

LITERATURA

POEZIJA

Josip Osti
Rade Krstič

PROZA

Milan Dekleva
Miklavž Komelj

INTERVJU

Igor Škamperle

PETER SLOTERDIJK

Peter Sloterdijk
Florian Rötzer

ZADNJA IZMENA

Graham Swift

PREVOD

Han Shan

KRITIKA

Matej Bogataj
Ignacija J. Fridl
Urban Vovk
Andrej Koritnik
Jožica Štendler

ROBNI ZAPISI

št. 88

OKTOBER 1998



Poezija	1	Josip Osti: <i>Kraški narcis</i>
	7	Rade Krstič: <i>Zaplesenost uma</i>
Proza	13	Milan Dekleva: <i>Privid z oleandrom</i>
	21	Miklavž Komelj: <i>Potovanje</i>
Intervju	28	Igor Škamperle: <i>Naj razume, kdor more</i>
Peter Sloterdijk	38	P. Sloterdijk: <i>Tetovirano življenje</i>
	51	P. Sloterdijk: <i>Evrotaoizem</i>
	70	P. Sloterdijk – F. Rötzer: <i>K planetarnemu realizmu</i>
Zadnja izmena	75	Graham Swift: <i>Seraj</i>
Prevod	85	Han Shan: <i>Pesmi z mrzle gore</i>
Kritika	93	Matej Bogataj (M. Dekleva: <i>Gnezda in katedrale</i>)
	97	Ignacija J. Fridl (M. Dekleva: <i>Pimlico</i>)
	101	Urban Vovk (<i>Orfejev spev</i>)
	105	Andrej Koritnik (B. Maselj: <i>Ubijanje časa</i>)
	109	Jožica Štendler (A. Ihan: <i>Hiša</i>)
Robni zapisi	113	Adams / Auster / Avbelj & Gorenc / Merrick / Orlev / Popper / Rees / Savater

POEZIJA

Josip Osti

Kraški narcis

Večnost trenutka

Tako kot je mleko, ki se je kuhalo
v loncu na štedilniku, vsakič, v
trenutku najmanjše mamine nepazljivosti,
prekipelo, tako je v trenutku,
ko sem se samo obrnil za tabo,
čez ograjo vrta prekipela krošnja
pravkar razcvetelega bezga.

Črni bor v noči brez zvezd

Tema v meni se ni mogla upreti tvoji
 privlačnosti, enako daljna in bližnja
 bistrooka svetloba. Kljub prepovedi
 in grožnji, da bo s teboj izginil tudi
 napovedani smisel nesmiselnega življenja,
 sem se obrnil. Izginila si, preden se je
 zadnjič uspelo srečati najinima pogledoma.
 Še naprej bom blodil za tabo z enako
 črno temo v sebi in okrog sebe. Vse
 dokler te ne najdem. Vse dokler se
 ne najdem.

Postelja sredi polja

Sprehajala sva se čez kraško polje. In ne samo sprehajala. Kajti takšen je bil ta poletni dan. Od premočne vročine se je potil bor z razbeljeno avreolo sonca nad krošnjo. Od pritajene strasti so vzvalovale trave, valovala modrikasta svila zraka. Vrelo mravljišče. In mladoletno cvetje je razburjalo brenčanje čebel. S petjem, prepolnim hrepenenja, je ljubico klical črn kos. Usedla sva se, kmalu tudi legla v travo, ki naju je preraščala. In je bilo, kar je bilo. Zgodilo se je, kar se nama je moralo zgoditi, kot vse v življenju. Potem sva dolgo ležala gola in nepremična, tako da so se po naju brez strahu sprehajali martinčki. Brez sramu sva v oči gledala make, ki so se, kot radovedni dečki s pordelimi lici, vzpenjali na prste in proti nama iztegovali tanke vratove. Z glavo, naslonjeno na tvoje prsi, sem prisluškoval glasnemu bitju tvojega srca, ti pa bitju srca prijetno mrzle zemlje, na kateri sva ležala.

Petje pesnikovega srca

**Petje pesnikovega srca je divjega
petelina, s svinčeno kroglo zadetega,
ljubezenski klic in smrtni krik hkrati.**

Jesenski popoldan

Še ena jesen je prišla. Zlati se prezrela
 hruška. Nanjo se spušča osa. Pod njeno
 težo zaniha zvon neba. Prebujata se
 baročni cerkvisi na hribčkih tvojih prsi.
 Ko se blaga svetloba zliva navzdol po
 stopnišču vinograda, pohotno klečim pred
 oltarjem tvojega telesa. Blešči se sraga
 znoja na sramni dlačici kot kaplja rose
 na travni bilki. Zlati, kot je zlato
 odpadlo listje. In vse, kar bo kmalu
 strohnelo. Še ena jesen je prišla. Potem
 bo zima. In dolg sen o pomladi. Za vrati
 in okni, ki jih je zaprla burja.

Pogled v sonce

Pogled v sonce me zaslepi. Zamizim in vidim, kako se iz teme prikazuje tvoj obraz. Zlat pramen las, ki se kot z naletom vetra upognjena cipresa pri trhli cerkvici sredi malega primorskega pokopališča zrcali v modrini tvojega očesa. Takrat zanesljivo vem, da si ti tista, ki so ti na golo ramo padale velike snežinke v mojem davnem snu. Padale in se topile. Jaz pa sem se prebujal objokan.

Rade Krstič

Zaposlenost uma

Ptica

Papir iz čistega zvoka
čez tisoče bleščav
nad vsemi svetovi.
Senca, ki modro obteži
tisočletno vztrajnost
stisnjenih plasti
zaprtega krila.
Veja živega drevesa,
ki brez tihih sokov
ne more živeti.
In kremplji,
korenine zraka,
brez katerih ne bi bilo
nesmrtnosti v močnem dežju.

Glas

Odrekel si se tisočim,
 da bi bil samo eno.
 Izvrtan iz najtišjih globin
 si se zagrizel
 v srce samega krika.
 Razbil si modre besede,
 ki so jih govorili veliki učenjaki,
 da bi iz njih izvlekel
 plemenit ogenj.
 Pojavil si se kakor blisk,
 nenadoma, sunkovito,
 udaril si v skalo
 in jo razklal.
 Glas. Nevidna bolečina,
 ki se zaje v tkivo
 izgorevajočega mesa.

O, ta nori, preljubi svet

O, ta nori, preljubi svet!
 Kakšno nedosegljivo hrepenenje
 preveva skozenj!
 Valček,
 v katerem so zazidana
 stoletja trpljenja!
 Roka blizu srca,
 boben blizu duše,
 človek blizu človeka!
 Razdalje so izginile.
 Strasti so se pritajile.
 Hiša ob hiši –
 kot plemenitost ob plemenitosti.
 Majhni ljudje
 ob čričkovem petju
 zastajajo in se ozirajo v nebo.

Trupla

Toliko sem jih videl in preštel.
 Groza se je strdila v njih.
 Ne tiste vrste groza, ki čaka
 oči, preden potonejo v spanje.
 Ne tista skrajna grimasa,
 ki jo na ustih zadrži obešenec.
 In tudi ne tisto čustvo,
 ki ga igralec igra pred občinstvom.
 Nekaj breztelesnega, morda snov,
 ki jo zaznavamo pod prsti,
 ko pišemo zadnjo vrstico.
 Morda globoka voda, jarek,
 vodnjak, v katerega leti kamen.
 Morda pljusk na površini
 ali mehko dno brez tolmunov.
 Živeče ni več živeče.
 In oblak na svoji poti
 dela iz kapelj trd dež.

PROZA

Proteus

Zmoti te svetloba,
vendar ti veš,
kje je varno dno.

V najtišjih globinah
bediš in z vztrajno slepoto
žariš človeku v oči.

Tam, kjer te ni,
je voda najbolj mrzla.
O tebi pišejo in te razčlenjujejo
kot kakšno dvoživko.

Vsaka kaplja,
ki pade in zida svoj stolp,
so okamenele besede
tvojega giba.

Nikoli te ne odkrijejo,
saj si največje vprašanje
v mnogotižju podzemnih vibracij.

Tvoje telo je sidro.
Nima težišča.
Nima središča.

V večnih sanjah
najvišjega bitja
ni več ležišča.

Obračun

S samim seboj.
 S svetlobo, ki se vžira vate.
 Z glasbo, ki s svojim vrtincem
 razdeljuje noč od dneva.
 Z dnevom in nočjo,
 ki odpirata in zapirata
 zamrežena okna.
 Z okni,
 ki so zdaj oči
 na eni in isti hiši.
 S hišo,
 ki stoji nasproti
 in deluje na principu
 vedno izmikajočih se resničnih plasti.
 Z resničnimi plastmi,
 ki delujejo na živ organizem
 in povzročajo drastične spremembe.
 S spremembami
 pojavnih oblik materije,
 ko je treba držati jezik za zobmi,
 če zaslutimo katastrofo.
 S katastrofami
 iz tega in onega dela sveta,
 ki jih povzročajo rušenja
 elementarnih energij
 nikdar nadziranih
 delcev.

PROZA

Milan Dekleva

Privid z oleandrom

Pozorna postanem zaradi jadrnice. Ne zato, ker je starinska, ampak ker je smešno izrisana. Čudno. Napačno. Nikamor ne bi šla, ne v brezvetrju ne v burji. Dvoje jamborov ima in na njiju dvoje jader. Levo jadro je izbočeno proti premcu, desno proti krmi. Kot bi veter nastajal v sredini ladje in pihal na obe strani. Je bil risar naiven? Mogoče se je po svoje poigral z večnostjo? Z večnostjo, namenjeno gospodinjam? Ladja, ki naj bi utelešala nenehno gibanje, je na belem ozadju obsojena na nepremičnost. Za zmeraj.

Sežem na polico, tisto v višini oči, in z levico primem škatlico. Ni škatlica, majhen valj je. Primem ga ob straneh, da ne zakrijem ladje. Na vrhu nalepke, ki je obrobljena in spominja na neokusno kmečko vezenino, piše morska sol. Z velikimi modrimi črkami. V loku. Pod tem napisom je manjši, rdeč, vodoraven napis. Kuhinjska, jodirana. Nad spodnjim robom, pod ladjo, kot v globini morja, je napisano Droga Portorož. In še nekaj, česar ne razločim natančno. Ko si škatlico dvignem k očem, lahko preberem številko 230997.

Dvestotridesettisočdevetstosedemindeseti pozdrav samoti. Znova in znova stojim med policami in polnim košarico z nesmiselnimi stvarmi. Pred leti, ko mi ni bilo tako hudo, je bilo reči manj, mleko, kruh, jogurt, piškoti, kakšna brezzvezna malenkost za otroke. Zdaj je stvari veliko, eksotične omakice, majonezice, beluši, artičoke, norveške polenovke, japonsko žganje, južnoafriške salmonele, tirolski tabasco. Svet, poln odpadkov, obilje nič, nič obilja. Puščoba kupovanja. Pik, pik, pik, črtne

kode, senzorski čitalci, blagajne, ki vzbunjeno dihajo ob petmestnih številkah. In zmeraj bolj zapacano sonce in zmeraj bolj kisel dež onstran klimatiziranega raja trgovine.

Natalija, a si slišala za Bojana? Ubil se je. Z motorjem. Na Bleiweisovi. Plaf! Direktno v zid. Ne vejo, zakaj.

Obrnem se, panično razmišljam, komu že pripada žajfasti palmolivasti glas, Marjani? Ester? Janji, Janji, vse na njej poskakuje in me živcira, silikonski lasni vložek, vitaminsko aktivni svetovni nazor. A kaj more za to? Saj je v redu, še hujše babure so: kokljasta, neškodljiva. Kaj vem kakšen cirkus ima doma?

Bojan?

Ja, reče, ko vidi, da sem zbegana, zmaje z glavo. Jemčev. Od profesorja.

Prikimam, čutim, kako mi ustnice trznejó. Všeč mi je bil. Mlad fant, govorili so, da je nadarjen smučar. Lep nasmeh je imel, neskvarjen, zapeljiv. Svežo ritko. Ampak nekaj čudnega je imel v glavi, vijoličasto bolečino, to sem čutila. Ni bil brezskrben, sploh ne. Prehiter za življenje brez ovinkov. In bankine ob koncu tisočletja niso utrjene. Bogsigavedikaj se mu je zamerilo?

Oprosti, a si kje videla melancane?

Zasope, zagomazi. Pa kaj je s tabo, Nataša? A govoriva o smrti ali o jajčevcih? Jezus.

Odmiglja, nesrečna. Z njo naj bi govorila o smrti? Kar na jok mi gre, resnično. V želodcu čutim napetost, naraščajočo željo, da bi dvignila roko in s polic pomedla trapaste piksne in tube in zavitke, a potem le zgrabim rob stojala in se ga oklenem. Členki na prstih postajajo prosojni prosojni. Temni se mi pred očmi, zato se skušam osredotočiti na avtomobile, ki jih vidim skozi stekleno steno trgovine. Obliti so s čudno koprenasto svetlobo, kot bi bili potopljeni v razredčeno mleko. Drvijo po vpadnici, ki vodi v mesto, zahodni vpadnici. To je cesta, ki vodi k morju, v mesto, kjer sem bila rojena. Kjer je svetloba dišala po lovoru. Kjer so bile stene hiš slane. Kjer je veter pihal do srca in ga hladil, hrepeneče. Razbeljeno od prihajajoče prihodnosti. Od neznanskosti. Pozor, pozor, prihodnost prihaja na prvi tir.

Je vse v redu, gospa Nataša?

Prodajalka Julka stoji pred menoj in me zaskrbljeno gleda. Prikimam, čutim, da imam robove ustnic vlažne. In vroče. Ne hrepenim dovolj?

Vam je slabo?

Odkimam. Čeprav je stanje, sodeč po tem, kaj vse sem stlačila v košarico, alarmantno. Ampak tega so v trgovini že navajeni. Imajo me za prismuknjeno žensko, ki dan za dnem prihaja med police po sveže zaloge družinske sreče. V resnici si kupujem čas. Od smrti ga kupujem, da me kar takoj ne vzame. Zato izberem enkrat grah, drugič polže, tretjič kače z gobicami, samo ekstra kvaliteto. Tudi prtički in ustna vodica pridejo v poštev. In modelčki za peko in noži. Čeprav se ne slepim. Kaj bi skrhan pipec proti bridki kosi! Kljubovanje je sladko in ne škodi. Ne škodi, draga Julka, še posebno vaši firmi, ki jo je sezidal Merkurjev sen.

Vse je v redu. Stopim k drugi vrsti polic in v košarico položim tekoče milo in prtičke. Da bo moja izjava prepričljiva. Še enkrat se nasmehnem Julki in se odvlečem do blagajne. Plačam s kartico, se podpišem. Katerič? Katerikat ta mesec? Naj pride tornado, naj pride črni dež in odplakne vedno iste, vračajoče in ponavljajoče se nepomembne podobnosti. Vrata se odpro, zunaj je soparno, zvoki so udušeni, kot bi kdo na ptice in izpušne cevi, na smehljaje in drleskajoče oknice poveznil velik steklen zvon. Ampak ta utišanost ni prijetna. Ni šepetajoč mir, ki ga vidim v maminih očeh na fotografiji. Gleda me kakor golobica, od zgoraj. Ker sem še majhna. Na sebi imam krilce, ki mi sega komaj do sredine tenkih stegen. In belo bluzico, brez rokavov. Kolena hruškasta in potolčena. Za mamó vidim oleander. Cveti, temnordeče. Vem, čeprav je slika črno-bela. Še zmeraj v nosnicah čutim njegov vonj, vonj trikrat žgane opeke. Ob oleandru so stopnice, šest stopnic. In ograja iz litega železa, hladna, zlizana od prijemov. Oleandrov vonj je v spominu ostal, hiša je zbledela. Na fotografiji je strašljivo neznana, kamnita, resna. Tudi mama je resna, a njena resnost prihaja iz neznosne miline, s katero me gleda in drži za roko. Kot da je zadnjič in zato za vedno. Ni bilo zadnjič in ni bilo za vedno.

Drago stoji v senci prehoda med blokoma in mi maha. Cekar, v katerem nosim stvari, ki sem jih kupila, predenem v drugo roko. Za hip oklevam, potem se mu približam. Ni mi do srečanja, res. Ker to ni pravo srečanje. Vsa prava srečanja so že bila. In s prividi se ne znam pogovarjati. Tu, ob prašni vpadnici, v postani sončavici, ob pol enajstih. Nisem povsem prisotna. Sploščena gravura na steklu, volčin v herbariju.

A se me sploh vidi? Okrog vratu ima kravato prehlajene barve. Trzne. Ne ve natančno, kaj se grem. Se mi kar zasmili. *Bledične gospodinje se*

vse prerade stapljajo z ozadjem. Kdor koli je že to zinil, smešno je. In se zasmejem.

Ej, Nataša, odvrne in si popravi ovratnik, kje si? Cekar si pozabila!

Sprejel je igro, gleda skozme. V nikamor boljši. *Nehaj, cepetnem, mudi se mi.* Kot da ne bi sama zatežila.

Samo v grob se nam mudi. Zresni se. Še dobro, da sem te srečal. Telefonskega odzivnika ne preverjaš, v mesto ne hodiš. V tisk bi radi že avgusta. Boš lahko prevedla do petnajstega?

Stisnem ustnice, skomignem. Mučim se s Hardyjem. Mučim se z udomačevanjem viktorijanskih sprenevedanj, ko pes se matram. *Sem že pri korekturah.*

Aja? razpre oči.

Odkimam. *Šala. Slaba šala. Vse je že prevedeno v vse jezike. Temu se reče ustvarjalna kriza. Saj veš?*

Po izrazu na njegovih licih vidim, da se mu zdi šala resnično slaba. *Samo še dve poli imaš, zastoka.*

Izdihnem. Do ponedeljka?

Velja.

Me gleda malček sumničavo. Preiskujoče. Ampak se ne pustim zaplesti v Dragecovo skrb za stanje moje vranice in hipotezo, da gre pri prevajalkini psihi za kritični upad C-vitamina. *Za prmej.* Se nasmehnem, po francosko zbrišem med blokoma. Ne ozrem se, čeprav čutim na hrbtu njegov pogled. Problematični pogled. *Za prmej.* Do ponedeljka. Sem obljubila. A nikakršne volje nimam, da bi iskala jezikovne ustreznice problemov, ki se mi zdijo ob koncu tisočletja povsem bizarni. Junaki v romanu so razpadli na poglavja in strani, moja družina je razpadla v odsotnost. Skrb za otroke je postala nepotrebna, razšli so se v goščavje svojih skrbi. Kaj je torej resnica? Da nas vežejo strah, globina neznanega, nedoumljivost čiste odsotnosti? Ki ji nikdar ne dorasemo? Ker se vse, kar ljubimo, že v zasnutju izmakne? Poseli tišino sanjarij? Takrat, ko otroci, še mlečnati, na silo izhrzamo nebogljenost in si optamo moč očetovstva in materinstva. In si nadenemo oklepe smisla. Postanemo čudaški vitezi temeljev. Kakšnih? Kakšnih? Takšnih, da nanje ne moremo postaviti ne žitnic, ne svetišč, ne pernatih ne luskinastih božcev, ne kristalov čistega duha. Le neznosno milino pogledov in dotikov, kot mama na fotografiji z oleandrom. Nataša, Nataša, kar temelji v prividu, bi moralo privid negovati kot prvi in zadnji smoter

biti! Ne pa, da dan za dnevom klone in se spopada s kupovanjem, kuhanjem in presnavljanjem stvari.

In pritisnem medeninasto kljuko na vrtnih vratih, stopim v ukročeni dom, tako ljub, takoj tuj. Odklenem, se sezujem, odidem v kuhinjo, odložim cekar na pult ob hladilniku. Sedem, se ozrem skozi okno v zelenilo tise in japonske češnje, kutine in nešplje. V breze v ozadju. Poznam jih, vse po vrsti, njihove listnate karakterje poznam. In tudi one me poznajo, opazujejo me z zrnatimi škrobastimi očesci in simpatizirajo z mojo nepremičnostjo. Postajam jim podobna, tako mislijo. Čakam z njimi. Problem je v tem, da me čakanje napolni z melanholijo, drevesa pa z modrostjo. Prednost njihove negibnosti: vse je tu, nič ni drugje. Telefon zazvoni. Klasika.

Pet korakov naprej, tri levo, v dnevni sobi gledam, kje je aparat, opazim ga na televizijski omarici. *Ja, rečem, zakaj te ne bo?*

Halo, zaslišim, halo, zmedla sem ga, a si ti, Nataša?

Ja, ljubi, na vroči liniji sem samo zate, se oglasim, Natalie, z roko si božam mucico, precej obupana sem, ker te ni. Sledi predvidena doza tišine, potem reče, z nestrpnim glasom: Pa kaj morem, če so nenapovedani prišli lastniki podjetja iz Duisburga, zajebanci švabski? Odmaknem telefon. Nič, ubožec moj, zajebanci so te zajebali. Če bom že spala, ko se boš vrnil domov, me pred uporabo močno pretresi. In kliknem na tipko za prekinitev pogovora, ki je trajal, kot se izpiše na zaslončku, 0.37 minute. Kar nekam malo za prefinjena sporočila, ki sva si jih izmenjala.

Spet sem v kuhinji. Zakaj so vse stvari lepe, ko se rodijo, potem pa se postarajo in sfižijo in zavračajo vse, kar je drugačnega? Zakaj je lepota vedno minulost, nepreklicna zapadlost in zaspalost? Globoka hipnoza šipka v predzimskem vetru? Zakaj se misli zbližajo z zemljo in jih meglice povijejo za ves dan? Čutim, kako me preplavlja bes do stvari, ki me obdajajo in zahtevajo od mene red, prijaznost in strpnost. Živim med avtomati, ki drobijo strasti, skušnjave, presenečenja, med opekači, sesalniki in mešalniki, pogovarjam se z likalnikom, ki ima vgrajeno umetno inteligenco. In premetavam stavke iz Hardyjeve podeželske tragedije, kjer najpošastnejša zadeva niso pokvarjeni pohotni mačoti, ampak parna mlatilnica. Medtem pa podobe mojega rojstnega mesta umirajo v vse šibkejših kislinskih in magnetnih napetostih za mojimi očmi. In se osipa oleander in vdani mamin pogled. Si bo skušal kdo izmed mojih otrok tako krčevito zapomniti hipček

sreče, ki ga je doživel z mano? Trepet brezovih listov v modrosivem oktobrskem dežju? Krčeviti trzljaj nezadoščenosti na vse ohlapnejših licih? Tako ne gre. Tako ne gre, za prmej. Za prmej da ne gre več tako pa tako, o vsemogočni.

Čeprav se napotim proti vratom, da bi uresničila kraljevsko zamisel in napravila radikalen rez v kadriranju življenja, vem, da je vse, kar me obdaja, močno, premočno, silno kakor kamen skala kost in me pomilujoče opazuje. *Kaj boš, revica zbegana, vzemi se v roke, odrešitev ni zmeraj plaf, direktno v zid, televizor prižgi in se začni sončiti.* To mi dopoveduje goba za pomivanje posode, očitno se je, medtem ko sem bila v trgovini, posvetila študiju zena. Dvignem kazalec, da bi ji požugala, navihanki, tedaj pa škljocne v zapahu in Miha vstopi.

Hojla, rečem.

Gleda, nekaj mu ni všeč. Najbrž pretirana pozornost, ki jo namenjam gobi. *Živ, mami, zamomlja, je vse pod kontrolo?*

Nasmehnem se, pokimam.

Očija ne bo?

Prikimam.

Nasloni se na pult, podrsa z nogama. *A si slišala za Bojana?*

Prikimam.

Groza, reče.

Ja, se strinjam, groza.

Bil je moj dober prijatelj. Fejst poba. Zelo v redu.

Prikimam in mislim na Bojanova mišičasta stegna. Večkrat je v telovadkah tekel mimo hiše. *Zelo v redu*, ponovim. In čez čas, ker me izgubljeni sin sumljivo gleda, dodam *Bojan je bil en ful v redu melanholik.* Miha pa kar poskoči.

Pa kaj je spet s tabo, mami, a moraš bit res vsak dan zatežena do amena?

Si lačen? vprašam in ga gledam v vrat. Adamovo jabolko mu nervozno poskakuje gor in dol kot plovec na ribiški palici.

Stoji, me gleda, na rahlo zmajuje z glavo. *Oprosti, ampak moram it. Se mi mudi. Na faksu imam en opravek in potem šibam v vrtec.*

Prikimam. *Ja, rečem. Če rabita varstvo, pokličiči.*

Dvigne desnico, kot bi se me hotel dotakniti, potem jo naglo potegne k sebi, si popravi ovratnik, zadenjsko odstopi, levico spodvije za hrbet, prime kljuko, odpre vrata, stopi na podboj, za hip obmiruje in me gleda.

Velja. In gre. In zapre vrata.

Velja, rečem vratom. Lepa so, prelepljena z bukovim furnirjem. Zasučem se, stopim do cekarja. Brskam, dokler ne najdem solnice z jadrnico, ki ne more nikamor. Primem valj, z nohtom podrsam po zgornjem robu nalepke, da vogalček odstopi. Previdno primem za vogalček in ga počasi, brez nestrpnosti, vlečem. Bojim se, da nalepke ne bi strgala. Lepilo je močno. Biti moram zbrana, ni mi lahko. Ampak gre. Ko je cela nalepka v moji roki, si pošteno oddahnem. Poglem jo in dolgo dolgo ogledujem ladjo. Razmišljam. Stopim v dnevno sobo, pred veliko ogledalo na steni. Ob njem je obešena kopija Escherjeve grafike z naslovom Drugi svet. Magično delo, pred katerim sem presedela ure in ure, tako da je neskončni tuji prostor, upodobljen kot dovršena iluzija, postal del moje vsakdnosti. Začenjam ga čutiti na podoben način kot težnost. Doumela sem, da je mogoče neskončnost, vsaj v razponu človeškega čutenja, izrisati le kot popoln privid. Problem neskončnega ni brezmejnost, tudi točka je neskončna. V bližini neskončnega se me dotakne ledeni mir boga. In to je popoln privid. A zdaj gledam drugačen privid, svojo podobo v ogledalu. Popravim si rokav, ki je nad komolcem pomečkan, lase, ki mi zakrivajo obraz. Poglem si kožo pod očmi, da bi postala prožna in napeta. Pripravljena sem. Ladja na nalepki počiva v dlani. Pripravljena sem.

Na hodniku, kjer vedno diši po oblancih in višnjevih peškah, zastanem. Lahko bi odšla skozi vhodna vrata, skočila čez prag in poletela. Zakročila bi nad grmiči hortenzij, kar tako, iz razposajenosti, potem bi se zapletla v slap višine. To misel zavrzem. Odprem leva, nizka vrata, ki zaškripljejo v tečajih. Vodijo me v poltemo, v klet, navzdol; pet stopnic. Tu je bila nekoč drvarnica, dokler hiša ni dobila centralnega ogrevanja. Spodaj, pod stopniščem, se umirim. Počasi počasi dvignem roko z nalepko, da nanjo pade poševen snop svetlobe skoz kletno okence visoko pod stopom. Svetloba migeta, prašni delci so podobni okruškom junaške pesnitve. Čutim, da sedanost v meni razpada. Koža, komaj drugačna od prostora, ki me obdaja, postane jasna, ostra gravura. Meja mene in nemene. Drugi svet vzbrsti, ona druga jaz diši po koromaču. Vem, vem, privabila sem davnino. Vem, vem, prišla bo. Srce mi zaprhuta od vznurjenja. Kot piščanec.

In pride. Tema na levi se razlomi. Vstopi iz svetlobe, ki nima smeri, ker ne prihaja iz nobenega časa. Pride, lasje mi zažarijo v neizmerni milini pogleda, tisti milini, katere ena barva in ena razsežnost je ujeta na fotografiji z oleandrom. Nasmehnem se, še bolj razprem dlan. Ladja v maminih očeh postane velika velika prava prava ladja sredi zaliva ki je zaliv moje mladosti ki je zaliv one druge nejaz ker mene pravzaprav v resnici ni več sploh me ni ker sem se spremenila v popoln privid krog in krog objekta z ljubeznijo prikovana v jedro ladje ki je privid negibnosti ki je privid vseh gibanj ki so bile in bodo in ne bodo in niso bile in so niso so niso

Miklavž Komelj

Potovanje

Počutim se kot pred potovanjem, zato sem tri ljudi, ki so mi pripovedovali vsak o svojem potovanju, poslušal s toliko večjim zanimanjem. Kozarci so zažvenketali, ko smo si nazdravili, in prvi prijatelj je pripovedoval:

"Najprej moram priznati in poudariti, da ne vem, ali sem glavni del zgodbe doživel v sanjah ali budnosti. Mogoče sem si ga celo izmislil. Vsaka izmed teh možnosti bi mojo pozornost na doživetje omejila in določila tako ali drugače; ker pa res nikakor ne morem vedeti, čeprav vem, da nisem ničesar pozabil, toliko bolj čutim resničnost doživetja in groza me je, da prihajam do tega tako pozno. To se je zgodilo pred sedmimi leti.

Vedel sem, da je pri vsakem potovanju največja nevarnost, da bi me gibanje popolnoma zaneslo – daleč mimo predvidenega cilja; če se to ne zgodi, potovanje seveda ni potovanje. Šel sem na pot, da bi bil varen pred potovanjem. Da me ne bi zaneslo, sem hodil peš. Spominjam se, da so ravno cvetele forzicije. Hodil sem skozi predmestja našega mesta in povsod sem videl te rumene grme. Nikakor nisem hotel daleč. Mislim, da sem si za cilj poti izbral Assisi. Po poti sem razmišljal o Frančišku Asiškem in si zapisal celo nekaj verzov, ki so se povezovali z mojo predstavo o njem in njegovih ranah. Bistveno se mi je zdelo, da si vse zapišem. Ne vem, ali sem videl Umbrijo. Že takoj na začetku poti sem se znašel veliko dlje.

Prišel sem v živahno mesto. Spomnim se množice ljudi z belimi turbani, dimov, ki so se sukljali, čred koz, ki so skakljale. Bil sem kot zamaknjen. V množici me je ustavil prijazen človek in se mi ponudil za vodnika; rekel je, da je pot skozi puščavo dolga.

Šla sva peš in sama, brez kamele. Moj vodnik je v nahrbtniku nosil vso hrano in vodo, sam nisem na pot vzel ničesar. Užival sem v poti in hkrati sem bil skoraj nestrpen v pričakovanju cilja. Največje veselje so mi bili pogovori. Potovala sva skozi neizmerno pokrajino, kjer ni bilo nikjer ničesar, niti peska se ne spomnim. Ta človek je izžareval strašno milino. Počutil sem se, kakor da sem že na cilju.

