki ...« Vmes obnovi besede zaljubljenecv v skladu z literarnimi konvencijami, kakršne veleva spoštovati visoka pesem ljubezenske fantazije. Obnovo teh besed vpelje z zgovorno modalnostjo *als ob*, s katero pove, da je vsakršno upanje zaljubljenecv, tostransko ali onstransko, zanj nemara bilo, a zdaj ni več docela zanesljivo in resnično. Upanje odločilno postavlja

pod vprašaj naslednji prizor, ko glavnega junaka prešine misel, da bi obrnil volan in oba zapeljal v smrt, a to misel odžene in se od upanja ne distancira le s stališča govora, temveč tudi s tal konkretne akcije. Takojšnja smrt obeh, Rahele in njega, bi bržkone pomenila drzen poskus uresničitve »mesijanskega« upanja, s kakršnim se hrani metaforično oko zaljubljenec. Vendar je glavni junak zanesljivost upanja izgubil. S svojim hrepenenjem se obrača drugam.

Na poti k morju, k naslednjemu zmenku z Rahelo, se ubije v avtomobilski nesreči. Pred smrtjo se ne boji, kakor pravi sam, niti upa, bi lahko dodali. Umre z besedami iz neke knjige v mislih, prost pred upanjem in strahom:

Kar je, je bilo že zdavnaj:
kar bo, je že zdavnaj.

Spričo prostosti pred upanjem in strahom se osvobaja hrepenenje kot akt, ki se dovrši z junakovo smrtjo. Hrepenenja ne zadržuje več nobeno drugo čustveno razpoloženje. V hrepenenju pusti glavni junak samega sebe za sabo kot upajočega in kot istega. Preteklost zapre sedanjosti in prihodnji čas vase, v minulo: vse je bilo, je že zdavnaj. Prihodnost, ki tej preteklosti sledi, je smrt, tisto drugo, prihodnost smrti. V hrepenenju brez upanja na srečanje se glavni junak ne sreča z Rahelo, kolikor se ta iz konkretne osebe transformira v figuro vabeče in nedosegljive sirene, temveč ga na poti k morju prestreže le sirenski klic: po pričevanju pretresenega očividca nesreče je imel »na obrazu smehljaj«, smehljaj vseh tistih smrtnikov, ki so se klicu odzvali. Sirenska Rahela je zmagala nad biblijsko.

Vid Snoj

Aleš Debeljak

Postmoderna sfinga

Založba Wieser, Celovec — Salzburg 1989

Debeljakovo magistrsko delo, ki je izšlo pri avstrijski založbi Wieser pod naslovom *Postmoderna sfinga*, je za slovensko teoretsko misel prvi poskus kompleksne analize tistih dejavnikov, ki so povzročili globalne spremembe na ravni percepcije, umetniških kano- nov in družbenih struktur postmodernega časa. Razprava, ki so jo v šestdesetih letih začeli Irwing Howe, Leslie A. Fiedler, Frank Ker- mode, Harry Levin in drugi, se je razmahnila v sedemdesetih (Michael Köhler, David Lodge, Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung, Rüdiger Kunaw, Matei Calinescu, Ihab Hassan idr.) in šele v osemdesetih do- bila prave teoretske temelje. Polemika med Jean-Francoisom Lyotar- dom in Jürgenom Habermasom je sprožila vprašanje o postmoderni, torej o specifični dobi na filozofsko-zgodovinski ravni. Na umetnost- nem področju so teoretiki sprejeli periodizacijski termin postmoder- nizem in začeli revidirati stališča in mnenja o modernizmu. Ločeva- nje dveh problemskih področij, postmoderne kot dobe in postmoder- nizma kot umetnostne sfere, je upošteval tudi Debeljak.

V osemdesetih se je izkristalizirala tudi postavka teoretičnega pri- stopa, na katero opozori Debeljak v Uvodnih pojasnilih, da je pri- marni temelj analize določevanje kontinuitete oz. diskontinuitete v odnosu do moderne (dobe) in modernizma (umetnosti). Kontinuiteta bi se lahko kazala v radikalizaciji ali slabljenju določenega načina razmišljanja, principov kreacije in družbenih procesov, medtem ko bi diskontinuiteta povzročila temeljit, organski prelom in vzpostavila nove strukture. Ideje, teze in odnosi teoretikov in kritikov do proble- matike so bili lahko skrajno afirmativni (Lyotard) in so pogosto za- padali v tautološke zanke (ameriška kritika), lahko so bili odklonilni (Habermas) ali nevtralni. Kljub temu, da se je Debeljak pred leti zavzemal za pristop, ki bi bil na ravni postmodernizma samega, je v tem delu poskušal opustiti strategijo, ki vodi od deklarativnih ob- razcev o prelomni naravi postmoderne dobe, in izhajati iz perspektive, ki problematiko obravnava nevtrarno — predvsem na sociološko-kul- turološki ravni.

Postmoderna

Debeljakova izhodiščna predpostavka enači postmoderno dobo s postindustrijsko družbo in moderno z industrijsko družbo, katere osnovno načelo je avtomatizacija, ki temelji na produkcijski standardizaciji. Gre za poenotenje spoznavnih norm znanosti, množičnih medijev, valut in merskih enot, ki se najprej izoblikujejo na področju materialne produkcije. Iz tega izvira specializacija v proizvodnem procesu in zato tudi profesionalizacija. Koncentracija je naslednja značilnost, ki se kaže tako na ravni organizacije kapitala (trusti, koncerni) kot tudi na ravni socialne strukture prostora (velemesta). Ideal družbenega življenja je usmerjen k profitu.