Ko sva enkrat sedla na tla, da bi obedovala, je moj vodnik čisto spremenil svoj izraz. Pokazal mi je, da v nahrbtniku ni več ne hrane ne vode, potem pa je iz njega vzel velikanski nož. Oči so mu peklenko žarele in videl sem, da pri tem uživa. Mislil sem, da me hoče ubiti. On pa je z dvignjenim nožem vzkliknil: 'Nihče, nihče te ne bo vodil! Izgubil se boš in umrl. Od lakote boš umrl. Ne boš me mogel prisiliti, da te vodim naprej. Ubil se bom, da te res ne bom mogel voditi naprej!' Ko je to rekel, si je v krohotu z nožem zarezal globoko v grlo in obležal z odprtimi očmi, da so osteklenele.

Ostal sem sam s truplom. Hodil sem okrog njega in razmišljal o zlu. Ne vem, ali sem mu sploh zatisnil oči; na to sploh nisem pomislil. Čez nekaj časa sem truplo pustil, kjer je bilo, in šel naprej. Takoj sem se znašel med ulicami, med zmeraj bolj znanimi ulicami (bila so predmestja mesta, v katerem stanujem), to pa me sploh ni presenetilo. Edino, kar me je bolelo, je bilo to, da so grmi forzicij odcveteli. Močan veter je nosil po zraku sive suhe cvetove in pepel. Počutil sem se čisto ekstatično in začel to zapisovati.

Malo pozneje se mi je nekoč v sanjah, ki sem jih sanjal ob morju, pojavil občutek spomina, da sem nekoč z nožem napadal in ubijal ljudi. Ta spomin je bil kljub sanjam preveč jasen, da ne bi bil resničen. Mogoče se je prav zato – da bi jaz to mirno prenesel – že v samih sanjah povezal z izrazito mitološkim nadaljevanjem, ki se mi je čez več let v istem mestu ob morju v drugih sanjah še stopnjevalo prav v povezavi s podobo, v katero sem medtem zavestno transformiral svoj spomin na ubijanje – a o tem zdaj ne bom govoril.

Še hujši kot spomin na ubijanje je spomin na smrt vodnika v puščavi. Zdaj sem povedal samo, kar sem videl, a že v mojih takratnih zapiskih, če bi jih dokončal, bi bila ta smrt polna pomenov in simbolike. Tega me je groza. Šele zdaj se počasi zavedam, da sem videl strašno smrt nekega človeka – glede na moje ravnanje je nekako vseeno, ali je bilo to v sanjah ali v domišljiji. Če se mi potem ne bi sanjalo, kako sem ubijal, bi bila mogoče zame posledica vodnikove smrti, da bi sam hotel začeti ubijati. Z ubijanjem bi dobil občutek, da sem sam ubil tudi vodnika in da torej smrt, ki sem jo videl, ni bila taka, kot sem jo videl. Moram priznati, da se je spomnim zelo slabo. Spomnim se trenutka pred njegovo smrtjo, žarenja njegovih oči, njegovih besed, njegovega noža, njegovega krohota, potem pa ničesar več, čeprav vem, da je bila to smrt, in vem, da si je prerezal grlo.

Vem, da se s tako nemočjo spominjanja sploh ne morem zavedati, kaj je smrt, in tudi ne, kaj je življenje. Mogoče samo zato vse to pripovedujem."

Umolknil je in drugi prijatelj mi je rekel:

"Jaz pa se natančno spomnim in zavedam, da sem sanjal; povedal bom samo sanje. To sem sanjal pred kakšnima dvema letoma. Prišel sem v veliko katedralo, polno ljudi. Zdi se mi, da je bil z mano še nekdo – mogoče celo več ljudi, tega se ne morem spomniti. Neki človek, mislim, da menih, me je peljal v majhno gotsko kapelo. Bila je lepa in čisto prazna, drugačna in starejša od drugega prostora katedrale. Vse je bilo iz klesanih kamnov, brez poslikave, brez ometa. V kotu te kapele je bil spodaj rov, ki se je iztekel v majhno podzemeljsko votlino. Tema votline je žarela v rdečerjavi barvi, notri so bili kapniki. Nisem mogel verjeti, da mi je to dostopno, in bil sem srečen. Na dnu votline je bil še en prehod. Stopil sem tja in pokazal se mi je prostor, ki vanj nisem mogel stopiti. Kapelo in votlino sem lahko imenoval in poskušal opisati, tukaj pa sem brez moči. Zdajle mi na primer prihaja na misel beseda pralnica, ampak to povem samo zaradi sebe, ta beseda bi zavajala. Bil je velik prostor, mogoče nekoliko zanemarjen. Mogoče so bili notri neki stroji, ali neki odpadki, ali neka vedra, ali pa je bil sploh prazen. Mislim, da sem ga gledal skozi neko šipo. Če so bili stroji, so bile po njih nametane neke cunje. Vendar vse skupaj

ni bilo zapuščeno. To je bil najnavadnejši prostor, kar sem jih kdaj videl. Ničesar ne morem reči o njem.

To sem v budnosti takoj razumel kot nalogo. Pomagal sem si z neko podobo. Spomnil sem se na rimski mozaik, ki sem ga videl v turistični brošuri o Portugalski, ki sem jo kmalu potem nekje izgubil. Na njem sta bila floris labirinta in v sredini stilizirana bikova glava. Spomnil sem se tudi na električno stikalo v nekem prostoru, kjer sem večkrat bil. To pa sem imel tako rekoč do danes za izpolnitev naloge! S tem nisem seveda ničesar povedal, ampak ravno to je resnica."

Tretji prijatelj je rekel:

"Ne vemo, ali je resnica. Pred leti sem se pogovarjal z zelo starim človekom, ki je v življenju veliko potoval. Med drugim mi je govoril o svoji poti po Japonski. Ko sem odhajal od njega, se mi je opravičil. Rekel je, da se zaveda, kako je sklerotičen, kako se mu spomini mešajo s fantazijo, in da mi je gotovo pripovedoval tudi kaj takega, česar ni doživel, čeprav je hotel govoriti le resnico. Njegova žena, ki je bila zraven, je to potrdila in rekla, da to velja za njegovo govorjenje o Japonski, kjer ni bil nikoli. Mogoče je to stanje povezano z občutkom, da so vsa potovanja končana, hkrati pa z nujnostjo, da bi se nadaljevala. Mislim, da je človeku takrat lahko nenadoma jasno, da mora vstati in potovati na Japonsko – ne kot želja, da bi videl nove pokrajine, ampak kot nujnost, da bi odšel daleč drugam. Kot takšno pot si lahko predstavlja samo še svojo smrt, ampak nenadoma mu je dovoljeno, da pripoveduje o svoji poti, na kateri ni bil nikoli. Vendar čuti, da s tem razpada.

Zase pa vem, da se moje potovanje ni končalo. Ničesar ne morem poročati. Velikokrat sploh nimam občutka, da potujem. To povzročim sam, kajti vsak majhen, star, umazan, razpadajoč predmet lahko zgrabim kot Mesto: samo da bi se ustavil. Ampak pomislite na negibne gore: ni mesta, ki na njem stojijo. Strah me je tega, da sta vsak občutek negibnosti in vsak občutek gibanja enako odvisna od spomina. Za vsak prostor si želim, da bi bil moj dom, in vsakega prostora se bojim, da mi ne bi odvzel spomina na dom. Najbolj se bojim prostora, iz katerega ne bi mogel iti, ker ne bi ohranil nobenega spomina na prostore zunaj njega. Kadar nimam občutka, da potujem, se bojim, da se je to že zgodilo, kadar pa potujem, se bojim, da se je zgodilo isto, jaz pa lažem sam sebi.

Ko sem potoval skozi nekatere pokrajine, sem imel občutek, da me pozdravljajo kot ustanovitelja mest. Mi pa potujemo blizu pekla.

Nekega dne sem pred notranjimi očmi zagledal enega izmed mrtvih. Vedel sem, da lahko z njim govorim tako zlahka kakor sam s sabo. Ampak nekaj mi je govorilo, da kot živ človek nimam pravice, da bi govoril z mrtvim. Takrat pa me je on s slabotnim in ljubeznivim glasom sam poklical in me prosil, naj ga poslušam. Moje potovanje se ni končalo.

Tudi najin pogovor se ni končal. Ničesar ne morem poročati. Ampak to si bil ti, prijatelj. Ti, ki ves čas molčiš in nas poslušáš. Ti si me poklical. Zdaj lahko spet spregovoriš."

Ko sem slišal te prijateljeve besede, sem začel trepetati. V delčku sekunde sem se odločil, da bom molčal ali se delal tako pijanega, kakor da ne morem razumno komunicirati. Potem sem se spomnil na to, kako smešen sem, in z glasom, ki ga pri sebi nisem navajen, sem rekel:

"Moram še enkrat govoriti nekaj, za kar sem bil že prepričan, da sem to govoril samo v sanjah in da me ni slišal nihče? Ravno sem postal miren. Verjel sem, da sedim z vami za to mizo in poslušam pripovedovanje. Ampak saj niste mogli spregledati, od kod sem in kje sem. Prvič, na samem, sem sam hotel govoriti, da sem si olajšal dušo, zdaj pa čutim, da se z govorjenjem vračam nazaj tja, kjer sem. Med tistimi pogubljenimi sem, o katerih je bilo Danteju rečeno, naj jih pogleda in gre mimo, ne da bi govoril o njih ali z njimi, ker niso bili v življenju ne častni ne nečastni, ne zvesti ne uporni. Ravno meni so se zdeli ti ljudje najodvratnejši. Dolgo sem bil tudi prepričan, da nihče na svetu ne doživlja takih ekstaz in razodetij kot jaz. Moj zanos me je pripeljal v tako izolacijo, da ne morem govoriti v svojem imenu, tako daleč sem od sebe. Zato pa čutim, da moram govoriti v imenu tistih, ki nimajo z mano nobene povezave razen muk, ki nam jih povzročajo piki velikih muh in os.

Ne gre za to, da bi se hotel rešiti te svoje kazni – saj niti Bog ne ve, kakšna je naša resnična kazen (čeprav je naša kazen najnavadnejša kazen, kot je mogoča), in čisto vsi pogubljeni pekel preziramo z velikim prezirom. Tudi mi, ki nas pekel ne sprejme. Mi najbolj.

Hočem zbuditi nežnost? Prijatelj, samo s tem, da si me povabil, naj spregovorim, si meni in vsem, ki so pogubljeni z mano, izkazal neskončno

nežnost. Bojim se samo, da z vsako svojo besedo drsim stran od nje in da jo izgubljam. Ampak če bi umolknil, bi jo izgubil takoj.

Ničesar ne morem povedati o zavrženosti. Ničesar ne morem povedati o smrti. Poznam samo nesmrtnost in zame je to smrt. V življenju sem se kar naprej počutil zmeraj popolnejšega, in ko sem izvedel, da sem mrtev in zavržen, se ni nič spremenilo. Šele takrat sem začel razbirati, kaj je z mano: vse, kar sem čutil kot svojo napredujočo nesmrtnost, je bilo popolnoma brez povezave z drugimi bitji. V trenutku, ko sem bil pogubljen, se ni nič spremenilo, vse se je dogajalo enako, vse sem doživljal enako, a meni je bilo to jasno. Predtem sem videl neštete povezave in zdele so se mi srhljive in popolne. Ker za mojo zavest ni bilo resničnih povezav, sem užival, ko sem s trepetom sam pri sebi prevzemal božansko odgovornost za potrese, požare in druge naravne nesreče po vsem svetu. Samo za naravne nesreče. To sem imel za sočutje. (S tako lahkoto zato, ker sem se bal, da mogoče v povezavi z drugimi bitji res nosim neko neopazno odgovornost za te nesreče, za katero pa ne bi prenesel, da bi bila resnična.) Ob potresih, ki so bili pred nedavnim v Assisiju, so mi na primer prišle na um neke moje zapisane misli izpred več let, ki sem jih interpretiral kot svoje predvidenje teh potresov. Ob tem me je spreletaval srh samoobtoževanja, ki je bilo polno samoobčudovanja.

Ob tem se nisem čutil sposobnega, da bi naredil en sam korak proti Assisiju. Mi, ki smo bili obsojeni s tem, da nas pekel ni sprejel, se nenehno hitro premikamo, pravzaprav tekamo. Zato pazim, da ne bi temu, kar je del moje kazni, rekel potovanje. Ampak tudi vsako potovanje je v tem stanju del moje kazni. Vsak občutek sreče, ki ga začutim, je del moje najsramotnejše kazni. Vendar moram biti za to svoje stanje hvaležen. Resnično hvaležen, da nisem vržen v muke pekla, za katere dobro vem, kakšne so. Jaz pa tudi v tem stanju kar naprej gledam sonce in to je moja največja muka. Videl sem toliko pokrajin in nikjer nisem bil, ker sem pri živem telesu verjel, da sem nesmrten. Moje telo je namreč živo.

Zdaj ne vem, o čem vam govorim. Mislim, da je za človeka, ki se znajde na dnu pekla, največja odpoved, da neha verjeti v to, da je pekel večen. Odpoved nečemu, o čemer je najbolj prepričan, odpoved temu, kar ga je pripeljalo v pekel. Rešitev iz peklenskih muk mora biti neskončno težka odpoved tem mukam. Mogoče govorim lahkomišno. Nisem se znašel

na dnu pekla in v resnici ne morem niti slutiti, kaj ljudje tam doživljajo. Znašel sem se nekje, kjer sam ne slutim, kaj doživljam.

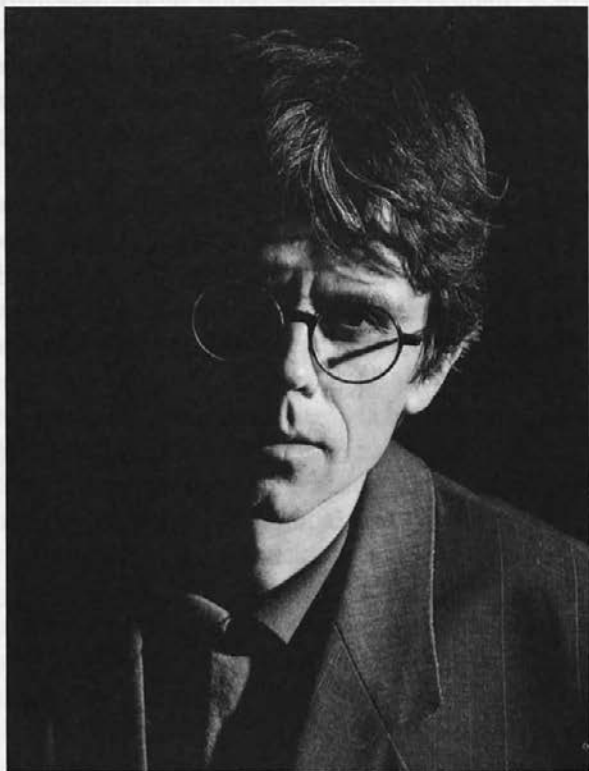
Mi smo hvaležni živim za vsak molk o nas. Hvaležen pa sem tudi za vsako besedo. Moja smrt, moje pogubljenje, obsodba na tekanje v prosotoru, ki ga je opisal Dante, so glede na način, kako vam o tem pripovedujem, posledica moje želje po potovanju. Moje prepričanje, da sem tam, je laž, s katero sam sebi lažem, da sem nekam odpotoval, to je hkrati laž, da nekje sem, laž iz strahu pred tem, da bi bilo vse samo potovanje, laž iz strahu pred smrtjo in življenjem. Ničesar ne vem o ljudeh, obsojenih s tem, da jih pekel ni sprejel. Ničesar ne vem o njihovi kazni. Samo s tem sem jim sramotno pridružen. Samo s tem, da mi ni do tega, da bi to vedel. Ali da res ne morem vedeti ... Ti, prijatelj, si me zdaj poklical. Vi me vsi vidite, kako z vami sedim za to mizo. To pomeni, da nisem tam, kjer mislim, da sem. Nihče od nas ni tam, kjer misli, da je. Ne vem, kje sem."

Prijatelj, ki me je prej poklical, se je nasmehnil in rekel: "Najhuje je to, da se v želji po zapiranju ptice v kletko skriva želja po sočutju z ubogo ptico ... Ampak to je laž. Pekel ni nikoli nikogar sprejel in nikogar zavrnil in nebesa niso nikoli nikogar sprejela in nikogar zavrnila, tako kot nobena pot nikogar ne sprejme in nikogar ne zavrne. Če smo se že zbrali, naj se začne naše potovanje."

Maj 1990 – junij 1998

INTERVJU

Igor Škamperle



Naj razume, kdor more

Foto: MIHA FRAS

Naj razume, kdor more

Igor Škamperle, rojen 21. novembra leta 1962 v Trstu, je pisatelj, ki fascinira ne le s svojim pisateljstvom, ampak tudi z načinom pripovedovanja. V njem se skriva tudi športni duh, predvsem strast do plezanja. Zato ni nenavadno, da je začel študirati najprej na Visoki šoli za telesno kulturo. Pozneje se je premislil in študij nadaljeval na Filozofski fakulteti, tam je študiral primerjalno književnost in sociologijo kulture ter leta 1991 iz tega tudi diplomiral. Svojo študijsko pot je nadaljeval najprej z magisterijem iz renesančne kulture in nato še z doktoratom o filozofu Giordanu Brunu. Danes je asistent na oddelku za sociologijo kulture. Vmes je napisal dve leposlovni knjigi. Prva, *Sneg na zlati veji*, je izšla leta 1992 v Trstu pri založbi Devin; druga z naslovom *Kraljeva hči*, prav tako izdana v Trstu in pri isti založbi leta 1997, je avtorja popeljala v finalno pisateljsko peterico nagrade kresnik '98.

Literatura: Igor, začniva na začetku tvoje življenjske poti. Trst, mesto tvojega otroštva in tvoje mladosti, je brez dvoma pomemben segment ne le v tvojem ustvarjanju, ampak v življenju nasploh. Zanima me, kako si sprejel okolje različnih kultur, religij in, navsezadnje, dveh različnih jezikov, ki si jima ostal zvest do danes.

Škamperle: Trst je lepo in zanimivo mesto, živeti v njem pa ni najlažje. V zadnjem stoletju so ga obremenile vojne, menjave oblasti in držav. Italijani, ti so v mestu večina, so v Trstu videli simbol nacionalnega odrešenja (iredentizem) na vzhodni meji. Glej zlomka, najtrši in najrealnejši nasprotnik temu načrtu smo potem, ko se je podrla stara Avstrija, postali Slovenci, ki že stoletja domujemo na Krasu v tržaških predmestjih. Tu tičijo vse korenine te naše tržaške zgodbe, o tem je imenitno stran napisal Robert Musil v romanu *Mož brez posebnosti*. Tržaška identiteta je izrazito obmejna, vendar hkrati močno osrediščena, bolj kot ljubljanska. Pomeni kozmos v malem, kjer je vse dostopno, vendar razlike obstajajo. Vidiš jo, tam je judovska cerkev! mi je kot otroku pravil oče. Menda največja v Evropi. Stokrat sem že parkiral na trgu pred njo, vendar v sinagogi še nisem bil. Ločnice vztrajajo. Lažje se počutiš v srbski pravoslavni cerkvi, ki je tudi ena najlepših, ker začutiš slovanskega duha. Tu so potem še Grki in drugi,

vse pa povezuje tržaščina, ki jo je govoril tudi Joyce, ko je po betulah popival s Svevom. Istrska malvazija in kraški teran sta tu domači vini. Nasprotja so me v mladosti begala, zato sem se umaknil v zaledje, najprej v Postojno. Mlad človek išče prostor, kjer se bo lahko bistveno, jedrnato izrazil; opredelitve pridejo pozneje.

Literatura: *Za Trstom je prišla Ljubljana. Najprej si študiral na Visoki šoli za telesno kulturo, potem pa na Filozofski fakulteti primerjalno književnost in sociologijo kulture. Zakaj si se pravzaprav najprej odločil za študij telesne kulture? Kaj lahko po tvojem mnenju intelektualcu prinese kultura telesa in kaj je tisto, kar intelektualca lahko fascinira v estetiki športa?*

Škamperle: Najprej sem odšel na Srednjo gozdarsko šolo v Postojni, tam sem preživel štiri čudovita leta, polna radosti, spoznanj in prijateljstev. Navdušil sem se nad alpinizmom in to je bil poglaviten razlog, da sem se vpisal na študij telesne kulture. Ob čustvih me je vedno spremljala intelektualna radovednost, zato sem pri vsaki stvari hotel zapopasti bistvo, tudi pri plezanju. Mu posvetiti življenje, ne le občasen izlet. Zato študij, ki bi mi omogočal takšno življenje. In mi ga je. Nasploh je Ljubljana v 70. in 80. letih dihala svetovljansko. Odhajali smo v visoke gore, od Južne in Severne Amerike do Himalaje. Potem sem nekega dne ugotovil, da sem v gorah in gozdovih sicer dober, o človeški zgodovini pa nimam pojma. Praznina. Sliši se hecno, a bilo je tako. Na primer: nisem razumel, zakaj nekateri kolegi berejo Hesseja ali Vonneguta. Imel sem dovolj moči, da sem začel znova. Študijska leta na primerjalni književnosti in sociologiji kulture so bila polna navdušenja in doživetosti, tudi po zaslugi profesorjev.

Literatura: *V študentskih letih si začel pisati tako beletristiko kot tudi znanstvene članke, najprej obarvane s psihoanalizo, nato bolj religiološko usmerjene. Katere postaje v teh letih so se ti najbolj odtisnile v spomin oziroma kako in zakaj so nastale spremembe v tvoji miselni in znanstveni naravnosti?*

Škamperle: Med ključnimi postajami je bila psihoanaliza. Zaradi nje sem poleg književnosti vpisal sociologijo kulture in tri leta sledil zanimivejšim predavanjem na filozofiji. Moj vstop je bil vzorčen, skoraj učbeniški. Najprej sem bral Freuda in hipoma dobil občutek, da gre tu zares, za nekaj, kar se navezuje na moja osebna doživetja. Nadaljeval sem

z Lacanom in spisi Slavuja žižka in Rastka Močnika ter spoznal, da v Ljubljani obstaja živahno teoretično okolje. Danes bi temu rekel, da se na Kranjskem nekje v globini ohranja boj med protestanti in jezuiti. Ljubljana se hitro navduši nad skrajnostmi, na eni ali drugi strani, niti ni pomembno. Poglavitno je, da je ostrina reflektirana! V tistih letih smo vsi navdušeno podpirali skupino Laibach, Irwin in podobne pojave, ki so bili celo v severni Italiji, ki je tradicionalno averoistična, nepojmljivi. Na fakulteti so me intimno zelo pritegnila predavanja profesorja Braca Rotarja, ki je z umetnostnimi, arhitekturnimi in miselnimi analizami segel dlje nazaj v zgodovino, tja do antike in srednjega veka. Odkril sem avtorje, ki so se mi zdeli bolj uglašeni s širokimi področji, za katera sem le slutil, a so me vabila s poželjivo radovednostjo: Le Goff, Duby, Vernant, Garin, Panofsky. Morda se je nezavedno začela prebujati vez s Trstom in romanskim okoljem, ki sem jo nekoč pretrgal. Kajti z druge strani so vame prihajali zvoki *Romanskih esejev* profesorja Capudra, Rebulovi romani z epskostjo, ki so jo kolegi teže razumeli. Neke sobote sem se preprosto usedel v avto in se odpeljal v Stično, Pleterje, do Kostanjevice in enkrat pozneje do Žič; da vidim, kaj je to! V Pleterjah sem patra prosil za kratek pogovor in ga vprašal: Ali ne jeste mesa? Ne, odkar red obstaja, to je osemsto let, ga ne jemo. Zdelo se je, da govori iz svoje lastne izkušnje; mi in osemsto let. Prav ta časovni čut, občutek in podoživetje dolgih obdobij je bilo zame razburljivo novo doživetje in nekaj, kar danes v plitki materializirani sodobnosti izgubljam. Tako v umetnosti kot v intelektualnem mišljenju tvegamo, da nas bo preplavila plitkost. Saj vem, da bom umrl, toda zakaj bi se odpovedal tistemu, kar je že bilo in morda bo in je več od mojega življenja?

Literatura: *Leta 1992 je izšel tvoj prvi roman Sneg na zlati veji. V večini so bili kritiki in bralci navdušeni. Ta roman je nekako povezan s tvojo vdanostjo goram, plezanju. Sicer si objavil tudi nekaj kritik, gorskih vodnikov in napisal zgodbe, ki močno dišijo po plezanju (Okruški razbitega zrcala) in izvrstne članke o gorah. Tomo Virk je v spremni besedi k tvojemu prvemu romanu napisal, da je gora v mitološkem pomenu "središče, axis mundi, popek sveta, omphalos, in je kot taka eden temeljnih človekovih religioznih arhetipov". Ali imajo gore tudi zate tak "arhetipski" pomen?*

Škamperle: Gotovo. Tomo Virk je lepo opozoril na mitološko razsežnost gore. Jung o simbolu gore in drevesa govori v okviru kolektivne nezavedne

dediščine in ju primerja z arhetipom, vrojenim in podedovanim vzorcem mišljenja. V romanu gre za literarizirane popise zanimivejših gorniških doživetij, pri tem mi je bila rdeča nit, pa tudi poglobljena ambicija ustvariti Bildungsroman, opis mladostne rasti in zorenja. Poglavlji je sedem, to pomeni strukturno zgradbo realnosti. Začne se v tretji osebi, ko svet doživljaš intuitivno z otroškimi očmi. V srednji šoli se zgodi oblikovanje jaza in prvih trdnih izbir ali že kar resnic. Lakota po spoznavanju smisla, dokazovanju individualnosti in doživetju ljubezni. Ta pot pripelje na prve vrhove, kjer se moraš odločiti, kako naprej. To je zelo nevarna, občutljiva faza, ker se moraš znati ustaviti ali celo obrniti, vendar ne tako, da skomigneš z rameni in zadevo preložiš. Gre za notranjo preobrazbo, ne več za novo omaro, ampak za selitev v drugo sobo. Ali natančneje rečeno: za uglasitev nove, drugačne govorice. Moj prvi roman se s tem pravzaprav sklene, s sestopom z gore v Himalaji, z odpovedjo zunanjemu cilju in odkritjem, da ta živi v drugem človeku oziroma v tistem, kar nas povezuje. Rad bi rekel, da ta korak marsikoga ožge in tudi sam bi skoraj zdrsnil. Mnogi dragi prijatelji so umrli, v nekem procesu, ki so ga dobro slutili alkimisti. Gora zame ni bila izlet ali športni dosežek, ampak v lepem in težkem realno življenje, ki blagruje in dviguje.

Literatura: Danes se zdi, da se vsi radi vračamo v predmoderno Evropo, tam poiščemo nekaj svojega in v predelani obliki posredujemo drugim. Tvoje navdušenje nad srednjim vekom in renesanso, ki ga je moč zaznati tudi v tvojem zadnjem romanu Kraljeva hči, katerega dogajanje je povezano s himeričnimi podobami današnjih in nekdanjih dvorjanov cesarja Rudolfa, je pravzaprav prevzelo tvoje pisanje in mišljenje. Od kod tvoja fascinacija nad srednjim vekom in renesanso? Zakaj, in če sploh, je treba aktualizirati te zgodovinske epohe?

Škamperle: Dokončnega odgovora nimam. Navdušenje za srednji vek se je pri meni napajalo iz dveh virov: po eni strani čustveno, to je povezano tudi z religijo. Ali obstaja Bog, vesoljni um in podobno, so osebna vprašanja, na katera si odgovarja vsak sam. V srednjem veku to nenadoma ni pomembno. Vse naše ideološke opredelitve nimajo vloge, ker so v tistih stoletjih preprosto zgradili toliko katedral, ustvarjali simbolične razlage sveta, upali, verovali, ljubili, se kdaj tudi stepili in bili zato zelo človeški, da se temu samo čudiš. Sestop v srednji vek se mi zdi podoben vrnitvi

v otroštvo, ko je bilo vse še možno, neposredno doživeto, presenetljivo konkretno in hkrati domišljijško, sanjsko. Drugi vir navdušenja prihaja od tod, saj gre za evropsko zakladnico, ki nas bogati in povezuje s temeljnimi vprašanji. Skratka, zakaj bi hiteli v Indijo, če je eden izmed ključev morda v tem, da znam odpreti oči in videti, kaj me obdaja? Vsi ne moremo postati medievalisti, da se enkrat v življenju srečamo z izročili naše kulture, pa se mi zdi vredno in dostojno človeka.

Literatura: *Roman Kraljeva hči je sestavljen iz dveh zgodb, ki se, po spletu čudnih naključij ali pa morda usode, intenzivno prepletata. Pri branju romana Kraljeva hči sem dobil občutek, da je zate zgodovina kot šahovnica, po kateri se figure premikajo načrtno, vodeno (to spominja na roman Umberta Eca Foucaultovo nihalo). Kakšen je tvoj odnos do "teorije zarote", ali obstajajo in kako lahko zaznamo tiste niti zgodovine, ki nas neopazno prepletajo v, heglovsko rečeno, svetovni duh?*

Škamperle: Kot zarotnik na to sicer ne bi smel odgovoriti, ampak reciva, da nisem čisto "notri". Kot vidiš, duhovitost obstaja. Roman, vsaj upam, posreduje ta občutek, to pa ne pomeni, da stvari niso resne. Tako bom rekel, "teoriji zarote", ki jo omenjaš, sem se približal dvoumno, izrazito ambivalentno, vendar se mi zdi, da sem jo prav tako najbolje razumel. Je res in ni res. Pa kaj je to, "muti-voda" bi rekli naši kolegi. Natančno tako. V tem ribniku se moraš ribe naučiti spoznavati in jih potem loviti. Lacanovci bi rekli, da je veliki Drugi fikcija, pa vendar ves svet in posamezniki delujejo tako, kot da bi obstajal. Pri nas smo na žalost celotna področja, ki se dotikajo takšnega vedenja, zanemarili, zato smo v tovrstnih javnih debatah zelo okorni. S tem mislim tudi na prejšnje vprašanje. Ecovega romana, ki ga omenjaš, nimamo v slovenskem prevodu, Srbi ga na primer imajo. S področja gotske simbolike, gnosticizma, kabale, alkimije, hermetizma, magije in framazonstva nimamo dostopne literature, to se pozna tako v našem družbenem življenju kot pri razumevanju in vrednotenju umetnostnih izročil. Ob Heglu se ne znamo hudomušno nasmehnuti, kot znajo mojstri. Ker ga vzamemo preveč resno.