Postindustrijska družba bazira na kibernetizaciji. Težišče se je premaknilo na raven teoretskega znanja in produkcije novih informacij, ki sta postala momenta družbene moči, zato je kontrola kanalov, po katerih se posreduje znanje (informacija), eden od ključnih družbenih bojov. Izobrazba je dobila strukturne lastnosti kapitala, iz česar izvira individualizacija posameznika kot posameznika, ki ima toliko višji socialni status, kolikor bolj enkratno kombinacijo znanj obvlada in kolikor bolj izvirno kompozicijo informacij ima. Delo se je intelektualiziralo, kompjuterizacija pa omogočila vzpon profesij, ki temeljijo na ustvarjalnem razpolaganju z informacijami. Bistvenim dejavnikom, ki informirajo obe družbeni strukturi, njihovi razvojni povzročnosti ali drugačnosti, se Debeljak posveti le na osmih straneh. Temu sledi pregled različnih socioloških teorij, njihova primernost ali neprimernost za razlago postindustrijske družbe, problematizacija temeljev modernega projekta ter obsežna retrospektiva avtonomije umetnosti v moderni meščanski družbi.

V tem kontekstu so ostala nedotaknjena vprašanja, kdaj in na kakšen način se začne prelom in zakaj o prelomu sploh lahko govorimo. Samo sociološka analiza ne more zadostovati, je pa nujna za razumevanje dinamičnih procesov, ki gibljejo družbo. Celovitejše rezultate bi lahko dobili z dopolnitvijo duhovnozgodovinske ravni, s problematizacijo statusa subjekta oz. samorazumevanja človeka. Če postavimo z Descartesom začetek novoveškega razvoja odnosa med subjektom in stvarnostjo, potem bi postmoderna, še vedno pripeta na novi vek, predstavljala le eno od njegovih evolutivnih faz. Pogoste pa so seveda tudi nasprotni trditve. Oba koncepta sta se najbolj izrazito oblikovala v znani polemiki med Habermasom, ki se zavzema za ohranitev modernega razsvetljskega projekta in izhaja iz predpostavke o možnosti vzpostavitve univerzalnega diskurza, in Lyotardom, ki zagovarja tropocentrizma, in jo utemeljuje na podlagi teorije o pluralnosti in parcialnosti diskurzov.

Debeljak v kritični analizi polemike sicer izpostavi tehtne argumente ene in druge strani, vendar jih ne sintetizira s svojo tezo, ki jo fragmentarno nakaže na začetku knjige, da namreč »o tradicionalnem kartezijanstvu dualnega razmerja med subjektom in objektom ne moremo več govoriti« (str. 14). To razmerje naj bi nadomestila relacija sistema in okolja, s tem, da je okolje izgubilo lastnosti objekta, sistem pa privzel pozicijo in karakteristike subjekta. Zagovor radikalnega preloma je jasen, vendar neutemeljen, razpršen in predvsem na ravni konstatacij.

Postmodernizem

Selekcija avtorjev in periodizacija je odvisna od določil, ki bi zamejila postmodernistično polje umetnosti. Splošni konsenz o tem, kaj sodi v korpus bistvenih poetoloških načel postmodernistične literarne prakse, še ni dosežen. Nekateri postavljajo mejnik v štirideseta leta z Borgesom, drugi v petdeseta s Samuelom Beckettom (Lodge, Hassan), Eugenom Ionescom (Hassan), Alainom Robbe-Grilletom in celotnim novim romanom (Lodge). V teh dveh desetletjih bi bilo verjetno primerneje iskati predhodnike kot pa reprezentativne postmodernistične avtorje. Po mnenju večine naj bi prišlo do obrata v šestdesetih z ameriško metafikcijo, Johnom Fowlesom, Italom Calvinom in kasneje Umberto Ecom. Zlasti ameriška metafikcija je obveljala za model par excellence postmodernistične poetike.

S takšnim razumevanjem postmodernizma problematizira Debeljak. »V analizi estetskih in idejnih predpostavk metafikcije (= literature, kakršno pišejo Barth, Barthelme, Coover, Gass, Pynchon, itd.), na katero se ameriški kritiki postmodernizma največ sklicujejo, bomo skušali pokazati, da imamo opravka pravzaprav z ultramodernizmom, se pravi, skrajno zaostrenim in radikaliziranim modernizmom. Zato bomo estetsko zavest zgodnjega modernizma, od katerega se skuša metafikcija distancirati, imenovali klasični modernizem.« (str. 102) Debeljakova periodizacijska shema radikalno spreminja okvir postmodernizma, reducira avtorje in širi polje modernizma. Svoje predpostavke utemeljuje na podlagi analize štirih značilnosti, s katerimi je zlasti ameriška kritika dokazovala prelomno naravo metafikcijskih poetoloških načel: citatnost, detronizacija avtorja, fuzija literature in umetnosti ter odsotnost identifikacije, katarze in estetskega doživljanja.

Citatnost je kompleksen pojav, ki mu lahko sledimo od rimske umetnosti dalje. Grobo shematizirano, bi lahko ločevali več načinov citatnega postopka: tradicionalni, modernistični, avantgardistični in postmodernistični, ki se med seboj razlikujejo na ravni različnega pristopa do tradicije, preteklega. Evolucija v umetnosti temelji na prevrednotenju estetskih norm in idejnih načel, ki v določenem času dominirajo umetniškemu procesu. Razvrednotenje obstoječih, kanoni-

ziranih in uveljavljenih poetoloških načel je mogoče ali s parodiranjem in travestijo uveljavljenih vzorcev ali pa s formiranjem nove, enkratne umetniške strukture. V tem kontekstu ima citatnost, ki se navezuje na tradicijo, specifično mesto v umetniških postopkih.

Romantika je na primer prevzemala mnoge snovi iz zakladnice antičnih mitskih motivov, antične in srednjeveške literature ter kulture (npr. Hölderlin in Novalis). Odnos do preteklih obdobij je bil afirmativen, uporabljanje njihovih sestavin pa sredstvo za realizacijo in potrditev lastnih idealov. Polemiziralo se je izključno na relaciji do razsvetljenstva. Radikalizacija idejnih in estetskih načel v avantgardi in modernizmu je še vedno izvirala iz vere v inovacijo. V modernizmu lahko pogosto zasledimo primere citatnosti v delih Joycea, Pounda, Ionesca, Bulgakova, Brechta, Manna, Eliota in drugih. Eliot je že leta 1919 v eseju *Tradition and Individual Talent* novo zavest o preteklosti utemeljeval na podlagi pojmov tradicionalnosti in zgodovinskega čuta. Avantgarda je v svoji samobitni ekspanziji po estetizaciji izvenestetskega prostora nastopala polemično (futuristi) ali dialoško (akmeisti) s celotno tradicijo. Citatni postopek futuristov je temeljil na načelih montaže in kolaža, ki sta bila usmerjena na provokativnost in šokantnost, medtem ko je akmeistični temeljil na dialogu, osmišljenosti citatov in bralčevem dešifriranju pomenskih sklopov.

V takšen modernističen okvir naj bi po Debeljakovem mnenju uvrščali tudi metafikcijo. »Seveda gre pri metafikciji za citate, parodijo in sklicevanje na pretekle kulturne modele. Vendar v tem metafikcija ni bistveno različna od modernistične strategije, saj je že T. S. Eliot govoril o dejstvu, da 'vse, kar je napisano, je naše' in s tem na razpolago svobodnemu ustvarjalnemu oblikovanju, kar je v svojih pesnitvah mojstrsko realiziral. (str. 108)« Citatni postopek ameriške metafikcije, če je le-ta ultramodernistična, naj bi radikaliziral modernistične temelje, to pomeni, da bi moral ohraniti vizijo nenehne inventivnosti v odnosu do preteklega. Zdi pa se, da je ravno ameriška metafikcija to vizijo izgubila. Barth je govoril o literaturi izčrpanosti in se pri tem izrazilo oprl na Borgesovo pesniško koncepcijo. Kratka zgodba *Pierre Menard, avtor Kihota* je ostala klasičen primer spremenjene zavesti, ki je več ne obremenjujeta naboje originalnosti in projekcija inovativnosti. Postmodernistična citatnost zato izvira ravno iz »eklektične strasti do preteklih kulturnih modelov« (str. 118). Prisvaja si izkušnje in elemente celotne tradicije, skupaj z avantgardiščinimi in modernističnimi, ki pa jih vrednostno ne hierarhizira. Kljub temu oziroma — paradoksalno — ravno zato ji je uspelo ustvariti specifičen poetološki kanon, ki je globalno prodril na vse ravni sedanjega umetniškega snovanja. Borges in ameriška metafikcija so premik v zavesti vsekakor izvedli, čeprav je do splošno sprejete konvencije razvoj pripeljal kasneje.

Naslednji Debeljakov ugovor zoper postmodernistično naravo ameriške metafikcije je detronizacija avtorja, ki naj ne bi pomenila bistvenega odmika od modernistične koncepcije, ki se kaže v menjavanju narativnih perspektiv. Poudarili smo že, da si eklektična narava postmodernizma enakovredno prisvaja celotno tradicijo, zato je razumljivo, da lahko prevzame kakršnekoli formalne postopke — tudi modernistične. Podobno nezanesljiva sta Debeljakova argumenta o modernistični naravi fuzije umetnosti in teorije v ameriški metafikciji ter odsotnost identifikacije, katarze in estetskega doživljanja, ki jo povzroča razbita in nedorečena struktura. Zaradi eklektične zasnove postmodernizma so samo formalne in stilne značilnosti varljive pri presojanju avtorjev in tekstov, zato ne moremo pritrditi niti Debeljakovim dokazovanjem ultramodernistične narave metafikcije niti ameriškim teoretikom o njenih postmodernističnih temeljih.

Za presojo postmodernističnih tekstov se kot eno od bolj zanesljivih meril kaže eklekticism, ki pa ga je nujno potrebno natančno specifikirati. »Nimamo več opraviti z inovacijo, marveč z renovacijo, ki pomeni urejevalni princip obstoječih gradiv, njihovo kompilacijo in kombinacijo... Renovacijska kompilacija se s tega vidika ne nanaša samo na reference iz zgodovine, marveč jemlje tudi iz sočasnih, zdaj prisotnih stilističnih rešitev in reinterpreterira ter poustvarja različne modele, da bi jih asimilirala v novo umetnino. (str. 121)« Kljub temu Debeljak ne razjasni, na katerih nivojih in kako ločevati modernistične in postmodernistične izdelke, zato mu izpade doberšen del literarne produkcije, lahko bi rekli celo vsa tista, ki si prisvaja in uporablja elemente modernistične umetniške prakse. Ostanejo mu trije reprezentativni avtorji in njihova dela, ki jih družijo razvrednotenje določenega modela: ljubezenskega romana (Milan Kundera z romanom *Neskončna lahkost bivanja*), detektivke (Umberto Eco z *Imenom rože*) in vaše kronike (G. G. Marquez z romanom *Sto let samote*). Klasifikacija romanov zgolj po načelu razvrednotenja je precej problematična. Voltaire je npr. s *Kandidom* sicer devalvirал obstoječe idejne in estetske norme tradicionalnega ljubezenskega romana, vendar je vzpostavil nove, razsvetljenske vrednosti. Kakšno novost nam naj bi potem nudili omenjeni trije avtorji in v čem bi bila ta bistveno drugačna od mnogih tekstov, ki jim Debeljak odreka postmodernistični status?

Poleg eklekticizma sta ostali še dve značilnosti, ki ju Debeljak upravičeno pripisuje postmodernistični specifičnosti. Množična kultura, ki se je že v šestdesetih letih začela spajati z visoko, je s kičem ter campom oplodila in spremenila ustaljene estetske norme. Visoka kultura se je podredila zahtevam tržne ekonomije popularne in izoblikovala zavest o marketinški strategiji, ki je končala z modernistično asketsko izolacijo. Delovanje in prezentacija umetnika sta postali tesno vezani na medijsko pozornost in njene mehanizme.