Literatura: *Nekateri kritiki in tudi bralci so ti očitali, da je roman Kraljeva hči preveč prepreden z zgodovino, filozofijo, magijo itn. Kako je po tvojem mogoče združiti sorodna, vendar pa v izhodiščih različna diskurza, kot sta literarni in znanstveni?*

Škamperle: Diskurza sta različna, vendar vidim izhodišče njune povezave v tem, da ju je mogoče brati skupaj. Znanstvena govorica me lahko ponekod navduši estetsko, to sem srečal pri Koperniku ali Keplerju, po drugi strani se leposlovno estetsko besedilo dotika filozofije, zgodovine in resnice nasploh. Tu ni treba navajati imen, saj to velja za večino dobre proze in poezije. Roman sem pisal med pripravo doktorske naloge o Brunu, pa tudi kot odgovor na nekatera osebna doživetja oziroma poskus prestopa na literarno raven obstoja realnosti, ki je večnostna in hkrati vselej zdajšnja, nekako transčasovna. To se mi zdi dober izziv za literaturo, da ujame in razmisli razsežnost, do katere so se v zadnjem času dokopali fiziki. Čas je in ga ni! Kaj pomeni – v čisto psihološkem pogledu – obredno doživetje? Kako pojem reverzibilnosti aplicirati na osebno konstitucijo? V romanu, ki se dogaja v rudolfski Pragi, se v nekakšnem sočasju prepletata sodobna zgodba in zgodba iz pozne renesanse. Obe sta tu, a hkrati obe tudi neponovljivi, to je jasno. Občutek imam, da se teh stvari še ne zavedamo dovolj. Morda bo znanost v prihodnjem stoletju tu, v zlomu linearnega časa, naredila svoj veliki korak.

Literatura: *Pred časom si doktoriral. Tema: Kozmološke inovacije in filozofija narave pri Giordanu Brunu. Zakaj se ti zdi njegova misel aktualna? Ali po tvojem obstajajo še kateri podobni neznani, pa vendar aktualni misleci iz preteklosti, ki jih bi bilo treba znova premisliti?*

Škamperle: Predvsem obstajajo avtorji, ki jih pri nas premalo poznamo. Na primer Johannes Kepler, eden prvih modernih astronomov in znanstvenikov, ki je hkrati – človek bi rekel kar nekam mladeniško – veroval v astrologijo, iskal harmonije stvarstva, zaupal v globok estetski red celotnega kozmosa. Prvi koraki moderne dobe, ko so se v znanstvenih in celo v estetskih kroških govorice racionalno "očistile" – metafora tega koraka še vedno ostaja Descartes –, so danes vnovič zanimivi. Razmišljanja niso več vezana le na Heideggra, ampak na skrajne domete naravoslovja, kjer se prek ovinka spet prebujajo koncepti holizma, estetika reda, finalna vzročnost, princip zgojitve psihičnih energij (*contractiones*), ki zahteva zožitev senzorialnih stimulacij, o tem je pisal Bruno. Študij Brunovih del je sprva bil naporen, pozneje pa zelo stimulativen. Pol leta sem preživel v izvrstni knjižnici Inštituta za renesančne študije v Firencah, pregledoval besedila za antikvarnimi mizami do večera v družbi starejše gospe, ki je

skrbela za knjige. Bruno zagovarja neskončnost vesolja in svetov v njem. Fizično realnost imenuje prigodljivost, tudi osončja, tako da celotno vesolje razume kot odsev neke druge zgoščene realnosti, ki je ne moremo zapopasti. S profesorjem Markom Uršičem, ki predava filozofijo narave, sva o tem pogosto debatirala in se čudila Brunovim uvidom, ki sicer ni odkril teleskopa, zaslutil pa je fizične in umske razsežnosti vesolja, ki jih potrjuje in odkriva šele sodobna znanost.

Literatura: *Tvoja različna delovanja (na primer pri časniku Slovenec in reviji Tretji dan) nakazujejo na poseben odnos do politike, ki pri tebi nikoli ni bila eksplicitno poudarjena. Ali je tvoja politična naravnost, če jo sploh imaš, kakor koli povezana s tvojim ustvarjanjem? Se ti zdi pomembno, o tem se v tvoji generaciji redno diskutira, da človek danes politično deluje?*

Škamperle: Pri naših ljudeh pogrešam čut za politično igro. Jasno, da gre za interese, toda v osnovi so idejne oziroma politične izbire stvar posameznika, torej nekaj povsem normalnega, ob čemer bi morali uživati in ustvarjati igrivo ozračje. Žal naši ljudje strankarske demokracije ne prenesejo, ker vsako stvar vzamejo 101 % zares. Protestantsko in jezuitsko. Zdi se mi, da so Slovenci nagnjeni k totalitarnosti, to opažam celo na cesti, kako vozijo. Bog ne daj, da se kdo vrine. Italijani se obnašajo drugače, iz politike, ki je v medijih nikoli ne obravnavajo cinično, kot pri nas, ustvarjajo veliki spektakel. Vedno poskušajo človeško razumeti, zakaj se kdo tako odloča in ne drugače. Iz teh stvari se ne bi smeli norčevati, ker tvegamo, da bomo postali precej dolgočasna lokalna pokrajina.

Literatura: *Pomemben del tvojega življenja in literature je povezan z zamejstvom. Danes živiš v Ljubljani in imaš možnost, da z distance opazuješ dogajanje, povezano z zamejskimi Slovenci. Kako gledaš na kulturno-umetniško in politično dogajanje med njimi? Ali je mogoče, da zamejci presežejo desetletne politične delitve in nastopijo kot enotno politično telo navzven? Kakšna naj bo pri tem vloga matice?*

Škamperle: Široka tema, o kateri bi morali pogosteje razpravljati. A se zdi, kot da Slovenije, ki se navdušuje nad ameriškimi nadaljevankami, ne zanima. To odtujitev v Trstu in Gorici globoko občutijo. Ideja, da bi Slovenci v Italiji imeli svojo narodno stranko, podobno kot Južni Tiroolci v Tridentu, je stara, vendar ni nikoli zaživela zaradi radikalne delitve na

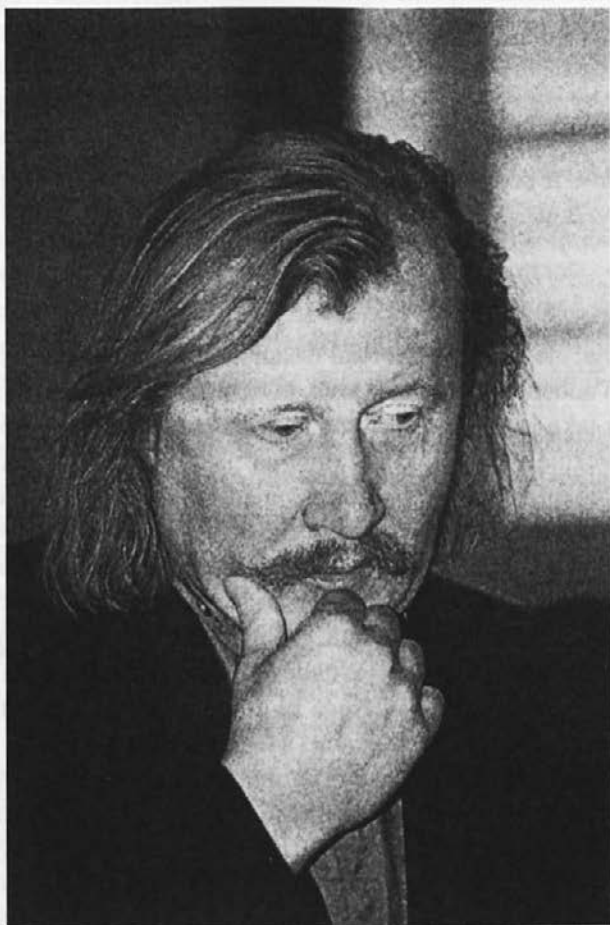
dva tabora, levo-komunističnega in narodno-katoliškega. Ta zarez prizadeva vsa področja, od otroških skavtov in tabornikov do kulture in ekonomskih interesov. Morali bi jo preseči, ker se z novo Evropo časi spreminjajo, a kako naj se to zgodi, če se je ta delitev v zadnjih letih preselila v samo srce Slovenije. V zamejstvu se mnogim zdi to smešno. Poleg tega bi se v Ljubljani morali zavedati, da zamejstvo v Italiji ni muzejska folklor, ampak skupnost z razvito in kritično zavestjo, ki lahko prispeva k našemu bogatejšemu kulturnemu življenju. Zelo pogrešam razpravo, ki bi ob padanju meja in združenih Evropi razčlenila in pripravljala strategije, kako slovenstvo spet razširiti, ne pa se boječe ukopavati na svoje okope nad Črnim Kalom.

Literatura: *Za konec že klasično vprašanje. Kakšni so tvoji načrti za prihodnost? Ali lahko pričakujemo esejistično knjigo, ki jo pripravljaš že deset let? Katera (miselna, znanstvena, literarna) področja misliš še raziskati?*

Škamperle: Lepo vprašanje. Res bi rad spravil skupaj nekaj esejev, predvsem o renesančnih humanistih in umetnikih, kjer bi spregovoril o kamnu, vodi in čudodelcih. Verjamem, da so pri nas bralci, zaradi katerih ima avtor veliko notranje zadoščenje. Bralci, ki znajo intelektualne avanture brati, razumeti in se jih veseliti. Ko pišem, najbolj zaupam takšnim bralcem, s katerimi se niti ne poznamo in najbrž niti ni potrebe, da bi se. Včasih me tu in tam kakšen glas prijetno preseneti, tako kot sem tudi sam ogromno dolžan mnogim, ki me ne poznajo. Imam pa še en cilj, tudi tega že deset let: da bi se povzpел na vrh Everesta. Sam in pozimi, to ni uspelo še nikomur. Naj razume, kdor more.

Spraševal je **Gregor Podlogar**

PETER SLOTERDIJK



Peter Sloterdijk

Tetovirano življenje

(Prvo poglavje iz poetoloških predavanj na Univerzi v Frankfurtu leta 1988, ki so knjižno izšla z naslovom Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen)

"Poezija," je dejal pesnik Paul Celan, "se ne vsili, temveč izpostavi." Ne poznam nobenega drugega stavka, ki bi imenoval zadeve literature tako pravilno in tako zahtevno. Pravilen je ta stavek predvsem zato, ker jezik poezije navezuje na kretnjo, ki si upa na plan. Prav tako z njim zadene, za moj posluš, pravi ton, saj poudarja romansko idejo o poeziji: Umetniška svoboda je odvisna od tega, da ni gosposka. Prevedite Celanov stavek v francoščino in razumeli boste, kako je ta stavek doma v romanskem: *la poésie ne s'impose pas, elle expose* – takoj se izda njegov izvor iz duhovite jezikovne igre, in kot pogosto v francoščini se nevarnosti globljega pomena prestrežejo z eleganco. Tako je stavek formuliran na nevidni nemško-francoski meji, na kraju, za katerega že dolgo mislim, da je lahko prostor najplodovitejših srečanj. Kdor govori s tega mejnega področja, ima dobre možnosti, da sodeluje pri izmenjavi temperamentov. Včasih tevtonski duh prihrani elegantnemu govoru površnost, v nasprotju pa eleganca zmeraj reši globlji smisel pred samo seboj. "Poezija se ne vsili, se izpostavi" – to je stavek, ki dela in avtorje meri z ekstremnimi merili. Vzpostaviti se, o katerem je govor, nima po naključju ob sebi nobenega slovničnega objekta; če se poezija izpostavi, potem ne predvsem sodbi javnosti, hvali in blamaži sodobnikov, analizi in nesporazumom prihodnjih rodov. Seveda ti elementi sodijo k okoliščinam literature, in besedilo brez izpostavitve bralcu bi bilo

tako izgubljeno kot dojenček Mojzes v svoji košari iz trsja brez faraonove hčerke, ki izpostavljeno bitje vzame v skrbstvo. Vendar gre pri izpostavitvi poezije, o kateri govori Celan, moč njene absolutne narave čez komunikacijo, ne izčrpa se v igri oddajanja in sprejemanja. Poezija se izpostavi, ker ni manj kot analogija eksistenci – brezpredmetno, odprto tveganje. Beseda eksistiranje, s katero je bil v našem stoletju karakteriziran ontološki pogoj človeka, odpade za tistega, ki prisluškuje pomenskemu viru izraza, precizni eho na poetično Celanovo izpostaviti se. Če se poezija izpostavi in če eksistiranje "moli ven" v svetovno noč, potem sta eksistenca in poezija v svojih temeljnih gibih solidarni druga do druge. Izpostaviti se in moleti ven sta človekova konstitutivna giba. Nikjer drugje, če ne pri njiju, se izvedejo kretnje "pravzaprav metafizične dejavnosti". Sta nastopni kretnji človeka kot poetične živali. Z njima dobiva živo bitje, za katero obstaja nevarnost, da se bo spremenilo v pošast, lahkomišelnost, da ni žival. Umetnina zgradi svet, pravi Heidegger; poezija se izpostavi, odvrne Celan – brez dvoma se stavka rimata. Filozof in pesnik z nasprotnih strani vstopata v isto areno. Na tem prizorišču se izpove, kako je s svetom.

Moje sklicevanje na Heideggrove in Celanove ideje v teh uvodnih razmišljanjih ni brez omejitev pri prvem avtorju in ne brez zadržkov pri drugem. Ne pride mi na misel, da bi svoje doslejšnje pisne izjave neposredno povezal s tistim, kar je pod poezijo razumel Celan – to ne bi pomenilo samo velikega pesnika narobe razumeti, bila bi tudi tipološka napaka, kajti moje pisanje ne sodi v liriko, temveč v filozofsko konverzijsko prozo ali razvedrilno mistiko. Kar zadeva Heideggra, ki je po Emmanuelu Lévinasu "na žalost največji mislec tega stoletja", nastaja do njega zadostna distanca že zaradi monumentalnosti in dvomljivosti njegovega dela. V njem vidim ne samo misleca junaka z rangom modernega Platona, pri katerem se v delu izvrši vojna orjakov za smisel biti, temveč tudi nezavednega Eulenspiegla, pri katerem filozofija preide v obdobje njene samoparadije. Od Heideggra naprej je sposobnost osmešiti se kriterij za to, da se neha zavračanje filozofskega mišljenja od zavestnega življenja. Visok ekstrem se vrača v nižjega, ortodoksno se preobrača v paradoksnost. Iz tega sledi, da je treba začeti s tem, da Heideggrovo mišljenje osvobodimo v jezik, v katerem bo imelo bolj prav kot pa v svojem lastnem. Pri tem ni treba

urbanizirati samo provinco; treba je razveseliti muko in naseliti lačno osamljenost.

Citiral sem Celana in omenil Heideggra, ker v njunih velikopoteznih poetoloških in filozofskih tezah opažam praznino za moja osebna dodajanja. Zapustimo za hip visoko planoto pesnjenja in mišljenja. Zavoljo mene naj tubit pomeni zavlačevanje v nič; prav tako nimam nič proti, če se poezija ne vsili, temveč izpostavi. Vendar bi lahko reklo o izpostavljanju dobilo povsem vsakdanji pomen, od katerega je dolga pot do umetnostno ontoloških aforizmov. Pri tem mislim na povsem razumljiva realna tveganja, ki jih nosi vsak objavljeni umetnik. Če si avtor upa na dan s kako knjigo, potem se brez dvoma izpostavi, vendar ne zato, ker se izpostavi poezija; prej zato, ker se hoče umetnik vsiliti, še bolj pa zato, ker on, umetnik, ali ona, umetnica, ne bi našla "k sebi", če s svojimi jezikovnimi vzgibi ne bi našla "iz sebe" – pri tem puščam odprto vprašanje, kam pride kdo, ki se izpostavi v tem smislu.

Tako se na primer zdi, da sodijo predavanja iz poetike k tveganjem pri izpostavitvi kot pisatelj nemškega jezika. Kdor govori s tega frankfurtskega podija, se praviloma ne izpostavi prvič, temveč se ozira nazaj na svojo zadevo izpostavljanja. Tukaj dobi besedo, ker jo je kje drugje prej že imel. Imel jo je prej in drugje, ker ni hotel opustiti, da se ne bi izpostavil, in ker je samovoljno vztrajal pri tem, da bi se naredil slišnega in berljivega. Za literaturo velja nasprotje francoskega gesla "*on ne peut pas être et avoir été*", lahko si samo tedaj, če si bil, lahko govoriš, samo če si govoril, lahko se izpostaviš, samo če si bil izpostavljen – v Frankfurtu na Univerzi si lahko prizanašaš, če si prej nisi prizanašal.

Pri tem smo zadeli lajtmotiv pričujočega predavanja: če obstaja rdeča nit, ki bi današnja uro lahko povezala z naslednjo, potem se razvije iz ideje, da mora biti poetika izpostavljanja razvita kot poetika začenjanja. To je lažje rečeno kot pa zamišljeno. Kajti tudi začne lahko samo tisti, ki je začel, ali pa naj rečem: Ki je že začel? [Avtor tu navaja gramatično obliko *Angefangenhaben in Anfangensein*, op. prev.] Prosim, ne mislite, da je razlika med *Angefangenhaben in Anfangensein* samo slovnična finta. Upam, da bom našel argumente, ki bodo nakazali obstajanje resničnega problema – pod pogojem, da obstaja volja do problema, kajti pri filozofskih stvareh se ne odločamo samo za rešitve, temveč tudi za obstajanje problemov.

Vprašanje, kako se začenja, bi rad začel razlagati tako, da bi razlaga dopuščala osebni in splošni odgovor hkrati. Avtor, sem dejal, začne pri sebi s tem, da se izpostavi, vendar je v stanju se izpostaviti samo zato, ker se je že izpostavil. Če bi se želeli odpraviti v iskanje začetka nasploh, potem bi padli v neskončno gibanje, ki je logikom znano kot neskončen regres. Deducirati prvi spontani začetek in od hudiča zahtevati, naj iz peska napravi trdo vrv, to sta približno enako težki nalogi. Vendar ne samo to, bili bi tudi odvečni zahtevi. Kajti za avtorje, tako kot tudi za druge eksistirajoče, je dovolj vključiti se v njihov tekoči začetek, da bi se v svojem bivanju postavili na tekoče. Vse življenje smo kot ljudje, ki prepozno prihajajo v gledališče – med dvema dejanjema se vrata še enkrat na pol odprejo, z zadržanim dihom se stisnemo v prostor in v temi poiščemo prostor. Začetek dejanja smo zamudili, in hipoma se ne zgodi nič več drugega, kot da njegovemu poteku sledimo tako pozorno, kot je le mogoče. Pomisliti je treba na to, da sodi mogoče k pravilom te igre, da njene začetke zaslutimo šele pozneje. Resničen začetek ni za nas nikdar drugačen kot pri rezultatih že biti začel [Schonangefangensein]. Tu so že brazde na obrazu, tu so že gube okrog koticov ust, tu je že strah, negibčnost v hrbtu, trepetanje kolen, napetost v srcu. Če pravi Heinrich Heine, da gre razpoka sveta naravnost skozi pesnikovo srce, potem je izpovedal to, kar je našel – njegovo srce se ni spoznavalo drugače kot na raztrganem. Tako je naša zdajšnjost s hieroglifi prevlekla starejše začetke, ki jih je treba dešifrirati in si jih predočiti, da bi lahko kaj povedali.

Ne vem, ali se še spominjate časa, ko smo imeli večinoma še fiziognomičen pogled – mislim na srhljivo jasnovidno starost pred začetkom spolnosti in predstavo, starost, v katerem z enim pogledom ugotoviš, kaj je kdo – njegov značaj, njegove muhe, njegovo zgodbo, njegovo naravo, njegovo prihodnost, vse združeno v telesnem hieroglifu, ki povsem berljiv stoji pred nami; o njem ni treba več izgubljeni besed, ker pomeni koncentrat vsega tega, kar se samo nakazuje in izdaja. Ostanek tega videnja je v igri takrat, kadar odrasli berejo svoje lastne poteze – pogled v ogledalo, in vizavi se odkrije takoj, preveč znane so črte, brazde, gube, sledovi let – neopazno in pričujoče pripovedujejo roman začetkov, za katere po navadi nimamo natančne zavesti.

Rad se poigravam z mislijo, da vsak človek uteleša zlog, enkrat in nezamenljiv rastlinjak iz konzonantov in vokalov, živ zlog, na poti do besede, do besedila. Vsak izmed teh zlogov bi bil izraščan in individualiziran v neponovljivo podobo, tako kot v starih južnih hrastovih gozdovih nikdar ne najdemo dveh istih debel. K tej predstavi živih zlogov dodajam še domnevo, da se ti zlogi ne morejo brati sami, ker nimajo organa, ki bi rabil samozaznavanju. Kar bi tem živahnim in samim sebi zakritim zlogom pomagalo na sled njihovega lastnega zvoka, bi bila pisava. Ona je tista, ki jim daje medij, da se lahko odslikavajo v "zunanjem" materialu, in tako bi s številnimi poskusi pisanja in s kombinacijami stranskih zlogov skozinsko nastajalo približevanje zvoku skritega življenjskega zloga. Seveda Celan ni imel nič kaj takega v mislih, ko je dejal, da se poezije ne vsili, temveč izpostavi. Vendar se mi ne zdi povsem nelegitimno frazi izpostaviti se dati tudi smisel, ki se pojavi v miselnem poigravanju s posameznimi zlogi. Če si zlog, potem se vsiljuje, da se zapišeš zraven, in za en zlog, ki išče svoj zvok, svoj zapis, svojo materializacijo, svoje pravo sosedstvo, je formulacija "izpostavi se" še posebno na mestu.

Te zlogovne fantazme ne bi rad preobremenjeval. Gre mi za to, da bi z njeno pomočjo obudil idejo, ki se dá pojasniti na nefantastičen način. Individui seveda niso živi zlogi, vendarle žive snovi, so dihaloče teme, ki se obravnavajo same, včasih izčrpno, včasih lakonično. Vendar tudi to še ne pove dovolj. Kajti vsako življenje je po svoje na poti k jeziku – je že napolnjeno z glasovi, besedami, osnovnimi slikami in scenami, s katerimi izpiše besedilo svojega vsakodnevnega romana. Znati začeti, to literarni debitanti pri sebi še posebno močno izkusijo, ima svoj vzrok v že izvršenem začetku predliterarnega življenjskega besedila. Že od prve vrstice prve knjige naprej se tipajoče zapisuje, se ponazarja, amplificira in stopnjuje, in v najslabšem primeru do splošne berljivosti. Samo ker smo že sredi zgodbe, lahko začnemo našo zgodbo pripovedovati. Smo, če vzamemo status quo, vse prej kot nepopisani listi. Od prvega vzdihla naprej, od najzgodnejših stadijev materničnih noči je vsako življenje občutljivo za pisavo kot voščena tablica – in vzdražljivo kot najbolj svetločuten film. V nervoznem materialu se vgravirajo nepozabni značaji individualnosti. Kar imenujemo individuum, je sprva samo živ pergament, na katerem se z nevralgično pisavo od sekunde do sekunde zapisuje kronika naše eksistence. Lahko gremo tako daleč in

rečemo, da obstajajo črno in belo tiskane knjige, ker obstajajo individui, ki svojo nevrološko bit knjige obračajo navzven. So popisani listi, ki se nekega dne obrnejo sami in postajajo napisani.

Za nakopičene označitve, ki so vsakemu življenju prizadejane od vsega začetka naprej, ne najdem ustrežnejše oznake kot tetovirano življenje. To besedo uporabljam sprva metaforično, ne mislim na poslikave kož romarjev v srednjem veku ali na mornarje, eksotike, artiste in fetišiste, ki so se od poznega 18. stoletja prepustili čaru nošenja slik pod kožo, ki jih ni bilo mogoče sprati. Predstavljam si tetoviranje duš, ki nam narekujejo naše osnovno besedišče in vžgejo naše osnovne slike; so tetoviranja živcev, ki so se kot povezave smislov in utiranja doživljajev zapičila v nas, so engrami, ki nam dajejo signale za alarm in akcijo, za umik in hrepenenje. Iz tega zornega kota ni bilo dovolj, če sem malo prej govoril o popisanih listih, iz katerih pozneje nastajajo popisovalci listov. Kar omogoča pisanje, ni kakšno prejšnje programiranje, ne kakšno poljubno naučeno. Osnovne besede poezije nastajajo iz eksistencialnih tetoviranj, ki nobena ne pokrije povsem vzgoje in nobena ne skriva povsem konverzacije. Poezija govori iz vročih ožigosanj duše iz izostrenih značajev pod kožo. Na te znake je navezana tudi razvita literarna govorica, z njimi so popisovalci imatrikulirani v tubit. Sicer se opečeni otroci bojijo ognja, vendar tetoviran otrok visi na pisavi, ne, pisava visi na njem kot *character indelibitis*, nezbrisljivo kot pečat, ki ga ne moremo izbrisati, iz katerega pa govori določen krstni ritus. Za pisatelje velja torej stavek, ki je modificirano psihoanalitično geslo: kjer je bilo tetoviranje, naj nastane umetnost, ali: kjer je bilo vroče ožigosanje, naj nastane jezik. Z golim kazanjem na stare vzorce literaturi ni zadoščeno. Ko se učim govoriti, pridobivam tudi svobodo pred znaki, ki me predstavljajo. Verjetno ne obstaja nobena literatura brez izvirnega tetoviranja, vendar tetoviranja kot taka niso literatura – ostajajo monotone sledi neminljive preteklosti, ki se vztrajno ponavljajo, brezčasno kot nezavedno in nepopoljšljivo kot instinktno. Vendar pozneje pridobljena in izbojevana distanca vtisnjenih osnovnih besed poskrbi za pritek novih znakov, prek katerih se približuje svet, da bi se spremenil v prosto govorjeno. Več kot je novih znakov sveta, bolj zbledi stara vtetovirana pisava, in kar lahko rečemo, se do neprepoznavnosti odstrani pred tistim, kar se izreče na našem lastnem telesu. Nazadnje se je, v povsem jezikovnem svetu,

oddaljeno govorjenje pognalo samo v tek – vključite poljuben program in jasno vam bo, na kaj mislim – neobvezujočnost na vseh kanalih, lahka govorica iz vseh redakcij. Takoj ko postane poljubno govorjenje vsepričujoče, se lahko pojavi tudi potreba po razkritju avtentičnega tetoviranja. Potem pa je znenada govor o tetoviranju brez metafor. Kjer vlada novomeščansko klepetanje, nastaja potreba po esencialnih znakih, po krvavih praskah in opeklinah eksistence. Sicer vemo, da je tetoviranje brez jezika monotonija, vendar je jezik brez tetoviranja poljubnost, in komur je iz njegove lastne izkušnje postalo jasno, da je poljubnost večje zlo, bo morda pripravljen za nasilno monotonijo redukcij neizbrisljivih prepoznavnih znakov – pripravljen za noč na čelu in za črnilo pod kožo.

Hugo Ball je bil prvi, ki je v svojem poetološkem obračunu z dadaistično farso idejo javnega tetoviranja prevzel v svoja umetniško kritična razmišljanja. Menil je, da je v njem našel gesto za vnovično vzpostavitev resnobe. Po svojih nastopih v kabaretu Voltaire kot onomatopoeet, magični škof in nonsens recitator je doumel, da se poljubnost ne da premagati s poljubnostjo – ljudem uspe to vendar zmeraj boljše. Tako se je povrnil k ideji pisatelja kot priče.

"Ali naj bi si – se sprašuje v svojih dnevnikih – na čelo tetoviral srce? Ves svet bi potem menil: srce mu je stopilo v glavo. In ker je modro kot tinta, modro kot umirajoči, bi lahko prav tako rekli: smrt mu je stopila v glavo. Samo zapisati moramo, kako globoko nas je zadela strahota."

Na nekem mestu zapiše:

"Tetoviranje je bila prvotno verjetno hieratična umetnost. Če bi si morali pesniki svoje verze ali samo svoje praslike rezati v svoje lastno meso, bi verjetno malo ustvarjali. Po drugi strani s prvotnim smislom objave kot neke vrste samorazodetjem ne bi mogli kaj početi."

"Poezija se ne vsili, temveč izpostavi," je učil Celan. Medtem vemo, da se poezija izpostavi, ker priča o nečem, čemur so bili izpostavljeni njeni govorniki, preden se je pri njih zgodila samoizpostavitev. Na nesamohoten način je pesniška govorica že od nekdanj blizu pričevanju, kolikor parafrazira stari engram, ga naslovi in spravi na svet. Kajti samo ker se tetoviranje vnovič postavi na kocko, je mogoča poezija kot jezik. S prevzemom in objavo pratetoviranj se odpre literarni prostor – pozneje bom predložil argumente, da gre hkrati za dramatičen in filozofski prostor, s katerim se

šele odpira oder vseh pravzaprav človeških nastopov. Če literatura s svojim tveganjem objave obnovi tveganje tetoviranja, s tem uide poljubnosti in dekorativnosti. Zato obstaja – kljub velikim diferencam – sorodnost med Celanovo umetniško metafizično maksimo in mučniško definicijo literature Huga Balla. Da se poezija izpostavi, nikakor ni isto kot zahteva, da je objava samorazgaljenje, pa vendarle je eno z drugim povezano z gestičnim mostom. V prvem kot v drugem primeru so potrebni odkrita kretnja, zmaga nad kratkosapnostjo, stopanje naprej, poudarjanje, razkrivanje in poslušanje, žrtev skrivnostnosti v prid javnosti, odpoved zasebni noči in megli in prednost zjasnitvi pod skupnim nebom.

Zbliževanje med Celanom in Ballom, ideje izpostavitve poezije in samorazgaljanja poetov se, kar zadeva mene, ni dovršilo brez zanimanja. Kar me privlači pri tej konstelaciji duhov, je možnost Celanove in Ballove misli povezati s pantomimičnim pojmom resnice antične kiniške filozofije. Kajti Ballova ideja priče, njegova vizija tetoviranega pisatelja, ki svoje praslike poseobljeno razstavi, ni samo prenos mučniškega principa na estetiko; vsebuje tudi prepoznavno napotilo na geste razgaljenja filozofskega satirika v sodu. Hugo Ball si je bil na jasnem, da je bil potomec Diogena iz Sinope, izumitelja pantomimičnih univerzalij. Seveda je tudi mislil, da je bilo njegovemu antičnemu predhodniku laže kot pa modernemu dediču, kajti ko je Diogen z laterno začel iskati ljudi, so ti imeli "smešno dobrodušnost, da so ga pustili iskati". Na modernega samorazgaljalca pa čaka nevarnost političnega in psihiatričnega uboja – pripomniti moramo, da je Hugo Ball zamolčal dobrodušnost našega časa, da umetniki za življenje prehajajo v umetnostno zgodovino. Za poznejšega Huga Balla, ki se je spreobrnil od dadaista v osvobodilnega teologa, je umetnik, ki rane časa eksemplarično predoči na sebi, na pol kinik, na pol pa mučenik. S tem ko se vdaja splošni vidnosti, se igra norčka in se približuje svetniku. Z eno stranjo svoje eksistence napada in razkrinkava, z drugo stranjo je kratko malo napadeni in razkrinkani. In samo ker je oboje hkrati, in v obojem nezavarovan, opravlja dolžnost priče v pravem pomenu te besede. To pomeni: v umetnosti gre predvsem za pričevanje [Zeugnis] in še le potem za kreacijo, in če je hierarhija vrednot teh funkcij drugačna, potem postaja umetnost obsedenost in narkoza, dela se pomembno, vsili se, postane instanca posredovanja sijajne bede.