Debeljak je v svojem delu odprl mnoga problemska področja, kot so eklektična narava postmodernizma, relacija do tradicije, razmerje inovacije in renovacije, spajanje popularne in množične kulture. Osnovni temelji, ki jih je začrtal, seveda zahtevajo nadgradnjo, vendar kljub temu Postmoderna sfiga predstavlja pomemben prispevek k slovenski teoretski misli.

Maja Megla

ROBNI ZAPISI

Miran Košuta: RAPSODIJA V TREH STAVKIH, Založništvo Tržaškega tiska, Trst 1989. Pri ZTT je pred letošnjim poletjem izšel prozni prvenec Mirana Košute, zbirka desetih proznih vpisov, ki naj bi jih v vsaj zasilno celoto družila vklenjenost v trostavčno in po zamejsko literarizirano beletristično enoto. Pa je prva težava *Rapsodije* in njene skladatelja že kar kompozicija. Če naj bi že s po tremi štorijami ovešeni elementi triade (adagio—moderato-andante) predstavljali posamezne vpogled v štimung protagonistovih različnih življenjskih obdobj, bi pa avtor bralcem lahko tudi prihranil ugibanja o morebitnem usodnejšem pomenu členjenja zgodbarskih vpisov v nekakšne posebej oddeljene enote. Tisto, namreč, kar Košutine zgodbe povezuje v zares enovito celoto, je pač nekaj drugega: na trenutke cmerava samospraševanja in negotovosti z zamejsko patetiko obteženega protagonista. V zgodbah se razkrivajo na vsakem koraku, še posebej afektirano in do neznosnosti patetično pa v zgodbi z naslovom *Zelene oči*, ki je zgleden primer, da bi bilo treba odličnim slavistom prepovedati pisanje kakršnekoli izvirne literature. Obremenjenost z literarnimi vzorniki jih vse prerada zanese v najostudnejše literarno prešuštvo s tradicijo. (ib)

Boris A. Novak: PERISKOP, Matjaževa knjižnica, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Zlobni jeziki pravijo, da se šele v pesmih za otroke res pokaže, kako dobra pesnika sta Niko Grafenauer in Boris A. Novak. Sic! Vsakomur svoje, bi rekli na nekem drugem mestu in niti ne v tako drugačnem času. Novakov *Periskop* je nekakšna 'the best of' zbirka iz televizijskih oddaj in gledaliških iger, gre torej povečini za songe. Morda sem nazadnjaška, a to se mi zdi najbolj primeren formalni okvir za otroško književnost. BAN ga tudi zgledno zapolnjuje. Kupite knjigo svojim prihajajočim otrokom, pošla bo. (zh)

Nikolaj Cimer: NETOPIR POD SRAJCO: izpoved (o)zdravljenega alkoholika, zbirka Domača književnost, Pomurska založba, Murska Sobota 1989. Kdor se v zgodnjih jutranjih urah vrača domov z zabav, kdor se pogosto vozi z vlakom in se zato zadržuje v okolici železniške postaje, kdor ne pozna ljubljanskih lokalov in pelje dekle v katero velikih družbenih beznic v Centru, jih je že opazil. Klošarjev in brezdomcev je vse več. Cimer opisuje življenje enega od njih, strahovitega alkoholika, ki se ves čas bori z alkoholom in si želi urediti življenje, kar mu ob koncu romana — vsaj začasno — tudi uspe. Cimrovo pisanje je neprizanesljivo razkrivanje preteklosti, pisano z brezobzirno iskrenostjo, kakršno zmore le malo domačih avtorjev. Od njih pa Cimra loči poudarjena »terapevtska« narava dela. Ta pristop se pozna predvsem pri stilskem verizmu, včasih opazimo neizbrušenost jezika in ponavljanje. Vseeno se knjiga gladko bere. Ena od kvalitet knjige je posredovanje izkušenj, od tistih s policaji do nasvetov o spanju v cerkvah, ki lahko služijo kot koristni nasveti jutrišnjim brezdomcem. Preberite knjigo danes — morda vam bo že jutri prišla prav. (mb)

Frane Jerman: FILOZOFIJA, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989. Po *Temeljih filozofije za gimnazije* Janka Kosa iz davnega leta 1977 je slovensko dijaštvo, pa čeprav za zdaj le družboslovno-kulturne vrste, zopet dobilo prijeten učbenik. Prijeten zato, ker že na prvi pogled razbija predstave o hermetičnosti in dolgočasnosti zgolj podatkovnega podajanja široke zakladnice predvsem zahodno-evropske filozofije. Oblikovno je pregleden, opremljen z robnimi »gesli«, slikovnim materialom ter z vprašanji, ki segajo prek zgolj formalnega reproduciranja znanja. Vsebinsko je učbenik razdeljen na »uvodno« poglavje o mestu in vlogi filozofije in njenih glavnih tokovih, sledi zgodovinsko-problemski pregled zahodnoevropske filozofije od antike do glavnih smeri našega stoletja ter oris filozofije pri Slovencih. Drugi del je posvečen logiki, začenši z njeno zgodovino, sledi poglavje o silogistiki, osnovah klasičnega stavčnega računa, ter poglavje iz osnov metodologije znanosti. V dodatku poleg obveznega imenskega kazala naletimo tudi na filozofski slovarček. Učbenik, ki bo zaradi svoje »odprtosti« našel mesto tudi na policah tistih, ki si ne želijo zgolj sistematično-enciklopedijskih podatkov in ki jih stvar sama še ne zanima toliko, da bi segli po originalih. (žl)

Bret Easton Ellis: MANJ KOT NIČ, prevedel Jure Potokar, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Manj kot nič je ravno to. Fragmentarna odslikava razbitega življenja, neskončne, nepovratne izpraznjenosti

sveta, brezvsebinske govorice, želje, ki je več ni, groze, ki ne pozna več svojega obraza. Kolaž podob generacije, ki nima več nikakršnega poslanstva, ki ne postavlja več sveta, ki je pokopala svoje očete, še preden je vedela za avtoriteto.

Prvenec mladega ameriškega pisatelja je ob svojem izidu leta 1985 pristal na samem vrhu knjižnih uspešnic. Naknadno posneti istoimenski film, ki v sebi sicer nosi malo drugačno intenco kot roman sam, pa je bilo moč videti tudi pri nas. Clay, nosilec pripovedi in verjetno kar pisatelj sam, se za božične praznike vrne z univerze domov, v eno bogatih četrti Los Angelesa. Skozi kratke in prazne dialoge ter montažne opise slika grozno praznino, izpraznjenost, otopelost, malodušnost in naveličanost življenja svoje generacije, ki pa se ne razlikuje bistveno od življenja svojih očetov. Onkraj sveta vrednot, pomenov in odnosov ni več nobenega moraliziranja, zgražanja, niti obupa. Clay ne obsoja, ne napada, le globoko v sebi čuti potrebo po begu ven. Svet, kjer človek ne more izgubiti ničesar več, ni vreden nobenega angažmaja, akcije ali preoblikovanja. Če citiramo Debeljakove besede na zavihku romana, osebe v tej knjigi lahko tečejo, lahko bežijo, ne morejo pa se več skriti. Tako je tudi s Clayem, ki mu sicer uspe uiti, ko se po končanih praznikih vrne na univerzo (ki kot da predstavlja neki drug svet), pa vseeno na koncu pravi: »Te podobe so ostale z mano tudi še potem, ko sem zapustil mesto. Podobe, tako nasilne in zlobne, da se mi je zdelo, da bodo moja edina oporna točka še dolgo po tem. Po mojem odhodu.« Knjiga za vse, še posebno za tiste, ki še verjamejo, precej generacijska, a stoji. (Žl)

Joyce Carol Oates: ONI, prevedla Maja Kraigher, Pomurska založba, Murska Sobota 1989. Takoj ko sem videl knjigo Joyce Carol Oates v knjigarni, sam si rekel: k vragu! Zdaj pa izdajajo to grdobu, ki je spisala na kupe knjig in ki stalno štepa nove in nove kratke zgodbe, eno bolj dolgočasno od druge! K vragu ti založniki... Kje pa je kak Carver, Doctorow, Ruth Rendell, a bo spet tako kot s Kingom, da se bodo vsi čudili, kako se en tako neznan avtor kar prodaja? Namesto tega pa ta smotana baba! In potem blamaža: ko je izbruh seksizma popustil in sem knjigo prebral, sem spoznal, da gre za najboljši prevod v letu dni, če ne še bolj nazaj. Revival realizma, celo socialnega realizma, že, ampak perfekten. (In 9. poglavje II. knjige ima podobno finto kot 13. poglavje Fowlesove *Ženske!* Avtorica se pojavi! In persona!) Veščina, plastičnost, duhovitost pripovedi, neskončni šarm junakov, čudovitih poražencev, predvsem glavnega, Julesa (asociacijska naložba v francoske novovalovske filme sploh ni zgrešena): »...služba je zelo zanimiva, samo ne vem natanko, za kaj gre...« ONI: za povrh tudi knjiga pretresljivih ljubezenskih zgodb. Resno!

Če že dolgo ne hodite v knjigarno, so ONI razlog, da spustite akviziterja v hišo, pazite le, da ne boste pozabili izvleči JCO izpod kupa knjig Victorie Holt, ki vam jih bo stresel na mizo, in da boste dovolj na glas rekli: TO! (ab)

Victoria Holt: MOJA SOVRAŽNICA KRALJICA, prevedel Jože Stabej, zbirka Oddih, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Avtorica, ki je napisala »že več kot osemdeset knjig, v glavnem zgodovinskih romanov, katerih ozadje natančno razišče«, se je lotila dvora kraljice Elizabete. Zgodba je podana s stališča Elizabetine rivalke v (platoničnem) ljubezenskem kvadratu, njene sestrične Lettice, zgodovinskost pa je še poudarjena s citati(?) neznanih kronistov tistega časa, pa s pesmimi Thomasa Wyatta. Na ta zgodovinski okvir pa so nalepljeni dolgočasni odlomki dvorskih intrig in sentimentalna doživetja, čustveni pretresi, izlivi sle, ki se ji junaki ne morejo upirati. Res pa je, da ravno dvorske intrige in ljubezen vodijo zgodbo naprej: oddiha željni bralec, sit plavookih zdravnikov in nesrečnih medicinskih sester, dobi boljšo zgodbo v dovolj zvestem zgodovinskem okolju. In gladek prevod.

Z vsemi žavbami literarne teorije namazani bralec pa si zaželi vsaj kakšno afero med Shakespearom in Marlowom, ali pa ples s tančicami in Essexovo glavo, ali pa kakšno drugo znamenje prebolevanja avtoritete zgodovine. Tega pa ni, saj je delo namenjeno »resnemu«, identifikacijskemu branju. (sž)

Yoram Kaniuk: IZPOVEDI DOBREGA ARABCA, zbirka Mostovi, Pomurska založba, Murska Sobota 1989. Vse v romanu se obsesivno vrti okoli vprašanja zgodovine in identitete, ki sta za Kaniuka v dialektični povezavi. Temeljna pozicija junaka v *Izpovedi* je že konstitutivno razdvojena, če ga jemljemo tako, kot se predstavlja: kot nemogoč, nevzdržen spoj dveh konfliktnih kultur: arabske in židovske. Funkcija identitete, morda identifikacije, ena od pogostih evidentnih ali latentnih tem sodobnega romana, je v drugi perspektivi vedno zapolnjevanje, maskiranje neznosne praznine. Prav zato bi lahko postavila za hrbtno stran *Izpovedi* Ellisov roman *Manj kot nič*, ki skuša nanjo pokazati s hladnim, odtujenim odslikavanjem dogajanja (a se ne more izogniti nostalgичnemu pogledu nazaj). Pri Kaniuku pride na dan zaradi želje, da bi jo zapolnil s kopičenjem čustveno obarvanih nacionalno-rodbinskih vezi ali ustvarjanjem iluzije neke usodno determinirajoče dediščine. Skratka, iskanje označevalca, ki ga ironično razkrinka B. Vian (*L'arrache-cœur*) v psihoanalitiku. (ju)