Priznati moram, da sem se pri ukvarjanju s spisi nemškega disidenta Huga Balla pozneje naučil veliko tega, za kar mi je šlo v *Kritiki ciničnega uma*. Ballovo posredovanje med komedijantom in pričo me je prepričalo o tem, da je kiniška filozofija verizem. Oba utelešata neločljive težave pri razkritju resnice v razmerah tako imenovane visoke civilizacije. Ampak kaj je potem v resnici verizem? Kako pridem do tega, da v njem vidim kaj več kot različico naturalističnega sloga, ki mu je v devetnajstem stoletju uspela uveljavitev in ki je v dvajsetem stoletju doživel nekaj ostrih zapoznelih vžigov? Že prej sem plediral za to, da bi v kiničnem fenomenu videli več kot pa pavlihovsko ali regresivno medigro velike argumentirajoče filozofije. Predlagal sem bil v njem prepoznati predjezikovno manifestacijo resnice, neke vrste neprikritost, ki se spreminja v kretnjo. Kinična kretnja razkriva pantomimično kakovost aletheie. Če zdaj trdim, da je kiniška filozofija verizem, potem moram dokazati, da verizem predstavlja več kot grdo naturalistično maniro, ob kateri je pred sto leti marsikateri malomeščanski fanatik resnice našel svoje zadoščenje. Tako kot je bil kinični argument živahna kritika idealistične abstrakcije, tako sproži verizem kritiko estetske abstrakcije. Kar imata verizem in kiniška filozofija skupnega, je torej njun angažma za resnico od spodaj in proti lepi smrti od zgoraj. Kadar koli se poezija izpostavi, se ponovi tudi ta angažma proti lažni višini. Izpostavi se proti že spoznanju od zgoraj, proti samogotovosti, proti esteticizmu – proti kulturi dam in gospodov in proti redakcijski kulturi z njeno posestjo in njenimi merili, ki se vsiljujejo, kjer se le morejo. Če pa se poezija izpostavi, to stori predvsem zaradi sebe, ker je zmeraj v nevarnosti, da jo bo pokopala estetska abstrakcija. Njeno lastno nujno tveganje je, da se zmeraj znova regenerira z verističnim tveganjem. Ali regenerirati se pomeni začeti znova, zmeraj znova zgubiti ključ, ki je še včeraj zanesljivo odpiral ključavnice, pomeni vrniti se pred znano, se razgaliti do tetoviranja, ki je monotono vrezano v nepomembno meso, pomeni polistati nazaj na nepopisane liste na začetku, kjer smo brez lastnine in občutimo praznino. V tem pomenu se mi zdi legitimno reči, da je bil verizem samo naključno in mimogrede način pisanja, manira, slog umetnosti. Njegov resnični pomen je biti nenehno notranji pogoj umetnosti – če ne obstaja umetnost, ki ne bi po svoje preskušala izpostavljanja in postavljanja tvorb v ospredje. Če bi lahko na frankfurtskem območju uporabil besedo ontologija, ne da bi se zavedal

nesporazumov, ki jih izzove, se ne bi ustrašil trditve, da je sámo veristično gibanje v neskrto ontološki pogoj umetnosti. Poezija daje slišati, likovne umetnosti dajo videti, literatura daje brati – vendar so te oblike "daru" [Gabe] ne samo določitve v pomenu, da je kako delo v dobrem in slabem določeno svoji recepciji. Kar lahko slišimo, vidimo in beremo, so določitve, ki so hkrati prodiranja in pripetljaji v odprto; so odkritja in razkritja, v katerih se odpirajo slišnosti in vidnosti šele zares kot take. Bistvo umetnosti samo tako ni nič umetnostnega. Samo etimološko se zdi, da umetnost prihaja od sposobnosti [Können], v zadevi sami se pojavlja sposobnost sama iz odpiranja. Zato vsaki umetnosti veristične poteze niso povsem tuje – kajti to, kar se izpostavi, tudi nežno, nemočno, neofenzivno, odpre kak svet in je že s samim izstopanjem [Herauskommen – "priti ven"] samo po sebi otvoritvena silovitost. Kar zmeraj ostane virtualno in zakrito, se nikdar ne kompromitira. Vendar se umetnost, kot vse druge ustvarjalnosti, začne z odločitvijo, da se kompromitira in izpostavi tveganju vidnosti. Celo biblični Bog se je izpostavil temu tveganju, ne vemo, ali iz osamljenosti ali iz jovialnosti, in se s tem, kar je sledilo, vsaj po gnostični interpretaciji, nesmrtno razgalil. Res je škoda, naj ponovim še enkrat, da frankfurtskemu krajevnemu duhu ontološki toni izvabijo toliko nasprotovanja – sicer bi lahko na tem mestu razvili in prikazali zelo razburljive ideje o ontologiji objave, da je objavljanje več kot samo komunikativen akt med oddajnikom in sprejemnikom; previdno bi lahko prikazali, da je objavljanje, prav razumljeno, temeljni dogodek kake politične ontologije, ker se šele z razkritimi, postavljenimi, odkritimi, določenimi kretnjami ustvarijo možnosti in prostori za vse posamezne tako imenovane izjave in objave. Celo Celanove misli bi lahko izpostavljeno-ontološko domislili do konca in verizem umetnosti razložili iz analogije rojstva – saj navezovanje ljudi na njihovo rojstno gibanje ne pomeni nič manj kot ustvariti neki svet. Vendar mi ne pride na um, da bi si s temeljnimi filozofskimi vprašanji te veličine opekeli prste.

Zato se vračam k podobi tetoviranega življenja. Dejal sem že, da obstaja literatura, ker obstajajo individui, ki živijo tako, kot da bi sledili stavku: kjer je bilo tetoviranje, naj nastane jezik. Ni potrebno veliko teoretične fantazije, da bi zaslutili, da med tem, kar imenujem tetoviranje, in tem, kar se psihološko imenuje podzavest, mora obstajati povezava. Most med

obema vodi do teorije znakov [Zeichentheorie] – pravilneje, k teoriji risbe [Zeichnungstheorie]. Ne more biti naključje, da je Hugo Ball govoril ravno o čelu, ko je mislil na pisalno površino srca umirajoče modre barve. Čelo sodi k območjem telesa, ki so še posebno odprta za vstop vsega nezavednega – kajti čela imajo to značilnost, da se sama nikdar ne vidijo. So kratko malo obrnjena k drugim in tako dajejo primer za čudno dejansko stanje, da nič ne more biti bolj javno kot zame nevidno. Česar sam ne vidim, je *a priori* izpostavljeno drugim. Ljudje ne rastejo v svojo individualnost nič drugače kot tako, da se učijo rime na diferenco med notranjim in zunanjim: uiti sami sebi in za druge biti predmet. Tudi tisti, ki ne razkazuje tetoviranja srca, mora imeti čelo, da bi zase ohranil nevidnost v vojni pogledov. Primer čela, vzeto dobesedno, odkriva bizarno potezo nezavednega: kar je bistveno nezavedno, ima lastnost, da ne more, da se ne bi izdalo. Njegovo samoizdajstvo sodi k njegovi resničnosti kot lesketanje pod kožo popisane kože. Zapisano se zmeraj kaže navzven, vendar tetovirani svoje podobe črk in svojega ožigosanja ne more brati sam. Napisi so navadno na svojem lastnemu videnju in čutenju odmaknjenih mestih – na slepem delu duše, na nedostopnih robovih, na drugih in hrbtnih straneh temnega telesa, ki sem jaz.

Kar je hotelo življenje v nas najmočneje vtisniti in hkrati pred nami najbolj prikriti, to je zapisalo posameznikom med lopatice. Tam so zarezane naše nezavedne misije. Tudi tisti, ki so se kot Siegfried kopali v zmajevi krvi in se dozdevno napravili neranljive, tam nosijo odprto mesto, svoj samoizdajalski lipov list, v obliki srca in jazu oddaljen, in brez dvoma obstaja kje kakšen morilski opazovalec, za katerega je to skrivno mesto tarča. Ta tarča bi lahko bila tudi črna tabla, na kateri so zapisani absolutni napisi – ali ni bila to vizija Antonina Artauda, ko se je v lucidni nevzdržnosti na neki pariški avtobusni postaji, s svinčnikom v roki, v neuspešnih poskusih obračal, da bi si popisal hrbet v višini pleč?

Od tod vodi sled do najstarejših poetoloških izročil. Orfej, grški protopoet, je zaradi Evridikine smrti tako potrta, da je pripravljen stopiti v podzemlje, da bi pri bogovih teme izprosil Evridiko. Da trpljenje, ki ga usmerja, lahko k temu pripelje tudi druge, se pokaže ob tem, kako se je početje izšlo: celo pekel sam se da izprosi. Orfej je s svojo sposobnostjo premaknil meje smrti, dobil je nezaslišano dovoljenje ljubečo umrlo povrniti

nazaj na svetlobo in med živeče, pod neizprosnim pogojem, da se med potjo nazaj na dnevni svet nikakor ne sme obrniti in je pogledati; dokler bi bilo treba hoditi še po kraljestvu senc, ne bi smel pogledati predmeta svojega poželenja. Orfeju postaviti to zahtevo vendarle pomeni od tega, ki zahteva nemogoče, zahtevati nemogoče, kajti poželenje, ki se ni ustrašilo dejstva smrti, se bo komajda lahko držalo predpisa, naj ne pogleda ljubice. Poželenje mitičnega pesnika vključuje namreč nesposobnost ukloniti se zakonu ločitve, ki najde v smrti drugega svoj najhujši izraz. Če smrt po sebi ni dovolj učinkovita, da bi uničila željo po NJEJ, potem je prešibka tudi zapoved, ki mu prepoveduje "prehitro" naklonjenost do ljubice. Torej se mora Orfej obrniti, torej mora zlomiti pravilo in Evridiko spet izgubiti, tokrat za zmeraj. Če bi se Orfej lahko držal pravila, potem ne bi bil moč, ki je za Evridiko zahtevala drugo življenje. Ne bi bil pesnik, ki je pesem ubral v nemogočem – in od vsega začetka bi se mu zdelo nesmiselno ne meniti se za zgornje bogove in spreminjati spodnji svet.

Za stanje literature ne obstaja močnejša slika kot pa slika neučakanega pevca Orfeja, ki z domala živo umrlo na hrbtu svetlobi naproti prepešachi smrtno cono. Gotovo, fatalnemu obratu se ne bo odpovedal, zlomil bo pravilo, ker prodor v temačen svet implicira zlom z vsemi zakoni močnega. Pesnik je tisti, ki celo v nemočnem išče resnično. Zato znova izgubi ljubezenski objekt, zaradi katerega se je odpravil na potovanje v Had. Iz tega lahko slutimo, da je pesnik, popotnik v svet mrtvih, prav tako eksemplarično tetoviran. Pri njem je med lopaticami zapisana izkušnja smrti, ki ga za zmeraj sili, da poje o nečem izgubljenem. Z Evridiko je med sencami doživel izkušnjo, ki velja za vsako literaturo, ki se izpostavi. Dokler jo z močjo svojega poetičnega poželenja nosi za sabo v dan, v svet, v jezik, dokler se ne obrne, da bi jo imel, premaguje to, kar ljudi sicer dela osuple in jih zavaja v podjarmljenje, in sicer smrt. S tem postaja Orfej prva priča poezije – za govorca proti smrti in proti osuplosti. Na najbolj nedostopnem mestu ga je ožigosalo neznosno, ki je za druge morda vidno, ne pa njemu samemu. Tako ni povsem nerazumljiva njegova usoda, da o njem obstaja samo zgodba, ne pa kaka njegova pesem. Poetološko je to pomembno, kajti tudi tukaj se pokaže, da pričevanje velja več kot pa kreacija. Za nas obstaja naloga, da doumemo, da prepoved obračanja opisuje samo nezmožnost pogledati si med lopatice, kjer so ognjena znamenja nepreklicne

ločitve. Zato naj si pesnik o objektu svojega poželenja ne napravi podobe. Česar Orfej še ne bi smel, je še bolj to, česar ne *zmore*, pa vendarle hoče, da bi našel svoje dihanje. Orfej mora izgubiti to, po čemer hrepeni, ker je to že izgubil. Vendar se med izgubljenjem in vnovičnim izgubljenjem odpre prostor za življenje, ki ustreza dihajočemu, govorečemu, hrepenečemu bitju. V tem prostoru se upiramo vse preveč samovoljnemu in se učimo biti začetnik nemogočega. Ta prostor odpira poezija, ko se izpostavi negotovemu. Z njeno izpostavitvijo začne nesprejemljivo obigravati. Tako se dá enopomenskost smrti spremeniti v večpomenskost življenja. Iz nespravljalivosti ločitve zraste čar novih povezav, ki preložijo fatum.

V naslovu teh predavanj sem napovedal poetiko prihoda na svet, ki naj bi hkrati pokazala, kako pridemo do jezika. Zdi se, da je doslej to ostalo še nejasno. Kar zadeva mene, bi bil s tem vtisom zadovoljen, če daje morda spodbudo, da bi se naslednjič resno lotili stvari.

*Evrotaoizem*H kritiki politične kinetike
(1989)**2. Prva alternativa – metafizika**

Alternativne kulture nastajajo takrat, kadar so ljudje v nepremostljivi diferenci s svetom. Zato današnje alternative ne morejo veljati za izumiteljice alternativ. Niso prve, pri katerih bi nestrinjanje s stanjem sveta postalo samozavestno in načelno. Kdor hoče vedeti, kaj je alternativna kultura v radikalnejšem pomenu, mora kopati v bolj pogreznjenih plasteh naše tradicije idej. Če se povrnemo nekaj tisočletij nazaj, bo arheološko iskanje po sledih kakega starega protesta proti svetu uspešno. Tam naletimo na sedimente, pri katerih pridejo na dan začetki visokih religij in metafizične interpretacije sveta. Kaj pomeni metafizika kot filozofski fenomen, nas na tem mestu ne zanima, za zdaj tudi ne temeljni pojmi struktur in različice njene zgraditve. Metafizične izjave ljudi nas tukaj zanimajo le zato, ker se odločilno poglavje v prazgodovini nezadovoljnosti s svetom navezuje na njeno pojavnost. Pojav metafizičnih miselnih oblik razlagamo kot indic za svetovnozgodovinski prirastek potrebe po harmoniji in abstrakciji zaradi naraščajočih socialnih in eksistenčnih disonanc. V tem pomenu bi bila metafizika neločljiva od njene patogeneze iz nelagodja v visokih kulturah. Da bi se prepričali o tem, je dovolj, da pogledamo, kako se pod tkivom temeljnih metafizičnih besed – Eno, Substanca, Razlog, Bog, Logos, Kozmos, Duša, Nesmrtnost, Ideja, Red – skrivajo boleče temeljne izkušnje človeške eksistence, seveda izkušnje, ki so se v čistem besedilu metafizik zmeraj pojavljale kot presežene. Čisti tekst ima smisel napovedati uspeh metafizičnih usklajevalnih naporov.

Iz njega govorijo logične zmage zavesti nad temnim, bolehnim svetom.

Kot ljudje današnjega časa besedila s takšnimi zmagovitimi sporočili ne moremo več kar tako razumeti, ker se medtem proti svetobolju bojujemo z drugim orožjem kot pa stari metafiziki. Vprašanje, s čim so bile izzване metafizike kot jedra prvih alternativnih kultur, si lahko predočimo, če se povrnemo k temeljni izkušnji, pri kateri so se nekoč kristalizirale. Te izkušnje so današnjim zavestim vsakdanjika sprva verjetno zakrite, vendar so na voljo sodobnemu zavestnemu življenju najpozneje takrat, ko pride v stanja, v katerih sredstva iz apoteke moderne ne pomagajo več. Ironija stvari je, da nam kriza moderne odpira neprosto voljne dostope k metafizičnemu poskusu reševanja sveta – kajti z zbežnostjo, ki bi jo bilo prej pripisati primitivnim ljudstvom kot pa poznim kulturam, opazujemo, kako se na pasivni strani modernega vseznanja bliža doba druge nemoči. Tako se je v sodobnosti, ki si filozofsko s svojo postmetafizično naravnostjo veliko domišlja, ustvarila pikantna izkušnjska simbioza s starimi metafizično stimuliranimi stanji sveta. Iz grožnje, ki meče senco na svet ob koncu metafizičnega obdobja, bo tudi njen začetek spet razumljiv – tako zelo, da se zdijo restavriranja neizogibna. Pogled na severnoameriško in srednjeevropsko scenerijo new agea zbuja občutek, da imamo opraviti z gigantskim *remakom*. Na tej in drugi strani Atlantika je nastala holistična industrija zavesti, ki živi od metafizičnih plagiatov. To lahko povemo tudi bolj prijazno: številni sodobniki citirajo spontano iz zgodnjemetafizičnih virov, da bi artikulirali aspekte svojega zdajšnjega občutka sveta. Mislijo, da morajo preskočiti tisočletja, če želijo najti odgovore na vprašanja, ki ustrezajo njihovim lastnim vprašanjem. Del moderne se mora umakniti v arhaične govore, da bi povedal stvari, za katere ni uporabnih modernih besed.

O katerih vprašanjih govorimo? Omenimo naj samo dve, brez katerih bi razmah mišljenja k metafiziki ostal nemotiviran: o neenakosti življenjske usode in o strahotah časa, ki požira vse. Prvo teh dveh izkušenj je v klasičnih verzih jezikovno upodobil mladi Hugo von Hofmannsthal, lahko bi tudi rekli, da je to storil z rahlim cinizmom nočnega blodenja, ki je večkrat privilegij lirikov.

"Manche freilich müssen drunter sterben
 wo die schweren Ruder der Schiffe streifen
 andere wohnen bei dem Steuer droben,
 kennen Vogelflug und die Länder der Sterne."

"Nekateri morajo umreti seveda spodaj,
 kjer drsijo težka krmila ladij,
 drugi so pri krmilu zgoraj,
 poznajo let ptic in dežele zvezd."

Lirska meditacija izhaja iz tega, da bi izenačila neenakost usod v metafizičnem svetovnem ravnovesju. Ker je na tistem *višjem nivoju*, ki je prizorišče metafizičnih gibanj, vse z vsem hkrati *ozko* in *nekako* povezano, iz bede enih in sreče drugih nastane plemenit akord.

"Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
 in die anderen Leben hinüber,
 und die leichten sind an die schweren
 wie an Luft und Erde gebunden: ..."

"Vendar pade senca od enega
 v druga življenja,
 in lahki so vezani na težke
 kot na zrak in zemljo: ..."

Z zavestjo soodvisnosti postaja za metafizika glasba to, kar je po naravnih merilih v nebo vpijoče. To obupno potrebo po glasbi poganja evidentnost, da so človeške usode neodpravlljivo neenake in da za njihovo neenakost na človeškem nivoju ne obstaja nobeno nadomestilo. Ta izkušnja brez dvoma opozarja na nastanek hierarhiziranih velikih družb in na ločitev usod tistih tam zgoraj in tistih tam spodaj. Socialni svet se zdi od tod naprej kot začarana galeja, na kateri veslači sužnji pod krovom propadajo, zgoraj

pa cveti celostno opazovanje. V njem se beda drugih spreminja v harmonijo celote.

"Viele Geschicke weben neben dem meinem,
durcheinander speilt sie alle das Dasein,
und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
schlanke Flamme oder schmale Leier."

"Veliko usod se spleta ob moji,
vse pomeša življenje,
in moj del je več kot tega življenja
ozek plamen ali ozka lira."

Metafizični impulz od mišljenja zahteva vzpon iz neenakosti in zmede življenja v urejeno opazovanje, in če dosežki reda te vrste sodijo k bistvenosti mišljenja nasploh, se metafizični ali "kozmicirajoči" deli pri dejavnosti duha nikdar ne smejo povsem izločiti – razen če bi bila ta dejavnost pripravljena postati tako nepregledna in zapletena kot resničnost, ki jo raziskuje – v tem primeru bi odpadla diferenca med duhom in resničnostjo in konfuzno faktično življenje razumu ne bi zadajalo več nobenih nalog. Nekateri mistiki so dejansko ubrali to indiferentno pot. Naloga metafizičnega mišljenja je nedvoumna: zapletenemu življenju nakazati poti do urejenosti. Za nas veljavna pretenzija starih metafizično-kozmičnih ureditvenih idej propade zaradi preprostega logičnega razlikovanja: urejeno opazovanje ni *per se* opazovanje kakega reda. Ker pa volja do reda stoji na začetku celotnega razmaha, se glasba in metafizika upreta hrupni fiziki življenja kot nezadržne prve alternative. Metafizični študij se obrne od dezolatne "površine" stvari in se zazre v globino navzdol ali v višino navzgor, od koder na nas žarijo intelegibilne urejenosti, če so pripravljene spregledati preveč vidno in pogledati v vsiljiv sij. Da bi prodrli do takih ureditev, se morata še ne poduhovljeno oko in še ne spiritualizirano uho preusmeriti na abstraktnije oblike poslušanja in gledanja – na gledanje s tretjim očesom, na poslušanje s tretjim ušesom. Ta alternativa, metafizično poslušanje in gledanje, je zmeraj tudi spregledanje in preslišanje, pregledati [Durchsehen:

pogledati skozi] in zaslutiti [Durchhören: slišati skozi], ignorirati [Wegsehen: gledati proč] in ne poslušati [Weghören], priprava gledanja [Zurechtsehen] in priprava poslušanja [Zurechthören], gledati navznoter [Nachinnensehen] in poslušanje navznoter [Nachinnenhören]. Metafizični obračun s "površinskim" pojavnim svetom zajame najprej čutila: da bi zagotovila efekt reda, se morajo poduhoviti in se odmakniti od robotih čutnih turbulenc prisotnega in obstajajočega. Tako je storjen prvi korak v "razsvetljenje" – vodi v kulturo transparence, v kateri se vse bivajoče iz stanja naravne osvetlitve ali zatemnitve spremeni v stanje logičnega osvetljevanja [Durchleuchtung]. Tako analitični mit preide v svojo invazivno fazo. Svet se mu ne kaže več kot suverena igra luči in teme na osvetljenih in neosvetljenih objektih. Postaja predmet trajnega osvetljevanja, s katerim permanentna duhovna svetloba [Geistlicht] skozi bežne pojavnosti pada na večne strukture in jih postavlja v definitivne določitve. Obstajajo razlogi za domnevo, da se zgodovina nihilizma pojavi z nastankom takšnih osvetlitvenih ontologij. Potemtakem bi bila identična z usodo analitične racionalitete, ki pregleda dejstva temeljito, pojavnost po njenem bistvu in strukture po njihovih funkcijah. Ta domneva je v protislovju z vulgarnim pojmovanjem nihilizma, ki ima ta fenomen za moderno zadevo in jo izvede iz razpada metafizične "sfere". V resnici bi lahko bilo to, kar se čez sto let imenuje nihilizem, samo zadnja eksplikacija bazalnega nihilizma, ki je od svojega nastanka imanentno osvetljenim, povrnjenim in od navzočega občutnega bleska posnemanim racionalizacijam sveta.

Ob neozdravljivih obolenjih mišljenja zaradi ugank neenakosti in disonanc igrata odločilno vlogo za uveljavitev metafizike izkušnja smrti in končnosti posameznega življenja. Pravzaprav obe sestavljata samo en kompleks, in čas in smrt nista različni izkušnji, temveč ena sama, katere težišče leži v časovnosti. Da vse individuira življenje umre, je vsebovano že v okoliščini, da se zdi, da je vse resnično "v času", in da nič, kar živi, ne uide propadu zaradi iztekajočega se časa. To, kar zajema čas, trpi zaradi bolezni nastajanja in propadanja. Kdor je rojen v času, naravi dolguje smrt. Grški mit o Kronosu, ki žre svoje otroke, podpira ta nazor v svoji prodorni morbidnosti. Govori o življenju, vezanem na čas, kot o usodnem požiranju samega sebe. To naziranje časa je zaznamovalo zahodni "civilizacijski proces" (ah!) in nova doba je pospeševala "padec v čas", ki ga je prva registrirala

stara metafizika, v popolno kronolatrijo – če citiramo baročno formulo Massima Cacciarisa za moderni časovni kult. Kar pa se skriva za sodobnim diktatom ur, je v zgodnjemetafizični izkušnji časa bilo več kot jasno: Kronos¹, iztekajoči se čas, je že v temelju čas trpljenja, čas pomanjkanja, čas zamujanja, rok za neizogiben propad življenja.

O tem, da se čas Kronosa izteka naravnost v smrt, si je bilo starejše metafizično mišljenje na jasnem. Metafizika, predvsem krščanska, je vedela, da smo smrtni zombiji, živi mrtvi, ki hodijo naokrog v svojem lastnem truplu z obupno zahtevo biti pri življenju. Dejansko se taka perspektiva vsiljuje mišljenju, ki je dojel odvisnost individualnega življenja od vse uničujočega časa. Kdor si predstavlja življenje v času in čas razume kot neuklonljiv potek, se ne vidi samo nenehno umirajočega, temveč se mora že zdaj videti kot nekdo, ki bo umrl. S fizično in moralično Bitjo postane dokončno žrtev Kronosa – ne samo za nazaj, temveč od vsega začetka. S tem škandalom mora izhajati življenje, ki ga je v svoji univerzalnosti prepričala kategorija izteklega časa. Odtlej se eno temeljnih vprašanj zavestnega življenja glasi, kako lahko izhaja s svojo ireverzibilnostjo. Povsem prestrašen zagleda tisti, ki si lahko predstavlja časovni potek na svoji lastni eksistenci, kako mu meso odpada od kosti – meso, kosti, ki že zdaj niso več resnično njegovi lastni, temveč nam jih je že od vsega začetka odtujil požrešni Kronos. – Na takšno ginjenost zaradi pogleda minljivega spominja budistična legenda o prvem izhodu Gvatame iz očetove varovalne palače, na katerem je mladenič prvič videl trpečo naravo časovno propadajočega življenja v podobi bolehnega, berača in mrtvega. To je tega moža tako strašno pretreslo, da odtlej ni želel več imeti "svojih lastnih" oči, ki so ga vezale na smrtno igro, in da se je hkrati hotel osvoboditi pogleda in pogledanega.

Ena izmed prič za to vrsto dovzetnosti v današnjem času je E. M. Cioran. V besedilu, ki nosi naslov *Paleontologija*, je protokoliral grozo nekega neodrešenega metafizika pred mesom.

"Naključje zaradi plohe me je nekega jesenskega dne za nekaj trenutkov pregnalo v naravoslovni muzej. Tam pa sem se zadržal uro, dve, tri morda.

¹ Spojitev kanibalističnega Titana Kronosa s Kronosom, z iztekajočim se časom, se je izvršila že v antiki.

Od tega nepredvidenega obiska je minilo že nekaj mesecev, vendar ne bom kaj kmalu pozabil teh očesnih votlin, ki v nas zrejo bolj vztrajno kot pa oči, ta sejem lobanj, tisto mehanično režanje na vseh nivojih zoologije.

Ne poznam nobenega kraja, kjer bi bila preteklost bolj prisotna ... Dobimo vtis, kot da je meso od vsega začetka izpršelo, kot da ga v resnici nikdar ni bilo, kot da je izključeno, da se je oprijemalo teh tako slovesnih, tako zelo samih s sabo prežetih kosti. Tu deluje kot goljufija, prevara, kot maska, ki ničesar ne prikrije. Je bilo samo to? In če ne pomeni nič drugega, zakaj nas navdaja z gnusom in grozo? Zmeraj sem čutil simpatije do tistih, ki jih je težila ničnost mesa, in za tiste, ki so z njim napravili bitje: Baudelaire, Swift, Buda ... Je tako očitno in kljub vsemu tako anormalno: bolj ko ga opazujemo, bolj se z grozo obračamo od njega, ko ga tehtamo, smo na poti k mineralu, ga spremenimo v kamen. – Da bi prenašali njegov pogled, njegovo idejo, je potreben več kot pogum: cinizem. To pomeni prevarati se o njegovi naravi, če to imenujemo z besedami nekega cerkvenega očeta *nočno* ... ni niti čudno niti mračno, je *minljivo* do obscenosti, do blaznosti, ni samo sedež bolezni, je bolezen sama, neozdravljiv Nič, fikcija, ki se je izrodila do katastrofe. Moja vizija mesa je podobna viziji grobarja, ki ga je navdahnila metafizika ... To je razlog, zakaj se v tem muzeju počutim tako domačega, kjer vse vabi k evforiji univerzuma, očiščenega mesa, k veselju "Po smrti". (*Die verfehlte Schöpfung*, 1979, str. 39/40)

Meso in kosti so med seboj v ontološki opoziciji. Meso obsceno izgine, k bistvu kosti pa sodi obljuba večnega trajanja. S cinično skromnostjo oznanjajo kosti odpoved metafizike časovnemu, reže obljublajo onstranstvo mesa in minljivosti. Samo iz izpraznjenih očesnih votlin pade pogled, ki bolezen življenja opazuje neomajno. Tako nastajata metafizika in cinizem iz istega impulza, prva kot preseganje časovnega s prehodom v brezčasno, drugi iz sarkastičnega vztrajanja zavesti pri ničnem, minljivem. Družno govorita cinizem in metafizika o tem smešnem življenju z uničujočim humorjem.

Kostni simbol pokaže, kako dobi metafizika alternativo za minljivo. Zre skozi usodno fikcijo mesa do kostne substance, do okostja bivajočega, ki se ohrani kot času superioren rezidij. Vendar so kosti samo prisposoba poslednjih principov. Ker so tudi one "gole" pojavnosti, jih lahko reduciramo in jim dokažemo ničnost. Včasih je ogenj prevzemal delo metafizične al-

kimije odkrivati minljivo in neminljivo življenje. Kar je šlo skozi ogenj, je opravilo poslednjo analizo. Kar preživi, je neminljivo. Od živih teles na koncu ne ostane nič drugega kot pepel in duh, prah in breztežnost, mineral in luč. Iz takšne snovi je večnost. Na njenih zadnjih destilatih spodleti požrešnost časa. Z ekstremno redukcijo se je precedilo neminljivo iz kalnih in bežnih elementov.