Daphne du Maurier: SOKOLOV LET, zbirka Bestseller, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Tokrat že naslov romana, za razliko od npr. bolj znane Rebeke iz leta 1938 (znane tudi zaradi Hitchcockovega filma), izzveni izrabljeno in banalno. To, kar roman aktualizira, je vprašanje skritih in skrivnostnih ilegalnih organizacij, ki spominjajo na prostožidarske lože. Glavni junak, ki spočetka misli, da je zgolj distancirani opazovalec nenavadnega dogajanja, odigra proti koncu eno ključnih vlog v »predstavi«. Pozicija gledalca se ironično subvertira v pozicijo akterja, s čimer se junak šele konstituira kot prvi subjekt. Za roman bi bil ključen pojem katarze, ki ga Daphne predela skozi njej lastno psihologizacijo. Sinkretično ga natrpa z neštetimi psihološkimi »artikli«, s tem pa se ji izmakne tisto (enotujoče), kar bi bil pogoj dobre kriminalke. (ju)

Victoria Holt: OB LOVČEVEM ŠČIPU, Pomurska založba, Murska Sobota 1989. Angleška gospa z najmanj tremi psevdonimi in milijonskimi nakladami predstavlja slovenskim bralcem nov umotvor. Gre za zelo moralno in bistro mlado učiteljico, ki jo zalezuje zelo nemoralen, vendar morda še bolj bister veleposestnik. Dogajanje se odvija — tako kot vedno — v stari graščini oziroma opatiji, koncentrirana pa se predvsem na povsem nedolžne pogovore med učiteljicami deklishe šole in njihovimi gojenkami, med posameznimi gojenkami, med posameznimi učiteljicami itd. Veliko je govorjenja oziroma namigoovanja o ljubezni, kadar spregovori opravljiva poštarica, pa tudi o skrivnostnih umorih. Prav na koncu se celo izkaže, da je šlo v resnici kljub vsej angleški idili za kriminalno zaroto, ki pa se sprevrže v ganljiv konec: krepostna učiteljica se vendarle usmili nekoliko manj krepostnega oboževalca. Kar se tiče psihologije, avtorica tako kot po navadi podcenjuje inteligenco povprečnega bralca. (tv)

Edmund Husserl: KRIZA EVROPSKEGA ČLOVEŠTVA IN FILOZOFIJA, prevedel Tine Hribar, Znamenja 101, Založba Obzorja, Maribor 1989. V spisu, ki pomeni predpripravo na *Kartezijanske meditacije*, skuša Husserl s transcendentarno fenomenološko redukcijo prodreti v brezpogojni temelj subjekta. Zdi pa se, da ob tem spregleduje najizvirnejšo instanco »gledanja« oziroma »zrenja«. Avtorefleksija refleksije seveda ni več mogoča na način Heglove »velike zgodbe« (Lyotard), zato se Husserl v svojem tekstu znajde pred problemom, ki je pravzaprav signifikanten za »krizo evropske zavesti«. Je izhod iz zagate treba iskati v smeri, kjer jo je nakazal Heidegger, ali v tisti »postmoderni znanosti«, ki jo povzema Lyotard? (tv)

Martin Heidegger: O VPRAŠANJU BITI, prevedel Tine Hribar, Znamenja 102, Založba Obzorja, Maribor 1989. Heidegger v pismu Ernstu Jüngerju, tako kot tudi sicer, problematizira redukcionistično spraševanje po temelju, ki zaznamuje novoveško filozofijo od Descartesa do Husserla. Dokler ne ovržemo metafizične terminologije, se iz začaranega kroga metafizike ne moremo iztrgati. Celoten Heideggrov opus je poskus tega pobega. Seveda pa je vsak radikalen pobeg iluzija, kar se izkaže tudi v tem primeru. Tega se je navsezadnje zavedal tudi sam Heidegger. Kako je treba njegovo precej hermetično misel razumeti v tem primeru, v odlični spremni besedi pojasnjuje Tine Hribar. (tv)

Arto Paasilinna: REŠITELJ SURUNEN, Prešernova družba, Ljubljana 1989. Paasilinna, ki je že v *Gozdu obešenih lisic* tudi Slovencem pokazal svoj humor in pisateljsko spretnost, je tokrat sestavil zanimivo zgodbico o mirovniškem idealistu, ki gre v Južno Ameriko iz rok totalitarizma reševat srednje uglednega oporečnika. To pustolovščino kronata praktični neuspeh in moralni uspeh, križajo pa jo številna satirična opažanja o realsocialističnih deželah ter seveda o vojaških diktaturah Južne Amerike. Da ne bi zapadel v enostransko banaliziranje, se Paasilinna ne pozabi ponorčevati tudi iz domačega mirovnika, ki se podaja v svet s piedestala naivne samozvesti tipičnega zahodnjaškega človekoljuba. Branje je povsem sproščujoče in zabavno, zato si ga velja prihraniti za stresna obdobja. (tv)

Sigmund Freud: MALI HANS, VOLČJI ČLOVEK, prevedla Irena Hrast, spremno besedilo napisal Rastko Močnik, založila Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, zbirka STUDIA HUMANITATIS. Nekatere stvari je pač treba vedno ponavljati, nikoli niso ponovljene prevečkrat, pravi Freud v svojem *Mojzesu*. To še kako velja za vse temeljne Freudove koncepte, kajti le tako se lahko uspešno upremo vsem revizionizmom. Tu nam pač ne more vzeti poguma dejstvo, da je veliko stvari za Freudom že ponovil Lacan ob svoji razdelavi psihoanalitskega polja. Freud namreč na drugem mestu istega teksta poudarja, da ima vsaka stvar sama svojo notranjo logiko, ki se ne ozira na naše želje in hotenja, in da, ko ji sledimo, mnogokrat povemo nekaj drugega od tega, kar smo hoteli. Če naj se zopet skličemo na Lacana, ponavljanje vselej zahteva nekaj novega, zato tudi »vrnitev k Freudu« ni nekaj, kar je za nas opravil že Lacan; k Freudu se je treba vračati vedno znova, saj nam branje vsakega Freudovega teksta kot privilegirane — svetega teksta nudi preobilico materiala in nastavkov za razdelavo teorije. (sž)

Fulvio Tomizza: MATERADA, Lipa, Koper 1989. Ali je kaj hujšega kot to, da človeku rečejo, kaj sme delati in česa ne? Še hujše je to, če človeku ukažejo, da ne sme več živeti na zemlji, ki ga je rodila in hranila, da ne sme več uživati njenih sadov, da mora oditi na tujo zemljo, za hlapca. Ali je kaj strašnejšega od tega, da zemlja, rodovitna, topla zemlja, ostane brez ljudi, ki bi s pridom in trudom na njej živeli in jo uživali? Strašnejša od tega je Materada, istrska vasi med Umagom in Bujami, gaj brez zelenja, kras, na katerem niti kamen ni tako kraški kot bi moral biti, izumrla vas, v kateri navček zvonijo že živim. Ljudje, ki si postajajo vedno bolj tuji celo v lastnih družinah. In potem agonija. Tu ne pomaga nikakršno proščenje, nikakršna molitev, proti politiki, ki se še nikoli ni zmenila za ljudi. In še najstrašnejše: Živi, ki se s solzami v očeh za vedno poslavljaajo od mrtvih! Živi mrlič. (ak)

Zarko Petan: ENCIKLOPEDIJA HUMORJA, Prešernova družba, Ljubljana 1989. Sprijazniti se je treba z dejstvom, da Petanova *Enciklopedija humorja* kljub leksikonski zasnovi ne bo naučila Slovencev znanstveno razmišljati o smehu. Za takšne namene je primernejši Bergsonov *Esej o smehu*, ki že vrsto let tava po slovenskem knjižnem trgu, kar priča o slovenskem odnosu do humorja. Petan nam v svoji knjigi ponuja bogastvo »humorističnega korpusa«, ki je nastajal lepo število let. Uredil in razdelil ga je na sedemintrideset bolj ali manj humorističnih literarnih zvrsti oziroma gesel (vsako od njih je duhovito definirano in eksemplarično predstavljeno), ki si sledijo po abecednem zaporedju od aforizma do znanstvene fantastike. Logika abecede je zato kriva, da Petanova umetelnost kulminira na začetku knjige v črki A in pada proti črki Z. Petan je namreč mojster aforizmov in krajših humorističnih ekskurzov, v primerjavi s katerimi so njegovi daljši poskusi, kot so »roman«, »radijska igra« in »znanstvena fantastika«, šibkejši. Pa vendar — tri tisoč eventualnih kupcev, ki v tej mračni realnosti še ima vsaj kanček smisla za humor, naj pohiti v knjigarne. Morda bo prav z *Enciklopedijo humorja* lažje preživeti, saj je Petanov humoristični svetovni nazor satirično in družbenokritično naravnan. (if)

Spoštovani bralci!

Brane Gradišnik (Zemlja, zemlja zemlja; Leta; Mistifikacije) ima v tisku dve novi knjigi.

NEKDO DRUG (192 str., platno) je »psihotriler«, ki ga je sklenil napisati, da bi gledalci neuspelega filma po njegovem (istoimenskem) scenariju videli, kaj se je v resnici zgodilo. (Odlomek smo objavili v prejšnji številki.) Roman je odmev na znano ljubljansko paniko iz leta 1984 — kogar Razparač tedaj ni pustil neprizadetega, temu bo *Nekdo drug* verjetno zanimiv ne glede na nesporne literarne kvalitete.

NEKAJ DRUGEGA (128 str., drobnejši tisk, broš.) je »film v pismih« in v njem Gradišnik (s pomočjo svojega dramaturga Andreja Gogale) razkriva, kako da je prišlo do filmskega debakla. Da pa knjiga ne bi bila zgolj nekakšna »kronika škandalov« ali post-festum polemika, je k »jalovi« korespondenci s filmarji pridana še »plodovita« korespondenca z dramaturgom, in tako je knjigo mogoče brati kot nesistematičen, vendar iluminativen priporočnik iz scenaristike.

V redni prodaji bo cena knjig 98 din (*Nekdo drug*) in 116 din (*Nekaj drugega*). Za naročnike Literature, ki bodo do 30. aprila izpolnili spodnjo naročilnico in nam jo poslali, velja 20 % popust.

NAROČILNICA

NAROČAM izvod(ov) knjige *Nekdo drug* à 78
..... izvod(ov) knjige *Nekaj drugega* à 93

Naročnino bom poravnal(a) po prejemu položnice do 30. aprila. V primeru kasnejšega plačila bom plačal(a) polno ceno in morebitne zamudne obresti.

Priimek in ime

Ulica Pošta

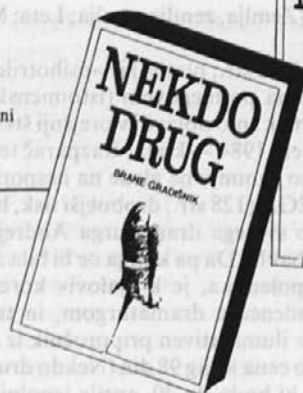
Datum Podpis

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov: Art agencija, Prešernova 30, 61000 Ljubljana — lahko pa knjigi naročite tudi po telefonu (061) 324-159 ali 317-340.