Tako se pokaže, kako je poskušala stara metafizika biti kos ireverzibilno v smrt usmerjenemu toku življenja: na vprašanje po protistrupu za minljivost je odgovorila z večnostjo, na vprašanje po preseganju smrti z neumrljivostjo. Ta odgovora sta se vsiljevala, ko ireverzibilnost življenjskih procesov ni mogla več biti kompenzirana s starejšimi cikličnimi idejami, ki so bile zadostne za mitično razlago sveta. Ciklično mišljenje ima možnost samo v življenjskih oblikah, pri katerih lahko pojasnimo, da se spremembe sveta v linearnem času z naravnimi miti niso dogodile. Samo z naravnim mitskim krogom se vsako leto rojeva življenje, kot da se ni zgodilo nič nepreklicnega, nepovratnega, nepopravljivega. V zgodovinsko mobiliziranih kulturah je puščica časa poletela vendarle nepreklicno naprej. V njih sta premočno evidentni nespravljivost usod in minljivost življenjskih razmer. Premagajo se lahko samo še z metafizičnimi strategijami.

Metafizična alternativa, s katero je impregniranih največ delov modernosti, skriva prazgodovino človeške nezadovoljnosti s trhlím, od časa odvisnim svetom. Radikalna metafizika je vedela, da proti tej resničnosti pomaga samo radikalno premagovanje. Samo tisto, kar to življenje presega, ga napravi še znosno. Tako odgovarja metafizika na bolezen življenja z duhovito samoupepelitvijo. Strastno je iskala redukcijo resničnega na njegove časovno superierne rezidije v materiji in duhu. Bolehnemu mesu je nasproti postavila lep skelet, pekoči rani hladén kamen. Predvsem v postavljanju kamenih tvorb se je metafizična alternativa izrazila dovršeno. Visoko štrleča dela iz kamna – menhiri, piramide, templji, vrata, obeliski, stebri, stolpi – materialno posebljajo idejo zakona, trajanja in božje dokončnosti. Nekaj tega egipticizma tiči še v njujorških, čikaških in hongkonških nebotičnikih. V njihovi arhitekturi metafizika ilustrira tezo, da rano časa lahko ozdravi samo večni kamen. V kamnu dobi fizično metafizično vsebino. Nenehno deluje metafizični eksercij proti mineraliziranju duše. Šele kdor v sebi odkrije negibno modrost kamnov, je našel modrostni kamen.

Tako hrepenenje po okamnelosti poudarja eleatično potezo v metafizični potrebi. Za ljudi, ki se z minljivostjo nikakor ne morejo sprijazniti, ne obstaja večja odrešitvena obljava kot ta, ki leži v odkritju negibnega. Bog se zato filozofsko imenuje negibni gibalec [unbewegter Beweger]. Da bi bili podobni njemu – ali pa da bi spet vzpostavili izgubljeno podobnost – je bilo radikalnim med prvimi alternativami prav tudi najbolj nemogoče sredstvo. Ali gredo v puščavo, da bi v omami osamljenosti postali zmo peska večnosti; ali se živi pustijo vzidati, da bi z zadnjo odpovedjo gibanja izsilili mirovanje v absolutnem; ali pa če s porazno logiko dokazujejo, da je leteča puščica obstala v zraku; zmeraj je v igri eleatični efekt, želja spregledati napačno gibanje in se vključiti v pravo imobilnost. Avtentična stara metafizika sovraži razgibano, mrgoleče, pomešano, krožeče, predvsem nagnusni ciklus hranjenja, ki povzroča predvsem gibanje in nasilje. Žreti in biti požrt, ta bestialična makrobiotika je tista, za katero metafizična gibalna fobija išče pomoč. Samo statična alternativa osvobaja tubit pred njenim v smrt vodečim gibanjem. Zato se dá beda življenja premostiti samo z njenim gibanjem. Komajda kateri pravi metafizik starega kova bi se ustrašil teze, da je samo negibno lahko dobro, vse, kar je pohlep, nesvoboda, strah, beda, nasilje in opustošenje, pa se premika, z nogami, na kolesih, samopogonsko, z motornim pogonom.

Že nekaj stoletij se v Evropi izčrpava imobilistični afekt. S tem metafizika stare vrste ni več možna. Odkar je bit mišljena kot verb in subjekt kot aktivnost, je ontologija v klasični obliki "nevzdržna". Tudi novoveška znanost se je, s svojo tehnološko obliko, zapisala gibalnemu pojmu, in sicer raziskovanju, in pri Heglu je suspektno gibanje osvojilo samo metafiziko in večnosti napravilo noge. Medtem Kronos žre ne samo svoje lastne otroke, temveč tudi brezčasne veličine, za katere se je včasih mislilo, da so ušle njegovemu apetitu. Smo priča tako probojnemu razbitju večnosti [Entewigung] in mobilizaciji, da niti spekulativno nismo več sposobni izmisliti si nasprotni pojem vladajočim gibalnim in dogodkovnim pojmom. Dve stoletji sta zadostovali, da smo porabili imobilistične rezerve éona. Novoveško mišljenje in ravnanje je zajel gibalni kult, ki je v zgodovini brez primere. Zanj se osmeši tisto, kar je nepremično, pritrjeno, se opira nase in nekoristno počiva. Kot da bi se moral odpočiti od dolgotrajne bolezni, se je novi vek odcepil od pradavnine, zaljubljen v otrplost, in uživa svojo novo moč

pobijati "vse statično in stoječe". V nepremičnine verujejo danes samo še maklerji.

Vendar meče odpravljena večnost na veliko dinamizirajočo epoho dolgo senco. Odkar modernizacija vidno napada starosvetne življenjske osnove in elementarnim življenjskim potekom z rastočo mobilizacijo prizadeva prav toliko nasilja kot najbolj besna pomiritev, raste iz "civilizacijskega procesa" nelagodje, ki izziva nove alternative. Ali se s tem vrača metafizika? Ali imajo egipčanski in eleatični motivi spet kakšno možnost? Ali iščejo odpadniki moderne spet izstop iz zemeljske konfuzije v kozmološke uredenosti? Ali propad stare metafizike zaradi napada modernih aktivnostnih pojmov ni bil dokončen? Ali pa morda tista prva statična, metafizična alternativa ni bila edina možnost nestrinjanja s svetom? Ali obstaja morda drugačna alternativa, ki ji ni treba preiti v kamen, v čistost, v samomortifikacijo, da bi znali ravnati z minljivostjo življenja?

3. Druga alternativa – poiesis

Nismo si še prišli na jasno, da je filozofski diskurz moderne mogoč samo kot kritična teorija mobilizacije. Povedano s potrebno ostrino: pri zadevi še ne obstaja nobena frankfurtska kritična teorija, temveč samo freiburška. Kajti če je mobilizacija temeljni proces novega veka, nasproti kateremu se mora kritična teorija profilirati kot diagnostik in terapevt, potem frankfurtska šola nima *nobenega* kritičnega principa, niti kot estetična teorija niti kot teorija komunikativnega ravnanja. Kot negativna estetika zgreši kritični moment s tem, ko latentno argumentira brez odnosa do sveta; kot teorija delovanja se odpove diferenci do njenega predmeta, če komunikativno delovanje manifestno deluje kot mobilizacijski princip.² V nasprotju s tem je freiburška teorija v pojmu "spokojnost" našla kritični "princip", ki izreče ostro, četudi ne povsem nedvoumno diferenco do mobilizacije. Ostrina te difference obstaja v tem, da brez iluzij opisuje kinetiko modernega procesa

² Ta premajhna distanca do kritiziranega je neomarksistični kritiki vsekakor skupno s klasičnim mobilizacijskim marksizmom.

kot aktiven padec v samopogonskost in potem za moderno sposobnostno možnost [Tunkönnen] mirno predlaga prevzem v pomenu trpljenja ob sposobnosti. Njena dvoumnost izvira iz tega, da se ta prevzem hitro popači v strinjanje s fatalnim svetovnim tekom – od intellectusa fati do amora fati je samo korak, in med pozitivnostjo bitnousodnega [seinsgeschicklich] razumevanja in afirmacijo v usodo vsajene tragedije leži samo en napačen gib. Kljub temu skriva sama spokojnost, če je razumljena pravilno, diferenco, ki je sposobna teorijo svetovnega procesa oblikovati kritično – ne deluje kot movens alternativne mobilizacije, temveč kot alternativa k mobilizaciji, na pot ne prinaša nobenih drugih gibanj, temveč pravi gibljivosti s poti odstranjuje privide.

Kritična teorija mobilizacije se vrti okrog točke, na kateri se kinetika metafizike preobrača v kinetiko moderne. Stara metafizika kot strast do pomiritve in poglobljanja vase je prvobitna akumulacija subjektivitete, ki stopi v moderni v ospredje kot strastna mobilizacija. Modernizacija se izvêde kot stvaritev sil, ki nas vržejo iz obdobja prve alternative – kot akcija velike znanosti, velikih kapitalov, velike tehnike, velikih medijev. Ti so bistveni nosilci novoveškega procesa – in zastremo si pogled v njihovo kakovost, dokler o njih razpravljamo pod naslovom produktivnih sil. V resnici so produktivne sile mobilizacijske sile. Mobilizacija je novoveški odgovor na minljivost življenja in na neenakost usod. Z njo preide proces nezadovoljnosti s svetom v drugo instanco. Veliki mobilizatorji moderne skrivajo obljubo, da bodo končnost in minljivost človeških razmer zaradi mobilizacije, ki razbija meje končnih in neskončnih razmer, premagali sami.³ Hitro planetarno uveljavljanje tega impulza ponazarja prisilnost, s katero življenje v pometafizičnem času poskuša obvladati svojo ireverzibilnost v smrt usmerjenega poteka. Pri tem namesto poskusov odklanjanja, ki so postali neplavzibilni, vplete strategije dinamiziranja [Dynamisierungsstrategien]. Ne zremo več skozi zvok in dim na praslike in pratone, temveč

3 Navajamo Baudelaira kot kronsko pričo estetske moderne: "Vsako minuto nas melje predstava o času. Obstajata samo dve možnosti, da uideмо tej mori – da jo pozabimo: zabava in delo. Zabava nas izrabi. Delo nas krepi. Izbiraj." – "Samo če si postrežemo z njima, lahko pozabimo na čas." *Mein entblößtes Herz*, 17. list.

smo se naučili slike pregnati s slikami in zvoke z zvoki. Z združenim učinkom mobilizatorjev si moderna ustvari sliko obratne metafizične kulture. Grozi ireverzibilnega gibanja ne ustreza več beg v negibnost, temveč beg v bežno. Čudno je, da novočasovni imanentizem s svojo odpovedjo zadnjemu svetu in onstranstvu ni porodil solidne tostranskosti, temveč je tostranstvo spremenil v moro in ga do izginotja mobiliziral. Heinrich Heine bi svoje velikodušne verze preklical: odkar smo nebesa zares prepustili angelom in vrabcem, postaja Zemlja zmeraj bolj neresnična. Dinizično-kinetični nihilizem je nasledil metafizičnega. Z njim svet ni eternistično presežen, temveč aktualistično revolucioniran in s pospeševanjem sprememb priveden do izginotja. Tako se zdi, da sta si starosvetna metafizika in novoveška tehnika edini v tem, da minljivih stvari ni treba jemati resno, temveč da jih je treba v korist bojnih pohodov preseganja in sprememb dati na razpolago. Stari eleatični imobilizem ima tako z novim funkcionalnim dinamizmom svojega najožjega zaveznika, nihilizem transcendence se nadaljuje in prekosi z nihilizmom imanence. Verjetno bi lahko pokazali, da se je novonihilistična mobilizacija najprej in še posebno močno uveljavila v tistih delih sveta, kjer so ji bile staronihilistične metafizike in religije v subjektivitetah pripravile teren. S to optiko bo prepoznaven nihilistični meridian, ki, izhajajoč iz stare Evrope, iz Aten, Rima, Jeruzalema, Pariza, prečka Rusijo, Japonsko in Severno Ameriko. Brez tisočletnega treninga preseganja sveta ne bi bilo modernega izginotja sveta. Kjer tega treninga ni bilo, se dá modernost očitno zelo težko implantirati, ker v mentalitetah ta povezava manjka. Stvari tega sveta moramo spregledati in jih zvajajoč do njihovih "temeljev" doživeti, preden nam postane vseč pustiti jih poplesavati v kinetični revoluciji moderne.

Šele zdaj postane jasno, kaj je mišljeno z vprašanjem o možnosti druge alternative. Zanimajo jo možnosti ne-nihilistične pozicije zavestnega življenja do njegove ireverzibilnosti, pozicije, ki v smrt vodečemu poteku predstavljivega sveta ne postavi nasproti niti starega večnostnega in substančnega nihilizma niti novega spremembnega in mobilizacijskega nihilizma.

Z alternativnimi kulturami se razume pomoč proti neogibnim in tudi nevzdržnim vzrokom za nezadovoljstvo s svetom – še posebno proti nesprejemljivi minljivosti, ki se drži vsakega življenja, ki se je znašlo pod

gospostvom časovne predstave o svetu. Ne-nihilistična alternativa k tej nesprejemljivosti lahko izhaja samo iz drugačnega dojemanja časa. Ker so se z gospostvom Kronosa kot iztekajočega se časa pospeševale nihilistične predstave o svetu, bi morala ne-nihilistična alternativa biti predvsem taka, ki Kronosu ne dolguje ničesar. To pa je mogoče samo tedaj, če zdajšnji, živeči čas predstavlja časa sprejme nazaj vase. Predstavlja časa je, kot je bilo že rečeno, pogubni čas smrtnosti. Razpenja se med predtokom v konec in med upadanjem v začetek – med tema gestama, ki odpirata predstavlja svet otekajočega se časa v subjektu. Vendar ne obstaja razlog, zakaj naj bi ti gesti naše zavestno življenje obvladovali prisilno in ireverzibilno. Navzoča eksistenca ni obsojena na to, da bi se že vnaprej vrgla v njen predstavljeni konec, prav tako se ji ni treba brezpogojno oklepati ideje izvora – "narave" ali kakega začetnega bitja. Dokler ostane prosto gibljiva, lahko priložnostni predtek v dokončne predstave in svoje trenutno vračanje v izvirne predstave zmeraj znova pripelje nazaj na lebdečo točko v zdajšnjosti. Življenje v trenutku ostaja torej tostran prisile k metafiziki in zunaj prekletstva zgodovine; kajti ni mu treba zajemati celotnosti minljivih potekov v historičnih preglednicah, prav tako se ne počuti prisiljeno vračati se v takšne predstave, tako kot tudi ne k predstavi neizteklega neminljivega. Živahen trenutek se prav tako ne izda sugestivni predstavi neskončnega nastajanja in minevanja, ki bi jima bil kot bežen trenutek podrejen. Kajti to, kar je točka v temporalnih linijah in krogih, bi svoj trenutni karakter izgubilo in bi kot navzočnost že propadlo.

Kaj sledi iz tega? Nič manj kot kritika historične eksistence milejše radikalnosti. Že druga alternativna kultura v resnici nastaja iz navzočnostnih motivov, ruši vse postavitve sveta, ki so bile postavljene v predstavitevni svet iztekajočega se časa: mitični prvotni svet, utopični prihodnji svet, svet kot zgodovinski projekt, svet kot misijo in mobilizacijo.

Mar ne bo s tako pričujočnostjo na stran potisnjeno vse, kar človeško existenco dela zanimivo? Ali se s tem, ko vzamemo nazaj predstavljeni čas v sodobnost, ne razrešijo napetosti, ki so življenje doslej prepričevale glede njegove vrednosti in ga nosile v avanturo zgodovine? Ali ni ta alternativna pričujočnost tog nirvanski fundamentalizem, ki mora preždeti v neustvarjalni indiferenci?

To je pod pogoji pred-stavljivega mišljenja dobro vprašanje. Če pa ta vprašanja ne bi ostala vprašanja, temveč bi se utrdila v teze, bi bila primerna za ilustriranje nerazumevanja tega mišljenja za bitje navzočnosti. Kdor verjame, da je trajajoča sedanost dolčas, postavi sedanost vztrajno kot trenutek naprej. V resnici sedanost ne sodi med časovne pojme. Je, če jo razumemo prav, kategorija gibanja ali drame. Sedanost označuje kinetično strukturo, prek katere nam prisotno odpira kot nekaj, kar vstopa v prostor soočanja. Navzočnost je gibanje v pomenu prihajajoče, porajajoče in vstopajoče drame. Izkušnja navzočnosti sodi k odlikam človeške eksistence, ker so ljudje prihajajoča in vstopajoča bitja par excellence – predisponirana za zbujanje [Erwachen], prihajanje ven [Herauskommen], izvajanje [Hervorbringen] in začenjanje [Anfangen]. Navzočnost obstaja samo tam, kjer je človeška eksistenca, in eksistenca obstaja samo tam, kjer obstaja človeško prihajanje na svet [Zurweltkommen]. Navzočnost je trn nepopolnega rojstva.

Če ljudje živijo v pogubnem času, vedo, da so smrtni – bitja, ki jim pritiče, da se vsak hip bojujejo proti svojemu propadu. Z melanholično korektnostjo so se, tako dolgo kot traja doba metafizike, izrecno tako imenovali. Če pa ljudje sodelujejo pri navzočnosti, so rojena bitja, v katerih se nadaljuje gibanje prihajanja na svet. Navzočnost kot dramatični pojem zajema torej dvojno gibanje: odpiranje [Aufklaffen] sveta kot prihajanje od-zunaj in subjektovo bivanje zunaj [Sichhinaushalten] ter svet kot prostor prihoda [Ankunftsraum]. Navzočnost spremlja zato zmeraj zavest dvojne sreče in dvojne strahote. Prvi par sreče in strahote izhaja iz možnosti vdora skrajnega nasilja in prispetja nepričakovanih daril, drugi iz evforije in bolečine samega človeškega eksodusa.

Druga alternativa stoji, ker je navzoča, povsem v znamenju *rodljivosti*⁴ [Geburtlichkeit]. Rodljiva navzočnost motivu teka naprej v lastno smer

4 Ta izraz, ki dozdevno imenuje nekaj samoumevnega, ne spada v besedišče filozofije – izdajalsko dejstvo. Kot neologizem je umetna beseda iz druge polovice tega stoletja, najprej ga po mojem vedenju najdemo pri Hansu Sanerju v knjigi *Geburt und Phantasie. Von der natürlichen Dissidenz des Kindes*, Basel 1979, pripravile so ga vendarle meditacije H. Arendt o človeški "nataliteti" v njenem glavnem delu *The Human Condition*, Chicago 1958, nemško: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967.

ne more šteti v dobro; zato je po svojem osnovnem gibanju radikalno različen od pogubne biti-k-smrti [Sein-zum-Tode] metafizičnega ali eksistenčialističnega tipa. Navzočnost kot bivanje v odprtem nastane šele z gibanjem človeškega prihoda na svet, in kjer koli se to gibanje začne, dobi rodljivo, navzočno in odprto v enem in istem procesu svoj profil. Navzočno je življenje, ki čuti, da ima nekaj "pred sabo". Metafizika je pogojila človeško pozicijo imeti nekaj-pred-sabo, pojmovala kot smrtnost – to je samo drugače povedano, da je odprto "pred"-nami interpretirala kot čas, natančneje, kot prihodnost. Na to interpretacijo se navezuje moderno razlaganje človeške eksistence kot "zgodovinskosti". Vendar je rezultat tega historičnega modeliranja odprtega-pred-nami sodoben svet s svojimi strmimi povečevanji in svojim odsevom v naši nervozi – svet, za katerega nihče ne bo upal trditi, da ima pred sabo še veliko časa. Privilegij poznomoderne sodobnosti je vedeti, da horizont sveta kot zgodovine ni več odprt. Ni več treba biti nemška tarnajoča duša, da bi razumeli klavstrofobijo konca sveta, ki obdaja nujno slovo moderne od progresivno zgodovinskega izpolnjevanja odprtega.

Če odprto pred nami vendarle ni čas in prihodnost, kaj je potem?

Zdaj je prišel trenutek, ko se mora avtor posloviti od svojega občinstva. Dokler ima besedo samo on, ni mogoče objektivno ugotoviti, kaj je odprto. Njegov monolog bi moral delovati kot atrapa, ki temo zagradi z izjavami o njem. Kaj storiti? Molčanje bi bilo odgovor, pa tudi nečrtanje naslednjih stavkov s križci čeznje – v slabem spominu imamo Heideggrovo nebolgljeno zgovorno prečrtanje besede bit. V takšnem položaju ostane samo še vrnitev sporočil v asocialnost. – Od te vrstice naprej koraka avtor sam, počečka, tradicija in občinstvo ga je zapustilo, na prazen papir nekaj stavkov, ki govorijo o odprtem, kot da bi bilo to dosegljiva veličina.

Zdaj se moramo vprašati: če si odprtega pred sabo ne smemo predstavljati kot čas ali prihodnost, kaj lahko rečemo za označitev odprtega?

Najbolj se vsiljuje misel, da je to pač *prostor* pred nami, ki se našemu prijemu odpira kot zorno in akcijsko polje. Očitno pa prostor *per se* ni odprt, ker je, prvič, prostor kot prostor izpolnjen s svojimi elementi ali vsebinami, tako da o kakšnem odprtem na njem ni mogoče govoriti resno, drugič, ker se ne smemo izpostaviti nevarnosti, da bi imeli odprto za vakuum, v katerega lahko steče prvo najboljše polnilo, da ga zasede. Kaj potem ostane? Če odprto ni čas-pred-nami kot prihodnost in ne prostor-pred-nami

kot zorno in akcijsko polje, potem ga moramo razumeti kot nekaj, kar se odpre že prej, preden obstajajo prostorske in časovne orientacije. Orientirano preverjanje je že sekundarno.

Da "stojimo" v odprtem, spoznamo najprej tako, da smo v njem negotovi. – Odprto se razkriva s tem, da v njem "eksistiramo". Odprto bi bilo potemtakem napetost ali polje sil, ki se kopiči okrog človeške "pozicionalnosti". Biti v odprtem bi pomenilo zavedati se eksistencialne ekstaze kot prirojene zadrege. Zaman nam že od nekdaj uhajata naša ekstatična abundanca in muka v prostore in čase, da bi sami po sebi ušli svojemu nelagodju. Veliki odhodi in pobegi človeštva v historičen čas in geografski prostor pa so dovedli v sapo jemajoče pomanjkanje obeh – in do gotovosti, da, če naj bi bilo dandanes še kaj odprto, to prav gotovo nista geografski horizont in historična prihodnost, temveč samo polja sil prezentnega življenja.

V teh poljih sil je doma to, kar novi vek imenuje "umetnost" in kar se v klasični tradiciji imenuje poiesis. K umetnosti lahko sodijo samo dejavnosti, ki izdelajo nekaj tako, da "stoji" v odprtem. Kraj umetnosti kot poiesis je navzočnost rodljivega polja sil. Že zelo staro razlikovanje med umetnostjo in tehniko spominja vendarle na to, da v načinih izdelovanja obstajajo radikalne razlike. Medtem ko tehnika poudarja spretnost in izvaja izdelovanje kot metodološko obvladajoče obstajanje produkta, je v poiesis pri delu sled rodljivega izhajanja v navzočnost. Dejansko imata obe dejavnosti naravo izdelovanja in temeljita v uspešnejši "umetnosti" – vendar se po svoji eksistencialni vsebini korenito razlikujeta. Kajti poiesis je, s tem ko nekaj "prinese naprej" [Hervorbringen v pomenu izdelati, op. prev.], se pravi, naprej-v-odprto, posnetek naravne produkcije ekscentričnega humanega subjekta. Njeno pesništvo nadaljuje izdelovalno rojevanje naravnega življenja, in pesništvo je samo toliko, kolikor je takšno nadaljevanje, in nadaljevanje je lahko samo toliko, kolikor ji uspejo osnovna obnašanja rojstne drame na-svet-priti in na svet-prinesti.⁵ Kar poiesis "zares počne",

⁵ Poudarek je v tem, da mora uspeti oboje, da se ohrani kontinuiteta narava-poiesis. Ker sta bili obe kretnji v prevladujočem spolnoontološkem sistemu med seboj ločeni, sta spolni obliki moškega in ženske opremljeni z izmaličenimi ontološkimi potezami: kar je "moški", pride na svet in ne prinese ničesar na svet,

jo vodi zato do uspeha, ker ga postavi "v prisotnost", torej ne samo od nekod, temveč natančno navzven, naprej, v odprto in javno (iz tega se, mimogrede, razvije ontotopologična definicija javnosti kot ne-uterus, torej kot prostor rodljivih "razkritij" in kot ontološki glaxis prihoda močnega, tako da je, še zmeraj mimogrede, nujno, da javno dojamemo kot Heideggrovo "jasnino" [Lichtung] in tudi Habermasovo "razsvetljenje" [Aufklärung]).

S poiesis pridobi duh, tudi če je po naključju moški, materinske kompetence. To ne more biti drugače, ker se morajo človeške produkcije navezovati na naturalno izdelovalni kontinuum, da bi naravo kot staro rodljivost vodili v kulturo kot novo rodljivost. Vendarle odpira kultura kot novorodljivi proces fantastično pahljačo in izdelava to, česar stari naravi ne bi prišlo na um. V tveganih novih izdelavah iznajde človeško bitje, s svojim talentom stigmatizirano za vstopanje navzven, samo sebe in svoje svetove. Zato poiesis ni tema novoveške estetike, temveč filozofske ginekologije, če dovolite ta izraz. Njeno izhodišče je *natura naturans*, ki postaja pri človeškem izdelovanju kulturna drama, in njen aksiom se glasi, da resnica sicer ni ženska, poiesis pa je vendarle "mati". Kot nauk o izdelovanju se poietologija ukvarja samo z eno umetnostjo v vseh umetnostih – o porajanju na svet ali *ars nascendi*, o prinašanju na svet ali *ars pariendi* in o spokojnem pustiti živeti ali *ars vivendi*.

Ni treba poudariti, da to ni način premikanja modernega civilizacijskega procesa (zdaj je beseda razjedla ličnice, kot pri kakšnem gobavcu sta zobovje in čeljust grozljivo razširjena, besedo bomo morali odstraniti iz besednjaka). Ta "civilizacijski proces" poganja naprej beg tehnike pred odprtim. Svojih izdelkov ne izdeluje, temveč je po svojem izdelovalnem modusu nematerinsko prisiljevanje stvari, ki funkcionirajo. S stališča uporabe sredstev je tehnična tehnika reducirana konzumpcija, s stališča kinetike agresivna mobilizacija, s stališča postavljanja-v-svet zaplojevanje monstrumov z monstrumi. Če to zveni ostro, potem smo zadeli pravi ton: umesten je

kar je "ženska", prinese nekaj na svet, vendar ne pride na svet. Ta škandal sega globlje kot pa ločevanje spolov, o katerem pripoveduje platonski androgin mit; škandalozno na njem se ne odstrani z erotiko ali s spolnim združenjem – temveč samo s poetično dopolnitvijo: s tem, da se ženske učijo prihajanja na svet in moški prinašanja na svet.

tam, kjer tehnična tehnika ne povzroča nič drugega, kot da trga velike življenjske verige.

Samotna pot je za nami, avtor se lahko spet razgleda po družbi. Skrajni čas je, da razblinimo zavajanje, ki smo ga uporabili pri pisanju tega poglavja. Zadeva vrstni red predstavitve in štetje alternativ. Iz arhitektonskih razlogov smo se morali sprenevedati, da resnično verjamemo, da drugo sledi za prvim in da poiesis pride na potezo, ko se je metafizika spektakularno poslovila. O tem seveda ne more biti govor. Takoj ko se poiesis pojavi v mišljenju, se mu prikazuje tako, da o njeni prednosti pred metafiziko in tehniko ne more biti dvoma. Kajti če je to, za kar jo imamo: antropološka instanca, ki obvladuje našo *ars nascendi* kot umetnost porajanja in prinašanja na svet – potem sta tudi metafizika in tehnika podrejeni veličini pri proizvodnji in prispetju, podrejeni seveda v tem pomenu, da povzročata skrbi *natura naturans*, kot otroka monstrumov, ki svoji materi ne samo zrasteta čez glavo, temveč ji nazadnje odrekata kompetenco izdelovanja.

Nobenega zavajanja ni bilo v tem, da se poglavje začneja z opozorilom na paniko in se konča z opozorilom na poiesis. Panična kultura tu – poietsična tehnika tam, kako gre to dvojje skupaj? Očitno ne gre, in naj tudi ne bi šlo skupaj, dokler ne hegeliziramo, torej da želimo sestaviti hibridne programe za obračun neobračunljivega. Opozorilo na panični motiv spominja na potrebnost nezmerno obravnavati kulturno, opozorilo na poiesis pa začrta zavzeto ukvarjanje z resničnim navzočim. Verjetno moramo na tem mestu, postdialektično v najzahtevnejšem smislu, računati z dvojnim državljanstvom človeka in mu pripisati pošastno prav tako kot proporcionalno, ekstazo prav tako kot konstrukcijo. Sinteza med poiesis in paniko v pomenu metaidentitete zmernosti in nezmernosti ne more obstajati. Čezmernost in avtohtonost skupaj ne sestavljata celote, tudi če ni enega, ni mogoče ločiti od drugega.