Dr. Marjan Dolgan, literarni teoretik in kritik:
"Najboljša slovenska kriminalka."

Dr. Hubert Požarnik, psihiater in politik:
"Osebnno zelo pogumna knjiga."

Edo Posega, načelnik oddelka za zatiranje
klasične kriminalitete: "Dobro, da Gradišnik ni
kriminalec."



NAROČILNICA

Ime in priimek: _____
Naslov: _____
Mesto: _____

Številka naročila: _____
Datum naročila: _____
Naslov: _____

Ime in priimek: _____

Podpis: _____

Datum: _____

Posojeno naročilnico pošljite na naslov: AIT agencija, Trzinova 30, 61000
Ljubljana — lahko pa knjigi naročite tudi po telefonu (061) 324-122 ali 317-340.

NAGRADNI NATEČAJ

ZA IZVIRNO ZNANSTVENO FANTASTIČNO ZGODBO ALI NOVELO

Uredništvo fanzina Blodnjak razpisuje nagradni natečaj za izvirne, doslej neobjavljene znanstveno fantastične zgodbe ali novele v slovenščini. Razpisane so naslednje nagrade:

1. nagrada: **100 DEM** (oz. dinarska protivrednost)
2. nagrada: **80 DEM** (oz. dinarska protivrednost)
3. nagrada: **50 DEM** (oz. dinarska protivrednost)

Za nagrajena dela pripada avtorjem tudi siceršnji honorar. Poleg nagrajenih del bo uredništvo odkupilo še štiri zgodbe ali novele, ki bodo presegale povprečje. Natečaj je anonimen; avtorji svojih del ne podpisujejo in ne opremljajo s šiframi — avtorstvo bodo dokazali s četrto kopijo dela. Dolžina dela ne sme presegati 60 strani A4 formata (30 vrstic, 60 znakov v vrstici). Teksti naj bodo v tipkopisu v treh izvodih, rokopisov žirija ne bo upoštevala. Tekste je potrebno poslati do 15. aprila na naslov:

BLODNJAK
(za nagradnji natečaj)
Linhartova 86
61000 Ljubljana

Natečaja se lahko udeležijo vsi državljani SFRJ, ki bodo svoje tekste poslali v slovenščini.

Izid natečaja bo objavljen v revijah Življenje in tehnika, Sirius in v fanzinu Blodnjak. Nagrajene zgodbe bodo objavljene v reviji Življenje in tehnika. Prvi dve nagrajeni zgodbi bosta objavljeni v knjigi Tamni vilajet 2, ki ga pripravlja in ureja Boban Knežević iz Beograda.

Nagrajene zgodbe bodo objavljene v knjigi Blodnjak, zbirki slovenske znanstvene fantastike, ki bo izšla predvidoma decembra 1990.

ZBIRKA ALEPH

1. Štefan Remic: NATE PADE PATINA 40 konDin
Nagrada slovenskega knjižnega sejma 1985 za najboljši prvenec
2. Igor Zabel: STRATEGIJE. TAKTIKE. razprodano
3. Milan Kleč: BRILJANTINA razprodano
4. Franjo Frančič: DOMOVINA, BLEDA MATI razprodano
5. Alojz Ihan: SREBRNIK razprodano
6. Boštjan Seliškar: SLEPA OKNA razprodano
7. Aleš Debeljak: SLOVAR TIŠINE razprodano
8. Lidija Gačnik: MAGDALENA 40 konDin
Svet fantastike in groze ... Tukaj. V glavi.
9. Peter Božič: CHUBBY WAS HERE 40 konDin
Kje so heroji leta '68? So mrtvi ali še žive? Psiholotka kriminalka.
10. ROŠLIN IN VERJANKO 40 konDin
Kdo je kdo v mladi slovenski prozi.
11. Brane Mozetič: ZAKLINJANJA razprodano
12. Lela B. Njatin: NESTRPNOST razprodano
13. Rade Krstić: NA SRCU ZEMLJE 40 konDin
Kratke zgodbe pesniške krhkosti.
14. Vladimir Bartol: MED IDILO IN GROZO razprodano
15. Ciril Bergles: ELLIS ISLAND (slovenski) 30 konDin
(slov-ang) 70 konDin
Pesniški potopis iz ZDA; da, tam žive Slovenci.
16. Aleksa Šušulič: KDO MORI BAJKE IN DRUGE ZGODBE 40 konDin
Borges ni nikoli živel. Vse njegove zgodbe je napisal A.
17. Andrej Blatnik: BIOGRAFIJE BREZIMENIH razprodano
18. Milan Jesih: PREMI GOVOR 70 konDin
Najbolj smešna knjiga leta 1989.
19. Aldo Cerjal: PO PIKAPOLONICI 40 konDin
Nič ne more premagati nežnega šarma majhne pesmi.
20. DROBCI STEKLA V USTIH (antologija svetovne poezije XX. stoletja s homoerotično tematiko) 80 konDin
Lorca ... Kavafi ... Pessoa ... Burroughs ... Vsi so tu.
21. Jani Kovačič: JAZZ 30 konDin
Prva zbirka pesnika ali največji uspehi kantavtorja?
program 1990:
22. TO DREVO NA TUJEM RASTE, antologija slovenskega Zdmskega pesništva zadnjih štiridesetih let 100 konDin

Naročilo? Preprosto. 1.) Izberete si željene knjige, seštejete cene, odbijete petino (20 % popusta). 2.) Dobljeni znesek s položnico nakažete na žiro račun RK ZSMS 50101-678-47163 (za Aleph) 3.) Kopijo položnice pošljete na naslov ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana, in pripišete, katere knjige želite. 4.) Ko dopoldne na vratih pozvoni, je to poštar, ki v torbi nosi željene knjige. 5.) Prijetno branje vam želi založba ALEPH.