V jeseni leta 1985 je imel avtor na potovanju po Aziji priložnost obiskati muzej sodobne umetnosti v Seulu. Na sliki nekega korejskega slikarja, ki je bila razstavljena v njem, je našel paradoks sodobnih refleksij o času in biti tako lucidno vizualizirane kot komajda na kateri moderni zahodni umetnini. Na velikem platnu je bilo moč videti simbol jina in janga v svetlih pastelnih tonih, častljivo sliko kroga iz komplementarnih valov svetlobe in teme, ostrine in mehkoobe, večno šifro polarnosti in razgibanega usklajevanja protislovij. Krog je bil presek s plitvim sivim klinom, ki je

sliko razpolovil z desne na levo. Bilo je, kakor da bi hotel klin razveljaviti staroazijski svet okroglin in dopolnitev. Pričeval je o katastrofični izkušnji sveta, v katerem se eno in drugo ne moreta več združiti v "višjo" celoto. Hkrati vznemirljivo in pomirjajoče je bilo videti, kako se je tukaj dokončala holistična laž – zlom gre skozi sliko taa samega. Res krog in klin skupaj sestavljata novo kompleksnejšo strukturo, vendar takšno, ki je pred nami kot nekaj zmeraj zijajočega, poškodovanega, nespojenega. Prej harmonični krog na njej v sebi ni mogel zadržati agresivnega klina, prav tako pa klin ni mogel povsem odtujiti obeh delov kroga in izbrisati njegove stare priloge; še razdvojen spominja na to, da se tudi v razpadlem svetu lahko izrazi povezanost delov. Tudi pogubno besedilo o svetu ima tu in tam strukturo stkanega, spletenega, prepletenega, sozvenečnega. Tudi po uničenju neproblematične okroglosti še ostanejo stare in nove špranje, priligi in analogije vsaj kot predskice skladnega sveta. Iz njih lahko poiesis dela svoje posledične nature. Vendar krog in klin skupaj ne sestavljata celote, prav tako kot ne panika in poiesis. Takoj ko je zajeta praprvo bitnost obeh motivov v svoji nerazcepni svojeglavosti, je prekrizana celostna predstava stare in nove metafizike. O celoti resničnega se ne more ravno reči, da je celota. Paradoksnost celosti razbija vse celostne predstave, kajti celota naj bi vsebovala svoje lastno razkosanje in prekoračitev, ne da bi to mogla vsebovati. Kdaj je celota potemtakem sploh cela? – Morda takrat, ko kot celota pade v nič.

K planetarnemu realizmu

Pogovor Floriana Rötzerja s Petrom Sloterdijkom
(Iz spremne publikacije k Sloterdijkovim poetološkim predavanjem v
poletnem semestru 1988 na Univerzi v Frankfurtu)

Kritika ciničnega uma je bila velik esej, ki naj bi bil tudi sistematično strukturiran. V knjigi Zauberbaum ste prešli na pripovedni slog. Ali lahko diskurzivno napisana filozofija obstoječe probleme sploh artikulira?

Diskurzivnost kot taka ni v nasprotju z vprašanji časa, ki se vsiljujejo. Vendar se vsiljevanje samo ne začne diskurzivno, temveč raste iz kakega žgočega vprašanja. Resnični problemi govorijo najprej govoro stiske.

Ali ni govorjenje iz izkušenj izraz, ki ostaja pod nivojem refleksije in ki ne more dosežati ravni filozofskega mišljenja?

Mislím, da ne. V nasprotju ostaja refleksija pod problemom. Navadno so diskurzivne razlage uspešne takrat, kadar neznosno prikažejo znosno in bolečino v takšni velikosti, ki jo je mogoče obravnavati v okviru nebolečega kolokvijskega aranžiranja. Potem to ni več jezik žarečega problema, temveč so individui z analgetično-akademskim ukrepom ustvarili toliko distance, da ne morejo razrešiti tega, kar naj bi prvotno bilo treba razrešiti. To je problem akademske teoretične oblike, da pozabi vprašanje, za katero je bila prvotno odgovor. Zato verjamem v moč literature, ki vmesni prostor predaleč pognale akademske abstrakcije in preveč neposredne, torej samo v ozkem krogu okrog sebe prepričljivo ekspresivnost razširi tako, da se na obeh straneh dogodi pravičnost. Literatura govori jezik, ki lahko

vase sprejme pritisk realnih problemov, vendar sta ji že v korist razbremenitev in razširitev obzorja, ki ga daje teoretično mišljenje. Brez distanciranja ni intelektualnega ravnanja, vendar obstaja takšno, ki spet deluje poneumljajoče, če akademska filozofija rešuje spet svoje lastne probleme, ki jih takih nima nihče. Literatura brani sredinsko področje pred neumnostjo in neposrednostjo in pred scientogeno idiotijo, ki se ustvarja s pretirano korektnostjo. Univerzi ne moremo priporočiti, da bi se vrgla na literarno filozofijo. To bi bil prav gotovo nesmisel. Zdaj se ustvarjajo nove oblike delovne razdelitve med profesionalno in neprofesionalno, med impulzivno in klasično. Zelo veliko ljudi je zdaj doumelo, da nisi tepec že zato, ker se lotiš problemov v njihovih žarečih oblikah, ne da bi čakal na sociološko ali filozofsko zaledenitev.

Znano je Heglovo reklo, da je filozofija "zdajšnjost, zajeta z mislimi". Tako ta definicija kot tudi sistemski zasnutki nemškega idealizma se opirajo na dejstvo, da je mogoč pogled na celoto. Danes pa se zdi, da je vse razpadlo v posameznosti in posamezna problemska polja, ki jih kljub potrebnosti sploh ni več mogoče posredovati. Ali prinaša ta sprememba življenjskega sveta nezmožnost moderne sistematične filozofije?

Alternativa v tej obliki ne obstaja. Na eni strani obstaja strašna izguba zaupanja v globalne teorije, na drugi strani pa fantastično samozavesten partikularizem majhnih teorij ali perspektivizmov. Če pa stanje opišemo samo tako, nam uide najpomembnejše: Da jo vidimo! To pomeni, da k vsakemu relativizmu sodi tudi spoznanje, da z opredelitvijo za partikulizem ne moremo razrešiti celote. Tu pa se začenja pravzaprav filozofiranje. Živahno spodbujeno filozofiranje nastaja z energično samoobrambo perspektive, ki odkrije celo meje njene možnosti posplošenosti, torej lastno voljo do moči, in potem zaide v avanturo z lastno mejo. Pojem celote je mejni pojem in vsebuje zahtevo preseči še tako veliko partikularnost.

Mišljenje celote bi bilo torej proti vsem modnim dekonstrukcijskim poskusom in relativizmom neke vrste ugovor, ki v njem odkriva nespoznavne impulze moči?

Če pomislimo natančno, potem je prav gotovo tako: Celota so zmeraj drugi. Zavrnitev totaliziranj ima strateško samo eno funkcijo, in sicer da ne podpišeš nobene teorije, ki je nisi sooblikoval. Označuje torej konec polaščanja, v katerem se lahko pojavim samo upredmeten. Tu vidim pravi problem. Obnašanje do celote se z novo perspektivično zavestjo ne razveljavi,

temveč stopi na poseben način v veljavo. Volja do moči in veliki totalitarni stroji, ki so se utrdili v bloke moči, nenehno strmijo v nas. Svoje rakete so že naravnali na nas. S tem smo že totalizirani, predmeti določenih ciljev, celo odstranitve volje do moči, ki ima svojo sredino drugje. Tej središčni blaznosti seveda ne moremo aplavdirati. Vendar se s tem samo kaže, da se prisila do mišljenja celote dandanes kaže na ironičen način. Zavest perspektivitet podčrtavamo skoraj monotono, ker so potenciali totaliziranja postali tako blazno veliki.

Partikularizem bi bil torej odziv na obstoječe totalitete v pomenu forsiranega samopotrjevanja posameznega?

Da, na obstoječe kvazitotalitete, torej totalitete v naskoku na dokončen boj, če želite.

V zadnjih letih so velike utopije napredka in emancipacije izgubile svojo prepričevalno moč. Namesto upanja se pojavita pričakovanje katastrofe in priznavanje strahu.

Izrek, da so utopije izginile, formulira samo del resnice kake subkulture. Po daljšem bivanju v Združenih državah sem spoznal, da je tožba o svoji lastni nezmožnosti iz sebe razviti nove utopije zelo evropski pogovor. Vsi ti levo depresivni opisi Amerike so napačni. Tam obstaja še zmeraj neverjetna načrtovalna sila z vsemi nevarnostmi in nihanji med naivnostjo in cinizmom, ki so tipični za imperialistične sile. Naš postmodernizem je verjetno spreminjanje postave upanja, kajti očitno je volja tudi takrat imeti prihodnost, če ne gre več pavšalno naprej, temveč za to razviti umetnost majhnih korakov.

V Kritiki ciničnega uma ste govorili o tem, da je bomba oblika, s katero se uteleša destruktivna predstava duha evropske zgodovine.

Da, vendar s tem fenomen ni interpretiran do kraja, ker ta duh, ki na koncu postane bomba, še vsebuje sposobnost monologa. S prvim odvrgenjem bombe se je duhovnost prepoznala kot oblika orožja in prešla v proces masivnega samoogrožanja, vendar tudi doživljanja sebe. Odkrivamo nov način obveznosti za čisto znanje, ki je hkrati čista možnost uničenja. Moramo iskati novo povezavo med umom in znanjem, ki sega prek samoogrožanja uma. Zanimivo pri tem je, da je to mogoče doseči samo z nevarnostjo, ne s povsem prepričljivim spoznanjem, v kateri se subjektiviteta pomiri.

Ta način odkrivanja samega sebe in pridobitev spoznanja sta vendarle prisilni zadevi, neke vrste mentaliteti nesreče, ki začne razmišljati takrat, kadar je v nevarnosti.

Da, vendar to sodi v prej omenjeni kontekst, da se pojavi pojenjanje realnosti in nevarnosti, kot pojav vseprežemajoče igrive poteze. In če ima kdo potem spet voljo do realnosti, potem ima skoraj spet voljo do ogroženosti, do sovražnika, torej do vseh paranoidnih implikacij tradicionalnega pojma realnosti, ki je usmerjen okrog osi vojna-resnoba-sovráštvó. In pokaže, da še zmeraj ni pripravljen igri priznati enako težó kot sovražniku.

Z doživljanjem samega sebe prek katastrof ima nemška zgodovina poseben problem. Veliki sistemski zasnutki nemškega idealizma so bili združeni z omogočanjem totalitarne politike. Ali menite, da je vsaj v filozofski refleksiji bila razrešena fašistična travma, če družbeno pustimo ob strani?

Ne vem, ali je Nemeč ali sploh kak človek lahko razrešil to, kar se je zgodilo z genocidom. To so udori takšnih razsežnosti, da moram dvomiti o tem, ali lahko posamezniki to sploh obvladajo. Edino, kar bi lahko veljalo za uspešno obvladanje, bi bilo enkrat pozneje srečno pozabljanje, to pa se lahko zgodi samo takrat, če bodo sile, ki so se izoblikovale v Auschwitzu, izbrisane. To je pa nepredstavljivo, ker imamo prej občutek, da je teh sil zmeraj več. Prav tako mislim, da je vprašanje, ali je lahko Nemeč filozofski v razmerju do Auschwitza, samo del širšega vprašanja, ali je mišljenje sploh kos svetobolju.

Velike tvorbe sistemov so bili verjetno poskusi – lotili so se jih zelo prizadeti ljudje – o svetobolju, ki je šel skozi dno duše, razmišljati z neverjetnim naporom sinteze, tako pa bi se teoretično postulirala možnost ozdravitve. Kritika mišljenjskih mojstrov je torej infantilna kritika, ker je zgrajena na prečenjevanju filozofije.

Tako verjame otrok v svojega vsevednega očeta, kot verjame kritik mišljenjskih mojstrov v mišljenjske mojstre. Veliki sistemi imajo do svetobolja kvečjemu koekspresivno razmerje, to pomeni, da ga prav tako izrazijo kot politično gibanje. Pratendenca ljudi, da se iz bolečine zatečejo v nasilje ali blaznost, ne izhaja iz filozofije. Duhovna kavzalnost, ki jo sprejemajo kritiki mišljenjskih mojstrov, da celostno mišljenje rojeva imperializme, ne obstaja. Pri enem bolečina postaja politika, pri drugem

zločin in pri tretjem filozofija. Tu obstajajo seveda interakcije, vendar so to sočasnosti in ne kavzalnosti.

Ali kljub vsemu ne obstaja povsem izoblikovana nemška filozofija?

Da, filozofija v Nemčiji se izvaja na način, ki ohranja spomin na izvor filozofskega mišljenja iz religije drugače kot na primer v Angliji ali kje drugje, ker je tam nastala drugačna razdelitev nalog med religijo in znanostjo. Tu je razdelitev nalog bila preprečena s personalno unijo. Nemški idealizem je imel zmeraj religiozno-filozofski dvojni karakter. Metafizična poteza nemškega mišljenja je zmeraj obdržala eksistencialno dramatično, ki se pojavi z religioznim vprašanjem.

Prevedel in priredil Slavo Šerc

Peter Sloterdijk se je rodil leta 1947 v Karlsruheju. Študiral je filozofijo, germanistiko in zgodovino na Univerzah v Münchnu in Hamburgu, zdaj pa predava filozofijo na visoki šoli za oblikovanje v Karlsruheju in na dunajski akademiji upodabljaljivih umetnosti. Velja za enega najpomembnejših in najproduktivnejših sodobnih filozofov. Med njegova dela sodijo znamenita *Kritika ciničnega uma* (1983), "epski poskus o filozofiji psihoanalize" *Čarobno drevo* (1985), *Filozof na odru* (1986), *Priti na svet – priti v jezik* (1988), *Evrotaoizem. H kritiki politične kinetike* (1989), skupaj s Thomasom H. Machom pa je uredil "učbenik in delovni zvezek gnoze" *Svetovna revolucija duše* (1991). Leta 1993 je dobil nagrado Ernsta Roberta Curtiusa za esejistiko.

ZADNJA IZMENA

Graham Swift

Seraj



V Istanbulu so grobnice, porisane s kaligrafskimi motivi, v katerih mrtvi sultan počiva med drobnimi katafalki svojih mlajših bratov, ki jih je moral po običaju ob zasedbi prestola ubiti. Lepota izgubi svoj čar, če jo postaviš ob bok surovosti. Na tleh palače Topkapi turisti občudujejo turkizne ploščice harema in kioske sultanov in mislijo na dekleta s šerbeti,

turbani, blazinami in fontanami. "Torej so bile tukaj kar zaprte?" vpraša moja žena. V turističnem vodniku preberem: "Čeprav so teoretično sultani imeli moč v haremu, so jim te ženske konec šestnajstega stoletja učinkovito zavladaale."

Hladno je. Mrzel veter vleče z Bosporja. Na potovanje sva prišla pozno marca; pričakovala sva sonce in blago vročino, naletela pa na jasne dni, podkrepljene z nevihtami in točami. Kadar v Istanbulu dežuje, se ozke ulice pod bazarjem spremenijo v deroče hudournike, skozi katere je nemogoče hoditi; kjer pričakuješ, da boš med naplavinami s tržnice, mrtvimi podganami in napihnjenimi psi zagledal izprana trupla stoletij. Bazar je labirint z zgodovino pekla. Pravijo, da so ljudje vstopili, vendar niso nikoli prišli na površje.

Iz Topkapija je obzorje mesta, podobno nizu prevrnjenih ščitov in kopij, videti neresnično. Turisti mrmrajo in hodijo mimo. Turbani in vodnjaki, dvorišča menihov, Paviljon svetega ogrinjala. Podobe iz Arabskih noči. Potem, kot da bi se spotaknili ob kraj zločina, v steklenem zaboju v muzeju oblek odkrijete poškopljen kaftan, v katerem je bil ubit sultan Oman II. Izdelan je s križnimi vbodi od ramen do bokov. Tanka lanena tkanina bi bila lahko truplo samo. Preprosta, halji podobna bela obleka, krvni madeži kot rjave packe na gazi odstranjenega obliža te za trenutek zaslepijo, da tam leži tvoja halja, ki si jo posodil komu drugemu, in so ga pomotoma ubili namesto tebe.

Odidemo proti Modri mošeji, skozi kraljevska vrata, mimo rabljeve fontane. Mesto spomenikov in umorov, v katerem je krutost prezrta. Na ulicah poleg bazarja pohabljeni podrsavajo na usnjenih opankah; turisti jih opazijo, stanovalci ne. Mesto obleganj, masakra in veličastja. Ko je leta 1453 mesto zavzel Mehmed Osvajalec, ga je po običaju predal svojim možem; tri dni ropanja in klanja, potem je začel graditi nove spomenike. To piše v turističnih vodnikih. Angleško govoreči vodniki, ki ne uporabljajo njihovega jezika, govorijo o teh stvareh, kot da se nikoli ne bi bile zgodile. V topkapijskem muzeju so Mehmedove miniature. Bled moški z gladko kožo, patron umetnosti, s čutnim pogledom in pretanjenimi obrvmi, ki k nosnicam drži rožo ...

Potem ko sem ženi pri kosilu v restavraciji razlagal o tem, kako je Mehmed prezidal mesto, sva zavila za vogal in zagledala taksi – enega tistih kovinsko zelenih taksijev s črnimi in rumenimi šahovnicami ob strani, ki krožijo po Istanbulu kot turkizni morski psi – ki je s skoraj namerno nemarnostjo zapeljal čez noge možu, ki je porival cizo po robniku pločnika. Rahlo škripanje; moški je padel, noge so se mu čudno zvile in obleka raztrgala, in ni več vstal. Takšne stvari se na počitnicah ne bi smele zgoditi. Dogajajo se doma – ljudje se zberejo okrog in buljijo – in na to se navadiš, ker veš, da so takšne stvari del vsakdanjega življenja. Na počitnicah pa hočeš uiti vsakdanjiku.

Vendar nas ni presenetila nesreča, temveč odziv vpletenih strank. Poškodovani mož je gledal, kot da bi bil on kriv za poškodbo. Taksist je ostal v avtu, kot da bi mu pot namenoma zaprli. Ljudje so stopili na pločnik in žlobudrali, toda zdelo se je, da govorijo o čem drugem. Policist je prišel s prometnega otoka. Imel je temna očala in koničasto kapo. Taksist je stopil iz avta. Otopelo sta govorila drug z drugim in zdelo se je, kot da sta se odločila, da bosta zanemarila moža na cesti. Pod temnimi očali so se policistu ustnice premikale rahlo, skorajda z nasmeškom, kot da bi vonjale rožo. Šli smo naprej okoli vogala. Čeprav sem vedel, da žena ne bo razumela šale, sem ji rekel: "Ni čudno, da je toliko pohabljenecv."

Najin hotel je v novem delu Istanbula, poleg Hiltona in nasproti Bosporja, čez katerega gre na novo zgrajen most. Če stojiš na balkonu, lahko gledaš iz Evrope v Azijo. Uskudar, na drugi strani, povezuje s Florence Nightingale. Malo je mest na svetu, kjer lebde na enem kontinentu čez ozek tok vode strmiš na drugega.

Zaželela sva si nekaj bolj eksotičnega. Nič več alpskih koč in španskih vil. Potrebovala sva nove počitnice, toda drugačne. To potrebo sva imela osem let in bila je potreba, ki sva si jo lahko privoščila. Čutila sva, da sva v preteklosti dovolj trpela in zato potrebujeva trajno okrevanje. Toda to je čez nekaj časa začelo pomeniti, da tudi najinim počitnicam manjka novosti; tako sva začela iskati nekaj bolj eksotičnega. Pomislila sva na Vzhod. Predstavljal sva si pokrajino minaretov in kupol iz Arabskih noči. Vseeno sem ženo opozoril na politično negotovost Srednjega vzhoda. Za

te stvari je občutljiva, celo za najmanjši namig na nevarnost. V Londonu eksplodirajo bombe v Hiltonu in restavracijah v Mayfairu. Ker je pretrpela eno nesrečo, misli, da ji mora biti prizaneseno z vsemi drugimi, pričakuje pa, da jo bom vodil mimo nevarnosti.

"Turčija torej, Istanbul," je rekla (prospekti so ležali na mizi, skupaj s fotografijami Modre mošeje), "to ni Srednji Vzhod." Pripomnil sem (malce v šali – tako se ženi posmehujem in ona to ceni, ker to pomeni, da z njo ne ravnam kot s krhko osebo), da tudi Turki povzročajo težave; zavzeli so Ciper.

"Se ne spomniš Hamiltonove vile? Še vedno ne vedo, kaj je ostalo od nje."

"Saj ne greva na Ciper," je rekla. In potem ko je gledala v prospekte (kot da bi preskušala svojo drznost in prepoznavala njene meje), dodala: "Poleg tega je Istanbul v Evropi."

Moja žena je lepa. Ima gladko, čisto kožo, tanke, nenavadno izrazite obrvi in vitko postavo. Mislim, da sem se zato hotel poročiti z njo, toda čeprav so se te reči v osmih letih dobro ohranile, so izgubile svojo moč. Najbolje ji pristojijo zelo temne ali zelo blede barve. Izbirčna je glede parfumov in zavzeto skrbi za najin vrt v Surreyju.

Zdaj leži na postelji najine hotelske sobe v Istanbulu, iz katere lahko vidiš Azijo, in joče. Joče, ker jo je, ko sem zunaj v jutranji svetlobi Bosporja fotografiral, nekdo nadlegoval; nekaj je bilo med njo in enim izmed hotelskih portirjev.

Sedim zraven nje. Ne vem natanko, kaj se je zgodilo; težko je izluščiti podrobnosti, medtem ko joče. Kakor koli že, pomislim, da je začela jokati, šele ko sem jo vprašal, kaj je narobe. Ko sem vstopil v sobo, ni jokala, samo sedela je bolj mirna in blede kot po navadi. Videti je bilo, da nekaj zadržuje v sebi.

"Morava poklicati direktorja," rečem in vstanem, "ali celo policijo." To rečem osorno, morda celo malo brezsrdno; delno zato, ker se mi zdi, da moja žena dramtizira, pretirava (vse odkar sva videla nesrečo, je muhasta in razdražljiva; morda napihuje majhno stvar, napako, nič); delno zato, ker vem, da se, če bi šla z mano fotografirat in ne bi ostala sama, to ne bi zgodilo; delno pa tudi zato, ker bi rad, da medtem, ko jo gledam in

omenim policijo, pomisli na policista s temnimi očali in napol nasmejanimi ustnicami in na moža na cesti s skrivljenimi nogami. Njen prizadeti pogled mi pove, da je tako. To mi vrne bolečino, ki sem jo povzročil. Toda to sem iskal.

"Ne," pravi, strese z glavo, še vedno ihti. Vidim, da je moja pripomba ne pomiri. Morda pa se je nekaj zgodilo. S svojim pogledom bi me rada obtožila, da sem hladen in občutljiv in da bi se rad zadevi izognil, da me njena stiska ne gane.

"Saj mi nočeš povedati, kaj točno se je zgodilo," rečem, kot da me obtožuje po krivici.

Seže po papirnatem robčku in si počasi obriše nos. Kadar se moja žena smeje ali joče, postanejo njene obrvi podobne majhnim valovom. Ko je njen obraz zakopan v robček, pogledam skozi okno. Na obzorju na azijski strani vidim mošejo, njene minarete kot tanke stebre. V jutranji svetlobi je videti kot privid. Poskušam se spomniti njenega imena iz turističnega vodnika, vendar ne gre. Pogledam svojo ženo. Odmaknila je robček z oči. Postane mi jasno, da mi mirno lahko očita nemarnost. Ta občutek, da sem neusmiljen ob trpljenju svoje žene, kot da bi jo krivil za to, kar se je zgodilo, da bi se mi krivda vrnila in bi se ona počutila upravičeno do trpljenja, mi je znan. To je edini način, da se začneva odkrito pogovarjati.

Pripravlja se, da mi bo povedala, kaj se je zgodilo. V rokah mečka robček. Postane mi jasno, da sem se obnašal, kot da se nič ni zgodilo.

Ko sem se poročil s svojo ženo, sem ravno dobil zelo iskano delovno mesto. Sem svetovalni oblikovalec. Imel sem vse, in mislil sem, da sem zaljubljen. Da bi si to tudi dokazal, sem imel šest mesecev po poroki afero z dekletom, ki ga nisem ljubil. Ljubila sva se po hotelih. Na Zahodu ni haremov. Morda je moja žena zvedela ali uganila, kaj se dogaja, čeprav tega ni z ničimer pokazala, sam pa tudi nisem ničesar izdal. Sprašujem se, ali je to, da kdo ne ve, da se je kaj zgodilo, isto, kot da se ne bi nič zgodilo. Moja afera nikakor ni vplivala na srečo mojega zakona. Žena je zanosila. Bil sem vesel. Prenehal sem se videvati z dekletom. Nekaj mesecev potem pa je splavila. Ni le izgubila otroka, tudi nikoli več jih ne bo mogla imeti.

Za splav sem krivil njo. Mislil sem, skoraj brez razloga, da je moje obsojanje ekstremno in nepravilno sredstvo maščevanja. Toda tako se je zdelo samo na površju. V resnici pa sem ženo krivil, ker sem vedel, da je, ker se je trpinčila brez razloga, hotela biti kriva. To razumem. Ženo sem krivil, ker sem se sam čutil krivega za to, kar se je zgodilo, in če sem po krivem obsojal svojo ženo, nepravilno, je potem ona lahko obsojala mene in počutil sem se krivega, kakor bi se tudi vi, če bi bili krivi. Čutil sem, da me bo, če jo bom obsojal in prizadeval, potem ko je že prizadeta, zapekla vest, tako da bom naredil natanko to, kar je potrebno v takih okoliščinah – da jo bom ljubil. V tistem trenutku mi je postalo jasno, da so obrvi moje žene enako privlačne kot arabska kaligrafija. Resnica je bila, da je najina nesreča prizadela oba, ko sva drug drugega prizadevala in tlačila bolečino, sva drug drugega samo ščitila. Torej sem ženo obsojal zato, da bi naredil mejo med nama. Moški želijo vladati ženskam, da bi jim lahko dovolili, da bi jim to moč odvzele.

To se je zgodilo pred sedmimi leti. Ne vem, ali so te reakcije sploh kdaj ponehale. Ker nisva mogla imeti otrok, sva morala to nadomestiti drugače. Začela sva hoditi na redna in draga potovanja. Ko sva jih načrtovala, sva si, da bi se prepričala, govorila, da potrebujeva oddih in morava stran. Veliko sva hodila ven, v restavracije, na koncerte, v kino in gledališče. Bila sva nora na umetnost. Obiskala sva vse, kar je bilo novo, toda redkokdaj sva se pogovarjala o tem, na primer o igri, ki sva jo gledala. Ker nisva imela otrok, sva si to lahko privoščila; odkar je napredovala moja kariera, je posel prinesel tudi več denarja.

To je postala najina zgodba: najina izguba in njena odškodnina. Čutila sva, da to počneva upravičeno. Posledica je bila, da sva bila ravnodušna drug do drugega. Dolgo časa se nisva ljubila, še posebno v tistih tednih, preden sva odšla na potovanje, kadar pa sva se, je bilo tako, kot da se ne bi. Ležala sva na postelji, blizu, toda brez dotikanja, kot dve celini, vsaka s svojo lastno tradicijo in zgodovino, med katerima ni mostu. Drug drugemu sva obrnila hrbte, kot da bi, skrivajoč bodalo v rokah, čakala na svoj trenutek. Toda da bi se zgodil sunek z bodalom, se mora najprej ustaviti zgodovina, vrzel med celinama mora biti premoščena. Tako sva torej ležala, čisto negibno. Toda edini sunek, edina rana, ki bi jo kateri od naju zadal, je

bila, ko se je kdo od naju obrnil in se drugega dotaknil s prazno, nežno roko, kot da bi rekel: "Vidiš, saj nimam bodala."

Zdelo se je, kot da bi na počitnice odšla zato, da bi se ljubila in spodbudila strast (morda sem, dolgo preden sva zares odpotovala tja, in čeprav je mlečno telo moje žene ležalo poleg mene, sanjaril o čutnem, nenaseljenem Vzhodu). Toda čeprav so najine počitnice redkokdaj imele takšen učinek in so bile kvečjemu nekakšno pretvarjanje, si tega nisva priznala. Nisva bila kot resnični ljudje. Bila sva kot lika v detektivki. Skrivnost, ki sva jo morala razrešiti, je bila, kdo je ubil najinega otroka. Toda kakor hitro je bil morilec odkrit, je ubil svojega najditelja. Tako sva se vedno izognila odkritju. Toda zgodba se je morala nadaljevati. In kot vsaka druga zgodba nama je prihranila bolečino in dolgčas.

"Fant je bil, portir. Saj veš, tisti, ki dela v tem nadstropju."

Žena je prenehala jokati. Leži na postelji. Na sebi ima temno obleko; njene noge so mlečnate. Vem, o kom govori, napol sem uganil, še preden je spregovorila. Videl sem ga, kako je v belem suknjiču pobiral perilo in opravljal svoje delo na hodniku: eden tistih okrogloličnih, kratkolasih, skoraj melanholičnih mladih Turkov, kakršnih v Istanbulu kar mrgoli in ki so videti, kot da so pravkar prišli iz vojske ali pa da bodo v kratkem vpoklicani.

"Potrkal je in vstopil. Prišel je popraviti grelec. Saj veš, pritoževala sva se, da je ponoči hladno. Imel je orodje. Šla sem na balkon. Ko je končal, je nekaj zaklical in prišla sem nazaj. Potem je stopil k meni – in se me dotaknil."

"Dotaknil? Kaj misliš s tem – dotaknil?" Vem, da ženi ni všeč moj preiskovalni ton. Sprašujem se, ali se sprašuje, ali kakor koli sumim v njeno obnašanje.

"Ah, saj veš," pravi jezno.

"Ne. Pomembno je, da vem natančno, kaj se je zgodilo, če že ..."

"Če kaj?"

Pogleda me, njene obrvi izražajo neodločnost.

Spet spoznam, da zahtevam obrazložitev, v resnici pa nočem vedeti, kaj se je zgodilo, ali pa sprejeti njene zgodbe. Ali se je, na primer, Turek sploh dotaknil moje žene; ali je šlo, če se je je dotaknil, samo za dotik ali pa jo je nekako res užalil; ali se je moja žena izmikala, upirala ali njegovo

zbliževanje celo spodbujala. Vse se zdi mogoče. Toda tega nočem vedeti. Tudi sam opazim, da mi žena noče povedati cele zgodbe ali tega, kaj se je v resnici zgodilo. Jasno mi je, da si že osem let, noč za nočjo, govoriva zgodbo najine ljubezni.

"Torej?" vztrajam.

Moja žena sede na posteljo. Eno roko drži zaprto na vratu. Tako se zdi, da se sramežljivo drži za ovratnik, čeprav ne nosi srajce in je njen vrat gol. Začelo se je takrat, ko je izgubila najinega otroka. Tako pokaže, da ima nekatere nedotakljive točke, ki jih ne smeš zlorabiti. Vstane in se sprehodi po sobi. Zdi se presunjena in izogiba se pogledu skozi okno.

"Najbrž je še vedno tam, skrit na hodniku," pravi, kot da bi jo oblegali.

Pogleda me pričakujoče, toda previdno. Ne zanimajo je dejstva, temveč posledice. Moral bi biti jezen na Turka ali pa bi ona morala biti jezna name, ker nisem jezen nanj. V resnici pa je tako, da poskuša razjeziti drug drugega. S tem pripetljajem pokaževa, da sva izgubila potrpljenje drug z drugim.

"Potem morava poklicati direktorja," ponovim.

Njen izraz postane zaničljiv, kot da bi me obsojala, da se izogibam bistvu.

"Saj veš, kaj se bo zgodilo, če poveva direktorju," pravi, "nasmehnil se bo in skomignil z rameni."

To se mi nekako zdi čisto verjetno in zato se hočem kruto ponorčevati. Direktor je okoren, plešast mož, z modernimi manšetnimi gumbi in dolgim, kljukastim nosom s čutnimi nosnicami. Kadar koli so nama organizirali potovanje, ki je šlo po zlu, ali pa so nama dali informacijo, ki se je izkazala za napačno, se je pritožbam samo posmehnil in skomignil z rameni. Tujim gostom se predstavlja kot Mehmed, toda to ne pove nič, ker je vsak drugi Turek Mehmed ali Ahmet. Imam njegovo sliko, kako posluša sveže pritožbe in dviguje roke, z odprtimi dlanmi, kot da bi hotel pokazati, da ne skriva bodala.

Moja žena strmi vame. Čutim, da me ima v moči. Vem, da ima prav; da to ni stvar uradnikov. Pogledam skozi okno. Nad Bosporjem se izza sajastih oblakov, ki prinašajo dež, svetlika sonce. Spomnim se, kaj o arabskih nočeh piše v turističnem vodniku. Moral bi iti ven in ubiti tega Turka, ki se skriva za laneno kredenco.

"To je direktorjeva odgovornost," pravim.

Ko to izrečem, sunkovito trzne z glavo.

"Nima smisla klicati direktorja," reče.

Obrnem se stran od okna.

"Torej se ni nič zgodilo?"

Pogleda me, kot da bi jo užalil.

Oba hodiva po sobi. Objame se z rokami, kot da bi jo zeblo. Nebo zunaj je zelo temno. Zdi se, kot da bi vstopila v labirint.

"Hočem stran," pravi in prekriža roke z dlanmi na ramenih. "To mesto" – pokaže proti oknu – "rada bi šla domov."

V ugašajoči svetlobi se njena koža zdi tanka in svetleča.

Poskušam jo presoditi. Nekako se bojim, da je v nevarnosti. Prav, če se počutiš tako slabo, si mislim. Rečem pa, s skoraj namerno brezbriznostjo: "To bi pokvarilo počitnice, kajne?"

V resnici pa si mislim, da bi žena morala oditi, jaz pa ostati, v tem neresničnem svetu, kjer bi, če bi imel pravo bodalo, to uporabil na sebi.

"Šla bova, če se počutiš tako slabo," rečem.

Zunaj se je ulilo kot iz škafa.

"Vesel sem, da sem posnel te fotografije," pravim. Stopim k oknu, kjer sem na polici pustil turistični vodnik. Zavesa dežja zastre Azijo pred Evropo. Počutim se krivega, da dežuje. Iz vodnika preberem mesta, ki jih še nisva obiskala. Sama eksotična imena. Pod okensko polico čutim radiator. Dosti toplejši je.

Žena sede na posteljo. Nagne se naprej, da ji lasje prekrijejo obraz. Drži se za trebuh kot kdo, ki je bil ranjen.

Istanbul je najbolje zapustiti z ladjo. Tako se lahko nagneš čez krmo in opazuješ čudovito obzorje, kako se počasi oddaljuje in postaja skoraj dvodimenzionalno. Privid Arabskih noči, ki se, ko se mu približate, spremeni v labirint. Lesketa se pod azijskim soncem, obliva ga evropsko. Iz zraka je pogled iz turškega boeinga, potem ko si moral odpovedati svoj let in nanagloma rezervirati drugega, manj fantastičen, a še vedno osupljiv. Pogledam skozi okence. Nekako sem zaljubljen v to prelepo mesto, v katerem se ne počutiš varnega. Moja žena ne gleda ven; začela je listati revijo. Na sebi ima kostim blede barve. Drugi ljudje na letalu jo pogledujejo.

Vse zgodbe, tako tudi ta, so povedane, ko gledaš nazaj na boleča mesta, ki so postala silhete, ali ko gledaš naprej, še preden prispeš, na svetleče se fasade, ki morajo šele razkriti svoje vbode, roke v hotelskih spalnicah. Kupujejo milostni odlog ali podaljšanje izvršitve sodbe, razdalje. London se je iz zraka zdel vabljev, razširjen pod čistim spomladanskim soncem; in lahko je bilo razumeti užitke turistov v hotelih v Mayfairu, ki so zjutraj hodili naokrog s svojimi fotoaparati in turističnimi vodniki, mimo spomenikov in kipov, pod platanami, da bi videli vojake pred palačo. Včasih si želiš, da bi trenutek iz zgodbe trajal in trajal, da bi bilo ravnovesje med odhodi in prihodi večno. Tako ti ni treba preiti na drugo celino, ni ti treba vedeti, kaj se je v resnici zgodilo, ni se ti treba srečati s čakajočim bodalom.

Prevedla **Katja Šulc**

Leta 1949 v Londonu rojeni pisatelj **Graham Swift** je za svoje zadnje delo, roman *Last Orders*, prejel Bookerjevo nagrado za leto 1996. Najpomembnejšo britansko književno nagrado mu je prinesel roman o "zadnji rundi", želji preminulega londonskega mesarja, naj njegov pepel stresejo v morje, ki, kakor knjigo v branje pospremlja založniška označba, "pod povrhnjico poročila o bizarnem dnevu pripoveduje zgodbo o kompleksnosti in pogumu običajnega življenja". Pred izidom te knjige je veliko zanimanja in nagrad požel roman *Waterland* (1983), Swift pa je objavil še štiri druge, knjigo kratke proze *Learning to Swim* (1982), iz katere je zgodba Seraj, in skupaj z Davidom Profumom uredil knjigo *The Magic Wheel*, antologijo ribištva v književnosti. Swiftovo pisanje je prevedeno v več kot dvajset jezikov.

PREVOD

Han Shan

*Pesmi z mrzle gore**

1

Po očetu in materi mi je ostalo dovolj.
 Polj in sadovnjakov ne zavidam nikomur.
 Klak, klak ropota žena na razmajanih statvah,
 klot, klot tleskajo z jezikom pri igri otroci.
 Ploskam, da se stresajo rože,
 podpiram si glavo in poslušam petje ptic.
 Nas bo kdo počastil s svojim obiskom?
 Nabiralec dračja! Ta je tu pogost obiskovalec.

* Prevodi so bodisi iz kitajščine (skupaj z Janijem Osojnikom), pesmi, ki sva jih dobila v rokopisu od Janijevega prijatelja na Kitajskem, pomagala pa sva si tudi s prevodi v japonsčino (*Kanzan*, izbrana dela kitajskih pesnikov v kitajščini in japonsčini, No. 5, 1958). Najine prevode najdete v knjižici *Han Shan: Deset pesmi*, Kyoto 1982, bodisi iz *Chinese Poems* Arthurja Waleya, Unwin Books, London 1961, ali iz *Han-shan (Cold mountain)*, uvod in prevod Burton Watson, Shambala, Boston & London.

2

Pod slamnato streho teče naše samotno življenje.
Le redko se vozovi in konji ustavijo pred vrati.
Globoko v tihem gozdu se zbirajo ptiči,
med koreninami v igrivem potoku se skrivajo ribe.
Z ženo obdelujeva riževo polje, z otroki
se držimo za roke in nabiramo hribovsko sadje.
In kaj premorem v svoji hiši?
Le za eno polico knjig.

3

V mladosti sem obdeloval zemljo s starimi spisi v rokah.
Najprej sem mislil, da bom živel skupaj s starejšim bratom,
a so se v družini pritoževali, da sem neodgovoren,
na koncu pa me je zapustila še žena.
Zato sem stresel s sebe rdeči prah vsakdanjosti,
odšel z doma, potoval brez cilja, bral knjigo za knjigo.
Le kdo bo s kozarcem vode pomagal obdržati
pri življenju ribo iz luže na cesti?

4

Revnega učenjaka pestijo vse mogoče težave.
V najhujšem mrazu, ko je najbolj lačen in
brez dela, piše svoje pesmi.
Stran za stranjo polni z duhovno močjo.
Toda koga zanimajo besede malega človeka?
Gospoda, nehajte zmajevati z glavo; saj, če
napišem pesem na kos pšenične pogače,
je tudi pes ne bo povohal.

5

Modri ste me zavrnilo,
neumne pa sem zavrnil jaz.
Ker nisem niti pameten niti neumen,
sem z vami pretrgal vse stike.
Ponoči pojem pod svetlo luno,
ob zori plešem med belimi oblaki.
Le kako naj zaustavim živahnost rok in ust!
Če se usedem in čakam, mi bodo kmalu osiveli lasje.

6

Človek z bistrim in dobrim umom,
izobražen v vseh šestih umetnostih.
Obrne se proti jugu in že potuje na sever,
obrne se proti zahodu in že je na poti na vzhod.
Kot račja zel se potepa po svetu,
brez obstanka, kakor boljšjakovo seme.
Kakšen človek je to?
Ime mu je revež, piše se – kot pravijo – bedak.

7

Ljudje včasih sprašujejo, kako priti na Han Shan*.
Steze do tja so neprehodne.
Led tudi poleti ne odmrzne
in čez dan se blodeče megle ne razpršijo.

* Tu imamo opraviti z besedno igro. Han Shan je namreč prevzel svoje ime po gori, na kateri je živel. Ime dobesedno pomeni Mrzlo goro. A hkrati je tudi beseda za mistično stanje uma. Tako lahko verze razumemo tudi kot pripoved o mističnem izkustvu.

Kako pa jaz pridem do tja?
 Moj um se razlikuje od vašega: Če bi imeli srce
 kot jaz, potem bi tudi vi takoj prišli na vrh.

8

Vzpenjanje po visoki poti na Han Shan!
 Poti na Mrzlo Goro so brez konca.
 Dolge kamnite soteske so polne skalnih skokov,
 hudourniki se v slapovih penijo prek trav.
 Spolzki mahovi so v dežju neprehodni
 in bori vršijo tudi kadar ni vetra.
 Torej kdo se lahko povzpne nad težave tega sveta?
 Naj pride, da skupaj posediva med belimi oblaki.

17

Ko navadni ljudje zagledajo Han Shana,
 se vsi strinjajo, da ne more biti čisto pri sebi.
 Že videti sem tak, da je bolje, če jim ne pridem pred oči.
 Platnena obleka visi strgana na meni.
 Tudi moje govornice ne razumejo.
 A tem, ki prihajajo mimo, imam nekaj povedati.
 Zato ste pri Han Shanu vedno dobrodošli.

18

Ves ta čas, odkar sem se skrila na Mrzli gori,
sem se preživljala z gorskimi sadeži.
Iz dneva v dan, kaj naj bi me mučilo?
Moje življenje sledi usodi.
Dnevi in meseci tečejo brez prestanka kot reka.
Naš čas je kratek, kakor žarek, ki pade na kamen.
Če se Nebo in Zemlja premakneta, potem naj se
premakneta.
Jaz bom še vedno srečen posedal med skalami.

19

Ko to stezo med oblaki iščejo posvetni
ljudje, se razblina brez sledu.
Na visokih vrhovih je veliko prepadov.
žarek komaj prodre v najširše grape,
ki so spredaj in zadaj zaprte z zelenimi pečinami.
Beli oblaki se kopičijo na vzhodu in zahodu.
Hočete zvedeti, kje se nahaja?
Steza med oblaki vodi od neba do neba.

20

Odkar sem prvič nameraval raziskati vzhodno ostenje,
pa tega nisem storil, so pretekla brezštevila leta.
Včeraj sem se zvelkel čez ovijalke,
a na pol poti me je presenetila nevihta z meglo.
V tako ozki poči, da sem se zataknil vanjo z obleko.
Mah je bil tako lepljiv, da nisem mogel osvoboditi čevljev.
Zato sem se ustavil pod tem rdečim cimetovcem,
da za nekaj časa zaspim na blazini iz belih oblakov.

21

Ko tako sam sedim, me včasih prevzameta
 nejasna žalost in nemir.
 Povsod okoli hriba se raztezajo oblaki.
 Pri vhodu v dolino vlečejo in šumijo vetrovi.
 Prikaže se opica, drevesa se upognejo in zanihajo.
 Ptica odleti v gozd s predirnim krikom.
 Čas priganja sivino, ki mi usiha na obrveh.
 Leto je naokoli in starost je neudobna.

22

Ko so lani na pomlad pele ptice,
 sem preišljeval o svojih bratih.
 Ko letos venijo krizanteme,
 se mi vračajo iste misli.
 Zelene vode šumijo v tisočernih potokih,
 na obeh straneh visijo temni oblaki.
 Do konca življenja, pa če bom živel sto let,
 me bo zbadlo v srcu, ko bom pomislil na Ch'ang-an*.

23

V tretjem mesecu, ko so sviloprejke še majhne,
 imajo dekleta čas, da grejo nabirat rože.
 Ob zidu se igrajo z metulji,
 spodaj ob vodi nagajajo staremu žabcu.
 V pletene rokave si natresejo sliv,
 z zlatimi lasnimi iglami izkopavajo bambusove poganjke.
 Kako naj Han Shan tekmuje s to iskrivo ljubkostjo?

* Han Shanov rodni kraj

24

Ponoči sem sanjal, da sem se vrnil domov
in videl svojo ženo tkati ob statvah.
Zadržala je čolniček, kot bi na kaj pomislila,
a ko ga je spet dvignila, je bilo, kakor da je brez moči.
Poklical sem jo, obrnila je glavo in me pogledala.
Strmela je naravnost, a ni vedela, kdo sem.
To ni nič čudnega, saj sva se razšla pred toliko leti,
ko so bili lasje na mojih sencih še nekdanje barve.

25

Devetindvajset let sem posedal tu in opazoval
Mrzlo goro, ne da bi se kam premaknil.
Včeraj pa sem šel obiskat prijatelje in sorodnike.
Dobra polovica jih je že odpotovala na Studenec Smrti.
Življenje ovne kakor izžlebljena sveča.
Reka, ki teče brez prestanka.
Danes, v družbi samo s svojo senco,
presenečen opazim nabrekli solzi.

26

Iz nekdanjih časov (kako dolgo je že tega)
se spominjam najbolj ljubke hiše od vseh.
Vzdolž stezic so rasle breskve in slive.
Spodaj ob potoku so poganjale perunike in orhideje.
Mimo so hodila dekleta v satenastih ali svilenih oblekah
in med njimi je poskakoval vodomčev zeleni predpasnik.
Tako sva se srečala. Poskušal sem jo poklicati,
toda jezik mi je otrpnil in besede mi niso prišle.

Visoko na vrhu najvišjega hriba
 brezkončno zrem na vse strani neba.
 Sam sem tukaj in nihče ne ve za to.
 Hladen mesec se svetlika v mrzlem izviru,
 toda zares ni v studencu nobenega meseca.
 Mesec je na visokem nebu.
 Tole pesem govorim na glas:
 V njej ni nobenega Ch'ana*.

Prevedel Iztok Osojnik

Han Shan je kitajski pesnik, ki je živel najverjetneje v 8. in 9. stoletju in o katerem ni znanega veliko gotovega. Eden od poglobitnih virov o njegovem življenju je predgovor k njegovim zbranim pesmim (ok. 300), iz katerih je nastala popularna podoba o Han Shanu kot laičnem budistu, ki je živel na Mrzli gori ("Han Shan" po kitajsko). Skupaj s prijateljem Shihtejem naj bi bila živela nekonvencionalno življenje in bila pogost motiv v kitajskem in japonskem slikarstvu. Metrične oblike njegovih pesmi in namigi na predhodne pesnike postavljajo pod vprašaj podobo o Han Shanu kot pesniškemu samotarju. Za njegovo poezijo so značilni zavračanje posvetih vprašanj, nenehni poskusi, da bi dosegel budistično razsvetljenje, pa tudi (avto)ironija in pogovorni izrazi.

* Ta pesem odgovarja na vprašanje o resnici zenbudizma (Ch'an je kitajski izraz za zen).

K R I T I K A

Matej Bogataj*Udarno in preudarno*

Milan Dekleva: GNEZDA IN KATEDRALELUD Literatura, Ljubljana 1997 (Zbirka Novi pristopi)

"Rdeča nit esejev je občutje 'presežnosti človeka', naš dokončni, groznosladki padec v brezno Vsega, kar nas presega," pravi v uvodu k zbirki štirinajstih esejev *Gnezda in katedrale* Milan Dekleva, pesnik in publicist, glasbenik, igralec ragbija in dramatik. Zbirka je sestavljena iz treh delov, vendar je to predvsem zato, ker so bili nekateri eseji že natisnjeni in so bili namenjeni različnim esejističnim podžanrom, na primer spremni besedi k izboru svetovnega klasika, premisleku oziroma interpretaciji pesmi domačega kolega ali uvodnikom, ki zahtevajo večjo aktualnost zapisanega, in podobno. Vendar se Dekleva ne glede na to, o čem piše, ukvarja pravzaprav z eno samo, epohalno temo; kam sta nas pripeljala modernost in napuh subjektivitete, pri tem pa arheo-loško išče rešitve v literarnih delih in izbranih obdobjih predmetafizičnega mišljenja. To seveda že pomeni, da eseji nikakor ne morejo biti literarnozgodovinski; razsežnost zgodovine se je v tem pisanju nekako izgubila, natančneje, zgostila, konci so se skladno z ukrivljenostjo časa – ali pa zaradi večnega vračanja enakega, ki pri Deklevu ni priklicevano slabšalno – zavihnili v začetke, ob Renéju Charu in nadrealizmu so referenca daoisti, moderna fizika in Hawking se spogledujeta s Heraklitom Mračnim in Cioranom, nadrealisti z Borgesom in Lewis Carroll s Kafkom, ritem Zajčevih pesmi se prepleta z improvizacijo jazzovskih

muzikantov. Zdi se, kot da Dekleva zasleduje Bretonovo misel, da je moč podobe, njena učinkovitost, toliko večja, kolikor je večja nepričakovanost dveh na istem mestu združenih ali priklicanih fenomenov ali objektov; vendar da ne bo pomote, v tem pisanju nikoli ne gre za nalaščno ali vsiljivo šokantnost, temveč bolj za divje in strastno, neakademsko, a nikakor ne zaletavo prevetritev idej, za združevanje tistega, kar nosi isto prikrito sredico in ponuja rešitve v "ekscentričnem svetu". Ob tem pa je za to še en razlog; Hawking in Heraklit, Borges in Basho, Char in Celan, vsi si stojijo nasproti uravnoteženi, kot kompaktno združeni in sprijeti v paradoksu. Zdi se, da je Dekleva ne samo glede časovnosti (ta je velika podtema te zbirke esejev, čeprav je časovnost mišljena na več ravneh, kot minevanje, kot polnjenje proti praznini, kot prostor za izzvenevanje poezije ali glasbe) strasten ljubitelj paradoksa, ne kot delne resnice, temveč kot ene najnatančnejših artikulacij resničnosti. In zdi se, da ravno v skladu z naravnostjo k paradoksu in glede na dopuščanje le-tega izbira svoje sogovornike in stopa z njimi v dialog, ne oziraje se pri tem na morebitne časovne ali krajevne distance.

Temu ustrezen je tudi ekstatičen način pisanja, s katerim je zbirka prežeta; Dekleva že kar na eni prvih strani, ko govori o Rilkejevih *Devinskih elegijah* in *Sonetih na Orfeja* kot o gnezdih in katedralah, torej varnih domovanjih in zapletenih svetiščih, poudarja nenadzorovanost, to pa je pravzaprav drugo ime za intuitivnost te primerjave; premislek in zapisovanje teh esejev sta skoraj hkratna, hipna in skokovita, to vse omogoča nizanje očarljivih in osupljivih primerjav, ki se ne držijo ustaljenih, postopnih razkrivanj, ampak – pesniško – merijo čez in udarijo proti sredi, s tem pa drzno, z izrednim smislom za uporabo pomenljivih detajlov, ne da bi zdrsnili v drobnjakarstvo, obkrožajo materijo. In po drugi strani; kadar gre za spremne besede in predgovore k Deklevovim pesniškim kolegom, Pessou, Rilkeju, Charu – te obravnava iz perspektive, ki jih že vnaprej dela za svoje predhodnike in sodobnike obenem – se jim približuje še po enem, empiričnem in preverljivem, faktučnem tiru – biografski podatki, nikoli pozitivistično osamosvojeni, so ves čas v ozadju kot temelj, ob odločnem zamahu sta v teh esejih vedno tudi erudicija in globalno poznavanje fenomena. Očarljivost tega pisanja je ravno v tem lahkotnem, elegantnem, pa nikakor ne neobveznem menjavanju položajev, prehajanju od bralca in zapisovalca pesnika in kolega v bolj odmaknjeno in bralskemu

doživljaju drugotno pozicijo, ki zlahka od znotraj prenikne ven, v družbeno stvarnost, v epohalne dogodke, v globalno mišljenje tegale trenutka; pri tem se ne ogiba drzno in provokativno priklicevati izumrlih ali pa vsaj izrinjanih, zato pa toliko bolj heroičnih literarnih načinov ali žanrov.

In kako deluje ta um; že kar v uvodnem delu, pred razmisleki o pesniških kolegih in ob njih, imamo opravka s takšnim vrtoglavim in esejistično učinkovitim toboganom, ki zapelje bralca v miselni svet *Gnezd in katedral*; vse se začne z ovco Dolly, ki so jo klonirali v času, ko so se zapisovali zadnje vrstice te zbirke esejev in uvod, potem preidemo prek razmisleka o identiteti, s katero so očitno zagate, na pesništvo kot tisto dejavnost, ki je že zdavnaj to faustovsko skušnjava ne le napovedala, temveč že tudi – pri Charu, Zajcu, Pessou – našla odgovore in rešitve, nakazala linije bega, markirala vsaj začetke stezic (naprej?).

Še en postopek lahko opazimo v Deklevovem pisanju – intuitivno in znanstveno nista ločeni, temveč sta sprijeti in nerazdeljivi; Dekleva se, da bi označeval stanje sodobne subjektivitete, ne da bi se pri tem skliceval na katero izmed uveljavljenih – na primer postheideggrovsko "šibkomislečo" ali lacanovsko – matric, naslanja na svojo pesniško prakso; pesniška ji seveda lahko rečemo samo tedaj, če se ves čas zavedamo, da gre za mišljenje in pesništvo, ki sta kar se le da tesno združeni, za takšen postmetafizičen razmislek, ki si jemlje pesniško formo in mehko priziva svoj predmet, ne pa trdo grabi. Tokrat, v esejih, ki so konec koncev ne samo dialog s kolegi in (hkrati) klasiki, pa srečamo psamezna poimenovanja iz Deklevove poezije kot "pojme", vendar ne kot definicije, temveč kot evokacije, ki so v nasprotju s pesniško rabo tokrat pojasnjeni širše; tako se zdi, da se ob bralski, zasenčeni in nekako potisnjeni v ozadje, izrisuje še ena Deklevova pozicija, da se s prekrivanjem z drugo in drugačno, nikoli pa ne tujo poetiko, izrisuje tudi njegova lastna. "Preseženost človeka" in še podobne temeljne Deklevove preokupacije so tokrat dobile obširnejšo, ne natančnejšo, vsekakor pa v drug žanr prevedeno in s tem iz drugega kota ubesedeno razlago.

Ob vseh teh strategijah, s katerimi se avtor približuje predmetu, ob vsej imenitni in ožarjeni jezikovni uporabi pa je v tej zbirki nekaj mest, kjer podvomi o možnosti prevajanja enega žanra – pesmi, proze, v esej – brez preostanka. Še več; v nekaterih esejih, nekje bolj, drugje manj,

najdemo komentar, ki kaže vso skepso do pisanja, na primer stavke: "Ali je katero koli tolmačenje književnih del kaj drugega kot samovolja?" In zdi se, da Dekleva spregovarja iz molka, to pa tako, da tudi v esejistiki aktivira celostnost resnice, ki – spet paradoks – pomeni tudi privolitev v fragment. Ta samo pomeni, da se je, kolikor neuspešno je že videti, treba vedno znova odpravljati na pot, odpirati nove perspektive, obkrožati Neizrekljivo, da bi se bolj zavedali, da obstaja. *Gnezda in katedrale* so imeniten vodnik za popotnika, katapult za prebijanje open vsakdanjosti, imenitna in žmohtna esejistična zbirka.

Ignacija J. Fridl*V čarnem ritmu bluesa o ljubezni*

Milan Dekleva: PIMLICOŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Beletrina)

Pimlico je drugi roman Milana Dekleve, ki je izšel kmalu po dokaj uspešnem literarnem sodruhu, po romanu *Oko v zraku*, a zdi se, da je še žlahtnejši, bolj ubran in dovršen.

Prvi takti so pridušeni, kot da prihajajo od daleč, kakršne so pač vonjave spominov osrednjih likov in tudi pripovedovalcev romana Matjaža in Nastje na nedolgo minula leta mladosti, ki jih prinaša veter nostalgije. Potem se glasba besed primakne v našo bližino, zasuče v ritem vsakdanjega življenja, ki pa kljub vstopu drugih moških in žensk na prizorišče romaneskne zgodbe in razhodu dolgoletnih ljubezenskih partnerjev nikoli ne naraste do divjega zanosa in dramatičnega vrhunca. Tudi sklepni prizor, ko se nekdanja ljubimca po daljšem času znova srečata na postaji Pimlico, na tako rekoč simbolnem kraju njunih spominjanj, daje vtis, kot da je ves svet zapreden v kopreno otožnosti, ki preglasi vsa druga občutenja in doživljanja človeka.

Dekleva te koprene ne sprema s popisovanjem dogodkov, temveč iz tankih niti čustvovanj, preudarjanj in globljih, eksistencialnih razmislekov in stisk njega in nje, ki vsak s svojega očišča pripovedujeta eno in isto zgodbo življenja. Nekaj znanih prijemov iz romana Nine Kokelj *Milovanje* lahko zaslutimo v tem početju, le da zmore Dekleva, spreten pisatelj, to

pač brez dvoma je, iz takega krhkega materiala zgnesti literarne like z razberljivimi, individualnimi značajskimi potezami in miselnim obzorjem. Prav zato roman ne naseda na nevarne čeri sentimentalnosti, ki prežijo na slehernega pisca, kadar pluje po morju otožja.

Moški protagonist romana Matjaž je glasbenik, kantavtor. To ni naključje, zakaj zdi se, da v Deklevovem naboru besed ves čas odzvanja neka skrita melodija. Literaturo se da razumeti kot nenehen boj zoper molk, tišino. In kaj je glasba? "*Glasba se začne tam, kjer postane tišina nevzdržna,*" (str. 31) ponavlja Matjaževe misli Nastja. V tej ubranosti dveh nivojev umetniškega izražanja, pisateljevega literarnega početja in protagonistove glasbene dejavnosti, v povezanosti onega, ki piše, in tega, ki se piše, v eno in isto bivanjsko izkušnjo, izzveneva zgodba v romanu *Pimlico*, zato je metafora z glasbenega področja, ki sem jo vpisala v naslov pričujoče recenzije, toliko primernejša. Ustvarjalna stiska, ki jo Matjaž preživlja, je skladno s pravkar izpričano usmeritvijo Deklevovega pisanja tudi hkratna bivanjska stiska. Matjažev umetniški kodeks, ki se je konec šestdesetih let v celoti pokrival z "*uporom revoltiranih mladenk in mladeničev*", s prevlado estetskega nad etičnim, z utopijo o možnosti zmage individualizma "*proti nareku družbenih avtoritet*" (str. 35), doživi ob duhovnem preobratu naslednjih desetletij neuspeh. Kot da je tisočero cvetov nekdanjega entuziazma v minuli desetletki ovelo, on pa skuša še zmeraj skladati in obenem živeti čas, ki je dokončno preminil. Njegov individualizem, ki se mu je zaprisegel z izkušnjo mladosti, postaja zgolj "*metodičen*" (str. 76), kot to v romanu ugotavlja eden izmed prijateljev. Biti drugačen, biti uporen pa se tako sprevrže v paradigmo popivanja, koketiranja z mladenkami in ciničnega zabavljanja. Generacija rož je le še v rožicah, kot bi se glasila parafraza enega izmed naslovov poglavij v *Pimlicu*.

Čeprav je Nastja z Matjažem živela enak, pravzaprav isti čas, ji zdaj njegove rešitve problemov postajajo tuje, celo odvratne. V tem pogledu ji je pisatelj pripisal tudi ustrezno družbeno vlogo predavateljice na likovni akademiji. Kakor da nenehna prisotnost gibke snovi pod prsti od nje kot kiparke brezpogojno zahteva, da koordinatam svojega bivanja v nasprotju z Matjaževim modelom za-ničevanja in samo-iz-ničevanja določi realnejše vrednosti. Materialnost njenega umetniškega sveta od nje zahteva materializacijo misli. Čeravno je sporočilno, da kot bistvo obdelane snovi

oziroma kipa sprva določi površino (!), češ da "*dramatična dinamika njegove telesnosti*" (str. 31) odseva na njej, zanjo dosledno velja, da za "*svojo misel vztrajno išče smisel*" (Smole, *Antigona*). Zato je njena pot do enega sklepnih spoznanj, da je kiparske pozornosti vreden sleherni predmet, tudi "*česen ali čebula ali brsteč pšenični klas*" (str. 105), povsem logična, če ne celo nujna. "*Bistveno je, da je vanje ujeto jedro časa, skrivnost dinamike sveta,*" pravi (str. 106).

Vendar te besede ne govorijo le o pomenu snovnega sveta, pa o Nastjini duhovni preobrazbi, o tem, da poskuša zavest o nenehnih menjavah sveta udejanjiti s svojim lastnim samospreminjanjem in tako ujeti "*jedro časa*", temveč so hkrati tudi namig o temeljnih načelih romaneskne strukture *Pimlica*. Nastja in Matjaž se odmikata na vseh ravneh – v ljubezni, v čustvovanju, v zahtevah do samega sebe, v mišljenju. To razhajanje pa Dekleva v najnovjšem romanu kot kraju njunega udejanjenja realizira na ravni organizacije snovi. Isti čas se vse bolj cepi v množstvo različnih perspektiv – najprej med njega in njo, ki iste dogodke in situacije izmenično popisujeta iz nasprotujočih si zornih kotov. Nato se v dogajanje vse bolj opazno, sprva zgolj kot avtor intervjujev, potem pa zelo osebno, z razkritjem svojih dnevnikov, vključuje še tretji pripovedovalec, glasbeni kritik Mitja, ki ljubezenski boj na daljici sklene v klasični ljubezenski trikotnik. Ko se že zdi, da je Dekleva nekaterim preverjenim literarnim obrazcem prepustil neomejeno svobodo, se čas premakne v neopredeljivo zdajšnjost, pripoved pa prevzame pisatelj kot suvereni tretjeosebni pripovedovalec. Da bralec ne ve, kam je izginila vsa resničnost, forsirana z izborom kraja in časa, z "našostjo" nekaterih dogodkov in s prepoznavnostjo realnih oseb za inicialkami. Zdaj je nenadoma *Pimlico* načrtno razkrinkana, celo z žanrom sentimentalnega romana koketirajoča fikcija. A pozornost, ki jo Dekleva z zavzetjem pripovedovalčevega mesta pritegne nase, obudi v bralcu tudi spomin na nekatere avtorjeve načrtne poskuse identifikacije z glavnim junakom, ki sem jih že izpostavila. Problematizacija vprašanja, "*kam so šle vse rožice*" s konca šestdesetih in z začetka sedemdesetih let, je v Deklevovem pisanju tudi spretno zamaskirana, a vendarle dosledno izpeljana samoanaliza. Prav s tem, ko avtor tematiziranje problema premakne od neposrednega prikaza nemirnih študentskih let, ki smo mu bili priče v romanu *Oko v zraku*, na povsem drugo problemsko raven, to ljubezen brez dvoma

je, in ga izpostavi v ustrezni časovni oddaljenosti ter s patino nostalgije in skoz optiko drugosti oziroma drugačnosti, mu uspe vprašanje o duhovnem in zgodovinskem fenomenu izpred četrto stoletja ohranjati živo in aktualno sem, v "naš čas". Iz ovedenja razlike med identiteto in diferenco vzcvetevajo novi umetniški (beri: literarni) uspehi; in *Pimlico* je tak primer *par excellence*. To sem imela v mislih, ko sem mu v uvodu v primerjavi z Deklevovim prvim romanom pripisala večjo prodornost.

Pimlico je brez dvoma ljubezenski roman, narejen po načelih klasične dramaturgije, a hkrati spisan v duhu eksistencialnega spraševanja in samopreiskovanja sodobnosti. In *Pimlico* je, naj se sliši še tako konzervativno (pa saj se v slovenskem prostoru to lahko tudi razmeroma redko izreče!), lep roman. Zaradi sozvočja, v katero je Deklevi uspelo povezati romaneskno zgodbo s strukturo romana. Zaradi na videz nezahtevnega izbora teme, od katere odzvanjajo številni, mogočni idejno-duhovni in literarno-estetski podtoni. Zaradi nevsiljivega avtorefleksivnega značaja njegovega pisanja, zakritega za širšo, občo zgodbo, ki pa ves čas misli tudi samo sebe. Zaradi harmonije, v katero se zlivajo mnogi pisateljevi mojstrski literarni prijemi in umirjeni, z otožjem zaznamovani ritem njegove pripovedi.

Urban Vovk*Nočem si kaliti vodnjaka, iz katerega pijem*

ORFEJEV SPEV. Antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov
Nova revija, Ljubljana 1998.

Založba Nova revija z *Orfejevim spevom* udejanja edinstven (ne samo za slovenske razmere) založniški projekt, saj gre za povsem poljuben (od *Epa o Gilgamešu* do sodobnih pesniških vrhuncev) izbor desetih preferenčnih pesmi po sistemu en (tuj) avtor – ena pesem, ki ga je opravilo dvaintrideset najbolj znanih slovenskih pesnikov. Skupaj naj bi jih izbiralo okroglo štirideset, vendar je petina povabljenih sodelovanje odklonila, uvrstitev njihovih osebnih zadržkov oziroma principialnih pomislekov v knjižni obseg pa se konceptualno, kot kaže, bodisi ne ujema z uredniško zamislijo bodisi ne z željami nesodelujočih, zato mi tudi ne pritiče na tem mestu imenovati pesnikov, ki jih v tem izboru (kot izbiratelje namreč) pogrešam, čeprav bi bila po mojem mnenju tudi njihova (proti)stališča v tem kontekstu lahko zelo zanimiva.

Antologija obsega dvesto devetinosemdeset pesmi, nekaj manj od tristo dvajsetih, kolikor jih dobimo po enostavnem računu, saj je pri izbiranju nastalo podvajanje in je posamezna pesem, ki po mnenju več izbirateljev sodi v *Antologijo svetovne poezije*, celo še več: na lestvico najboljših desetih, natisnjena samo enkrat (prvič). Naj, v formalnem oziru, k temu dodam le še to, da je k vsakemu izboru dodana tudi obrazložitev, pri tem pa gre,

kot se pokaže, često tudi (ali skoraj izključno) za reflektiranje in razčiščevanje posameznikove lastne izbirateljske pozicije.

Če primerjalno pretresem vseh dvaintrideset komentarjev k izborom, od Minattijevega do Štegrovega, najdem vsaj tri pomembnejše vsebinske opredelitve, in nadalje izvajajoč, če sem še nekoliko bolj pavšalen, tudi razmeroma refleksijsko uglasenost večine sodelujočih pesnikov.

Kot prvo, sicer konceptualno, opredelitev s transparentnejšimi vsebinskimi poudarki štejem tisto, kar je Tomaž Šalamun v svojem zapisu imenoval *uredniška volja* in je radikalneje zapopadeno v najbrž splošnem (samo)vpraševanju "zakaj so izbrane pa prav te pesmi in ne druge". Njegovo stališče je nedvoumno: "Nočem si kaliti vodnjaka, iz katerega pijem." S pojasnjevanjem torej ne bo nič. Med odločnejšimi poskusi, kako s svojim deskriptivnim zapisom ostati čim bolj zunaj zavezujočih kategorij, v maniri pesniškega sentimenta in v znotrajpoetskem diskurzu, je treba omeniti še Daneta Zajca ("Če se bo bralcu ljubilo ugotavljati, zakaj sem izbral to in to pesem, naj to dela sam. Ne maram mu pomagati."), Kajetana Koviča s fragmentarno asociativno pisavo, z njegovo lastno "*antologijo*" delčkov pesmi, ki samodejno vstopajo v zavest, Borisa A. Novaka, ki je svoj izbor izrazil v pesniški obliki (*Mojim učiteljem*), Janka Ferka, Majo Vidmar in nekoliko bolj pojasnjevalno, a vseeno s privlačno zadržanostjo izpovedano opredelitev Petra Semoliča.

Drugi pomembnejši poudarek je zaznaven v pomisleku, da gre v primeru *Orfejev spev* pravzaprav za projekt antologije svetovne poezije, prevedene v slovenski jezik, in temu je precej prilagojen pričujoči izbor (razen nekaterih izjem, ko so izbiratelji tej priložnosti posvetili nove prevode). Janez Menart v sklepu svojega zapisa denimo opozarja na potrebo, "da bi se vsak pesniški prevajalec moral načrtno naučiti tudi kakšnega 'manjšega' ali celo 'ekstravagantnega' jezika". Že ob prvem prelistavanju antologije se namreč pokaže povsem na dlani očitak, da Slovenci z *Orfejevim spevom* sicer dobivamo v roke obsežno in ambiciozno zasnovano antologijo svetovne poezije, ki pa (tudi zaradi koncepta) občutno preferira literarno zupuščino velikih evropskih narodov in Amerike dvajsetega stoletja (*starejše* izjeme so le E. Dickinson, E. A. Poe in W. Whitman), sicer pa so nekoliko opazneje zastopani le v slovanskih jezikih pišoči pesniki in Li Taipo. Ker je zблиžanje s poetiko posameznega pesnika brez dvoma pogojeno tudi z

branjem njegove poezije v izvorniku oziroma celo s prevajanjem iz izvornika, ne preseneča, da je nekaj izbirateljev v svoj izbor desetih uvrstilo izključno (Zlobec) ali skoraj izključno (Menart, Bergles, Jesih) svoje lastne prevode. Kajetan Kovič k temu problemu zanimivo pripominja in dodaja: "Če izberem deset po svoji sodbi najuspešnejših prevodov, poeziji ne bom škodil, a bom moral zanemariti nekatere avtorje, ki po zaslugi slabih prevodov v našem prostoru niso zaživel. ... Priznam, da me je imelo, da bi v prevodih drugih prevajalcev kak meni nevšečen verz popravil, a sem skušnjavo hrabro premagal." Pri tem je, kot kaže, zmanjkalo hrabrosti Miklavžu Komelju, ki sicer verzov ni popravljajal, a je zato svoj razlagalni tekst izkoristil (tudi) za opombe k prevodom nekaterih drugih prevajalcev.

Tretja problemska opredelitev, ki se pokaže kot ključna, izhaja že iz same distinkcije med **najboljših** in **najljubših** deset, temu pa se pridružuje tudi problematizacija samega števila, ki je *po eni strani seveda mnogo premajhno, po drugi pa se zazdi število celo preveliko* (Potokar). Ost problematičnosti te distinkcije, ki je obenem prevedljiva v (splošnejši) diskurz razločevanja med subjektivnimi in objektivnimi sodbami, je seveda uperjena v samega izbiratelja, kateremu se bolj ali manj že vnaprej kaže kot nelagodna vloga selektorja deseterice največjih duhovnih vzornikov oziroma pesniških vplivov, saj gre za zelo intimne občutke, ki jih je zelo težko ali celo povsem nesmiselno povnanjiti. Zato se je večina sodelujočih pesnikov izjasnila za **najljubše** pesnike oziroma pesmi in obenem proti (objektiviranemu) izbiranju **najboljših**: "Jasno, da je izbor zgolj podoba mojih prilik in okusa, govoriti o objektivnosti in kvaliteti pri takem izboru bi bil zgolj slaboumen napuh." (Ihan); "Skratka, nobena ni izbrana zato, ker je 'velika' pesem po splošno veljavnih kriterijih, marveč je velika 'samo' zame, po kriterijih osebne rabe." (Taufel). Zabavno opazko zapiše Milan Jesih: "Ali desetica, po kateri se bo videlo, kako sem jaz nekaj posebnega in jako razgledanega?" Tej skušnjavi pa se očitno nista mogla upreti Andrej Medved, ki že na samem začetku svojega traktata poudarja, da mu ne gre "za zagovor posameznih poetik, temveč za celostni okvir poetske skušnje v prehodu devetnajstega v dvajseto stoletje", ter še posebno Aleš Debeljak, ki se tudi ob tako osebnem opraviilu, kot je izbrati deset pesmi desetih pesnikov, ni odpovedal množinskemu osebnemu zaimku za izrekanje prvoosebnihi stališč, tako kot tudi ne nekaterim zunajpoetskim referencam in pojmovnemu

razgibavanju na poligonu novoveške filozofije, od Descartesa mimo Kierkegaarda do Benjamina. Oba, tako Medved kot Debeljak, dojemata svoji vlogi izbiralcev seveda z veliko začetnico, zato ni prav nič čudno, da Debeljak svojo *deseterico* imenuje kar "izbranci".

Orfejevemu spevu, ki ga je s svojimi izbori desetih pesmi desetih tujih pesnikov (tu naletimo na izjemi, ki to pravzaprav nista, saj sta obe *zunanji* – Medved v svoj tekst uvršča še drugo pesem Antonina Artauda, Komelj pa k pojasnilu dodaja še pesem domačega avtorja Jureta Detele, ki jo je sam uvrstil v izbor, pa tega ni dopuščal uredniški koncept) sestavilo dvaintrideset izbiralcev s svojimi komentarji, so dodani še biografski podatki *O pesnikih* (U. Zupan, J. Unuk, N. Grafenauer), risbe Janeza Bernika s komentarjem Milčka Komelja, tako da jih od skupaj dobrih sedemsto šestdesetih strani več kot tristo štejejo omenjeni dodatki. Morda bi bilo zaradi zahtevnosti uredniške zamisli (knjiga bi lahko bila, kot rečeno, ob sodelovanju vseh povabljenih pesnikov še za četrtno obsežnejša in nepreglednejša) tehtno razmisliti tudi o priročnejši izdaji (v dveh ali več knjigah?), čeprav se je seveda mačji kašelj prepričati o tem, da Slovence velike knjige vsakič znova fascinirajo in da gre pri tem mogoče celo za tržno upravičljivo in preišljeno založniško potezo. Vsekakor *Orfejev spev* že zaradi svojega knjižnega obsega zahteva leksikonsko, enciklopedično, *posvečeno* priložnostno branje (z branjem na avtobusu, kavču in kaj šele v kadi pač ne bo nič). In če grem z aludiranjem še nekoliko dlje – gre pravzaprav za *ekumensko* izdajo antologije svetovne poezije.

Ob sklepu tega besedila imam pa v mislih tudi kratko lestvico največjih puhlic, zapisanih med vrsticami komentarjev nekaterih pesnikov izbirateljev. Naj navedem le prvouvrščeno:

"Izbirati najboljše pesmi iz svetovne literature je težje kot izbrati miss sveta." (I. Simonović)

Andrej Koritnik
Ubijanje dolgočasja

Brane Maselj: UBIJANJE ČASA
Vermei, Ljubljana 1998

Pred dvema letoma se je umetnosti zapisal novinar Brane Maselj z romanom *Oblegana puščava*, zdaj pa je izšel še njegov drugi prozni "prvenec", imenovan *Ubijanje časa*. Nekoliko presenetljivo je pisanje o *drugem začetku*, vendar se ta misel vsiljuje sama na sebi, kajti roman je skorajda nadaljevanje življenjske zgodbe literarnega junaka, ki je morda utelešenje pisatelja samega; *Oblegana puščava* je ljubezenska zgodba dveh študentov, novo delo pa je analiza občutij in počutij po poroki.

Vendarle zakonski stan ne prinaša zadovoljstva, odgovornosti, in hkrati ni prostor, ki bi bil napolnjen s smislom, z ljubeznijo in spoštovanjem. Ne, Maselj je v *Ubijanju časa* resničnost ugledal kot kup nesmiselnih pravil, ki človeka utesnjujejo v njegovi svobodi biti to, kar želi; pripoved govori o zamočvirjeni sedanosti, ki je predvsem dolgočasna, obenem pa tudi filistrska, sprenevedajoča se ter grozljiva v svoji prilagodljivosti in predvidljivosti. Ker je dogajanje postavljeno v konec prejšnjega desetletja, je to morda tudi naš čas, kolikor se pač ni spremenil odtlej do danes. Vanj je vpet prvoosebni pripovedovalec, poročen moški srednjih let z otrokom, ki kot novinar dobi službo urednika internega glasila v tovarni Napredek. Vse bi bilo lepo in prav, ko ne bi bil obremenjen z neprenehnostjo utruja-

jočega in ves čas ponavljajočega se delovnega dne: vsako jutro obvezna kavica in opravljanje, nato brskanje po listih, računih, poročilih, kot da se kaj dela, prirejanje manjših kulturnih prireditev (na primer industrijske instalacije mladih umetnikov v delavski menzi, ki jih nihče ne razume – niti glavni junak romana, vsi pa se pretvarjajo, kakor da se jim je bila pravkar razodela skrita resnica), kjer se srečujejo povprečneži vseh vrst, od karieristov in pijancev do priliznenih prisklednikov. V tej ujetosti se novinar počuti slabo, malodušen je, ko opazuje te vsakodnevne rituale, čeprav tudi sam privoljuje vanje. Zato okus razkrojenih medčloveških odnosov rad poplakne z alkoholom ali kratkotrajnimi spolnimi avanturicami. Vendar mu to ne daje nikakršnega smisla. Še bolj ga zanaša iz enega čustvenega stanja v drugo, prepira se z nezadovoljno ženo, zaljubi se v tovarniško zdravnico Majo, direktorjevo hčerko, prepričuje se, da je nekaj posebnega, a vendar je vedno znova razočaran; na koncu zapusti ženo in ljubico, razkrije denarne mahinacije v tovarni, kjer si je že predestinirani prihodnji direktor Aleš Kristančič, Majin uradni fant, služil velike denarce z nezakonitimi provizijami. Pri tem je nenehno prežet s svetoboljem, resignacijo, z odporom do vsega – zanj je celoten čas, ki ga živi, en sam dolgčas. In ker sta med seboj izenačena, je takšno življenje nesmiselno zapravljanje, že kar ubijanje časa oziroma dolgčasa: "Bilo je le veliko, mnogo preveč takšnega životarjenja, ki ni imelo namena niti potrebe, pravzaprav; ne zame ne za nikogar drugega. Bilo je eno samo ubijanje časa." Tudi ko se začne desetdnevna vojna, pripovedovalec cinično ugotovi, da "vsaj ne bo dolgčas".

Prav tako lahko poleg zgodbe vzporedno beremo novinarjeva premišljevanja o smislu življenja, ljubezni, politiki in podobnem. To so kratki reflektivni in esejistični odmiki, ki prekinjajo sicer dovolj tekočo in zanimivo pripoved, zato se včasih zdi, da so tam samo zavoljo samih sebe in da vzneseni premisleki o "večnih" temah nimajo pomembnejših posledic za precej veristično dogajanje osrednje zgodbe. Morda je želel pisatelj z njimi utemeljiti junakov notranji razvoj in spreminjanje v zgodbi, morda je želel z njimi globlje psihološko učvrstiti njegova dejanja, z njimi prepričati bralca ali kaj podobnega (takšnih namenov nismo poklicani ugotavljati), vendar je z njimi zgrešil bistvo znane Heglove teze, da je umetnost čutno svetenje Ideje. Kajti v Masljevem romanu se nam ideja ali tema ponuja kar na pladnju, razkrita je brez vsake prikritosti; toda če se držimo Heglovega nazora, je

tedaj literarno delo "toliko boljše, kolikor so avtorjevi nameni in ideje prikriti, tako da se ideja spontano zasveti iz samih opisanih situacij". Iz tega bi sledil logičen sklep, da *Ubijanje časa* sploh ni umetniški roman. Kakor je takšno sklepanje jasno in pregledno, tako je najbrž tudi napačno, kajti vseeno ne moremo privoliti v tezo, da Masljev roman ne more biti umetnost, to pa zato, ker je že Dušan Pirjevec v svoji analizi slovenske "protejske zvrsti" zapisal, da slovenski roman pač ni mogoč kot čutno svetenje ideje, ampak da je mogoč "le kot intenziviranje ideje na način čutnosti, kar pomeni, da se ideja ne prikriva več v čutnosti, temveč čutnost obvladuje, konzumira ...".¹ Te misli so seveda vpete v znano Pirjevčevo teorijo romana, pa vendar upravičujejo Masljeve miselne preskoke iz aktivnega dogajanja v pasivno meditativnost in premišljanje. In če je tako, potem *Ubijanje časa* je umetniški, toda tipično slovenski roman.

Drugo je vprašanje o vsebini teh premislekov – nekaj je zares neprijetnega politiziranja, toda drugo je zanimivo, miselno drzno preiskovanje bistvenih problemov življenja. Podoba sveta in časa, ki jo opisuje Maselj, pa je nekaj čisto subjektivnega. Vsa zavoženost, nesmiselnost, ponavljajoča se dolgočasnost, samoljubni egoizem so daleč stran od univerzalne etike, tedaj težnje, da bi živeli čim boljše življenje. Masljev pogled je morda pravilen ali pa tudi ne – tega ne moremo vedeti, kajti vsaka sodba bi prav tako bila porojena iz naše notranjosti. A vendarle njegov prikaz ni tako črno-bel, kakor se zdi na prvi pogled. Ko Maselj prikazuje ljudi kot "bedake, ki imajo misli trde kot slonova koža", in kot "potnik(e), ki čakajo v Brezovici na železniški postaji, da jih vlak ob 15.15, takoj po šihitu, odpelje v Borovnico, kjer bodo izstopili ob 15.35, pošthali ali opleli ali pospravili ... vrt, popili pivo, pobarvali ograjo, pretepli otroke, in zamudili prvih pet minut večernega dnevnika ... zabiti med brezovice in borovnice", v resnici obnavlja razkol med manjšino, ki vlada ter zatorej tudi razmišlja, in večino, ki ji vladajo in ji pripada status brezimnih ovčk. Vendar je pripovedovalec, čeprav večkrat izreče zelo ostre, skorajda žaljive besede o večini, ki se

¹ Dušan Pirjevec: *Problem slovenskega romana. Literatura*, januar-februar 1997, št. 67/68, str. 66.

² Isti, str. 74.

toku življenja samo brezmočno prepušča, pravičen ali vsaj rahlo strpen – čeprav se obnaša kot nekakšen nadčlovek, kot nekaj več in pomembnejšega, navsezadnje ugotovi, da je zavoljo takšnih misli vedno kaznovan. Razliko med enimi in drugimi sicer priznava, vendar je ne vrednoti v pozitivnem ali negativnem pomenu. To je tedaj zadosten dokaz, da svet v Masljevi perspektivi le ni razdeljen v vrednostni polarni polovici, med ene, ki so v svoji samozadostnosti razsvetljeni s tistim, kar drugim kronično primanjkuje. Kajti ko bi bilo tako, romanu ne bi smeli priznati zadostne prepričljivosti. Če še nekoliko aktualiziramo vse skupaj, se lahko spomnimo na nedavno izzivalno izjavo komentatorja v oddaji Studio city: kako lahko kdo reče Slovincem, da je gledanje *Esmeralde* neumnost (to je dejanje nestrpnosti), če pa nihče teh ni trdil, da so intelektualci tepci?

Na zavihku knjige še stoji zapisano, da roman noče presenečati s slogovno bravuroznostjo. Tem besedam lahko samo pritrdimo in hkrati dodamo, da se je način pripovedovanja v primerjavi z *Oblegano puščavo*, kjer so nekatere formulacije zares nerodne in nespretne, precej spremenil, postal je bolj dinamičen in živ. Vsekakor je tudi slog znamenje pisateljskega "odraščanja". In čeprav ima roman nekaj tehničnih pomanjkljivosti (na primer izpuščene ali napačne črke v besedah), je zanimiva subjektivna psihološka skica našega časa in pripoved o neprilagojencu, ki najprej trpeč ostaja uokvirjen v železna pravila realnosti, nato pa se mu "utrga". Morda se nekoč tako utrga tudi nam drugim.

Jožica Štendler*Avditivni voajer in Jakobov naslednik*

Alojz Ihan: HIŠAEmonica, Ljubljana 1998 (Zbirka Modra ptica)

Alojz Ihan (1961) sodi med najbolj uveljavljena imena mlade slovenske pesniške generacije. Svoje narativne pesmi je doslej zbral v petih pesniških zbirkah (*Srebrnik*, 1986, *Igralci pokra*, 1989, *Pesmi*, 1990, *Ritem*, 1993, in *Južno dekle*, 1995), preteklo leto je objavil knjigo esejev *Platon pri zobozdravniku*. Lani pa se nam je predstavil tudi s svojim prvim romanom, na izid katerega je moral čakati "polnih sedem let" (zato tudi letnica 1991 v cipu). Ocena Mateja Bogataja (Delo, 12. marca 1998), da prav ta zamuda pri izidu – izšel naj bi bil kot "zadnji v vrsti obrtno brezhibnih in komunikativnih žanrsko spogledljivih romanov" – določa tudi spremenjeno bralno optiko in vrednotenje tovrstnega romana, najbrž ne more v celoti opravičiti njegovih slabih pa tudi dobrih strani. *Hiša* je sicer Ihanov prozni prvenec, ne pa tudi prvi prozni poskus. Že spomladi leta 1984 je mladi Ihan na natečaj za prvi letnik knjižne zbirke Aleph poslal rokopis romana *Zadeve s CX*, vendar ni bil nikoli natisnjen.

V romanu v medsebojno ostro ločenih poglavjih vzporedno potekata dve zgodbi. Prva je zastavljena žanrsko; zgodi se umor, "očividec" išče morilca. Druga razpleta temno preteklost neke družine. Obema sta skupna glavni protagonist, to je Andrej Kurent, in naslovna junakinja – hiša.

Velikanska vila je kraj, kjer se zgodi umor, in kraj, kjer se usodno križajo življenjske črte posameznih članov Andrejeve družine.

Andrej Kurent je zdravnik, ki je podedoval hišo svoje pacientke, umrle za nenavadno, redko boleznijo. Odkar se preseli vanjo, se začne nenavadno vesti in pridobivati neobičajne navade. Zdi se, da ga hiša obvladuje in ga pripravlja za neki poseben namen. Kmalu po vselitvi ga začnejo ponoči preganjati duhovi, da se mora pred njimi umakniti v temno sobico v pritličju, kjer ure in ure otrpel prisluškuje šumom izza okna na ulico, kamor kraljice noči vodijo svoje kliente. Andrej je popolnoma shizofrena oseba; v zdravniški ambulanti povsem normalen moški, mogoče z nekoliko težavami pri komuniciranju z ženskami, drugače pa popolnoma zdrav. Ko nad njim razprede svoje moči hiša, se doktor Jekyll spremeni v nenevarno različico gospoda Hyda. V zavetju hiše Andrej postane zakrknjen samotar, ki zaznava telepatska sporočila drugih, psihopat s pretirano skrbjo za čistočo in hipohonder.

Andrej, ki nenehno prisluškuje šumom izza okna in gostiteljice ljubezenskih užitkov prepoznava že po zvenu njihovih korakov, neko noč sliši, kako nekdo zadavi prostitutko Dano. Imamo torej potencialno žrtev in imamo očividca, ali bolje, avditivnega voajerja. Andrej, vklenjen v temačno preteklost hiše, sledi zunanjemu dogajanju samo prek svojih slušnih zaznav. Njegovo življenje v hiši je tako močno osredotočeno na sluh, da premišljuje, "kako nevaren bi se zdel sam sebi, ko bi slišal le glas, obraz pa bi poznali drugi". Kot "očividec" se čuti dolžnega, da razkrinka morilca. Na policijo noče, ker se zaveda svoje drugačnosti, zato zasleduje ženske, za katere se mu zdi, da je prepoznal zvok njihovih korakov, in bi ga nemara lahko privedle do kakšne sledi. Pregleduje oglase v črni kroniki, nekajkrat obišče Danino sostanovalko in poklicno kolegico Emo, ki mu zatrjuje, da je Dana pobegnila s svojim zaročencem. Prisili jo, da gresta identificirat žensko truplo, ki pa ni Dana. Zgodba obstane na tej točki; zgodil naj bi se bil umor, a trupla ni. In če ni trupla ne razkritega morilca, kje je nadaljnji razplet?

Poglavja o Dani se stihijsko mešajo z drugo nosilno zgodbo brez kakršne koli dogajalne povezave. Med njima nekako ni logičnega stika, ki ga bralec predvideva. Potekata neodvisno ena od druge, s tem da je Andrej v obeh enako normalen in nenormalen.

O prikritih dogodkih v preteklosti Andrejeve rodbine zvečine izvemo iz njegovih dolgih monologov. Andrej po obnovi vile načrtno priredi razkošno zabavo za vse sorodnike, da bi resnica o skrivnostnem izginotju lastnice hiše končno prišla na dan. Njegovo babico Zormanca na zabavi zadene kap in Andreju se to zdi jasno sporočilo hišnih duhov in kazni za pretekli greh. Paralizirana Zormanca, ki "komaj včasih zašepeče besedo ali dve", prek svoje negovalke Marje, ene izmed obiskovalk zabave, bralcu gladko odrecitira vso štorijo. Piko na I, da bralcu res ne bi bilo treba preveč razmišljati, pa postavi Marja, ki neutegoma pove, kdo je bil morilec. Zakaj prav Marja? Naključna obiskovalka, ki jo Ihan po polovici romana malodane sname iz motivacijskega brezzračja in ki se dobesedno čez noč odloči, da bo negovala nebogljenost starko, ki je poprej nikoli ni videla. Ihan je tej potezi skušal dati malo bolj trden motivacijski temelj s tem, da poprej pove, da je v Marji neka posebna moč; sama pravi, da lahko povzroči nevihto in v mislih vpliva na druge ljudi. Kot poznejši motivacijski popravek pa se zdi tudi konec, saj Marjino odločitev, da ostane v vili in neguje starko, utemelji z nekoliko nejasno, popolnoma novo zgodbo o Marji in njeni sestri, ki ju zlorablja njun lastni oče in zato že dolgo časa načrtujeta pobeg. Marja Andreju izmakne zaklad in skupaj s sestro, ki je prav tako nenadoma doma našla zaklad, pobegneta. Andrej se zapre v hišo in hiša bo "požirala lastno meso, dokler ne bo ostala le še krhka, smrtna lupina". Po pravilu besedil slovenske literature, ki upovedujejo misel, da se greh vedno plača, če zanj ne plača storilec, pa potomci do tretjega rodu, Andrej skupaj s hišo prevzame tudi celotno dediščino grehov svojih prednikov in postane žrtev. Tako on kot hiša sta zapisana tihemu, samotnemu propadanju.

Ihan Andrejevo shizofrenijo razvije tako daleč, da se resno sprašujemo: Je to res isti junak? Ima toliko nasprotnih lastnosti, da izgublja pri svoji verjetnosti in integriteti kot romaneskni junak. Je Andrej, ki mu je v ženski družbi nelagodno, isti Andrej, ki na drugem mestu nastopa kot samozavestni Casanova? Je zdravnik Kurent, ki zdravi svoje paciente, taisti čudak, ki prestrašen ždi v temni sobici in prisluškuje zvokom od zunaj? Mogoče bi lahko rekli, da je to pač odlična karakterizacija shizofrenika, v sami zgodbi pa deluje moteče.

Med šibkejši strani romana sodijo tudi številne stranske zgodbe ali odmiki, saj s tem, da se zvečine vsi vrtijo okoli žensk in tako posredno

prikazujejo Andrejev nekoliko problematični odnos do žensk, niso zadosti fabulativno utemeljeni in bolj zaustavljajo osrednjo pripoved, kot pa jo razlagajo. Le pri nekaterih z malo razmišljanja pridemo do mogoče povezave z zgodbo o Andrejevi rodbinski preteklosti. Najboljši tak stranski rokav je prizor, ko Marjin oče Andrejevemu očetu zastavi vprašanje, kaj naj stori advokat, ki po nenadni smrti svoje stranke dobi zelo veliko denarja, s katerim naj bi stranka rešila iz ječe svojega razsipaškega sina, ki pa o dogovoru za pobeg le sluti. Ta na videz nepomembni pogovor razkriva, od kod Marjini sestri kar nenadoma zaklad in da je bil torej advokat v dilemi Marjin oče sam. Hkrati pa je iz odgovora Andrejevega očeta, da je Jakob, ko je z goljufijo prevzel Ezavu prvorojenstvo, prevzel ne le njegovo premoženje, ampak tudi vest in krivdo, nakazana Andrejeva usoda žrtve.

Ihanov prozni prvenec je ne ravno posrečena združitev dveh zgodb z različnimi žanrskimi primesmi, ki bi ob prepričljivejši motivacijski mreži in fabulativni izpeljavi lahko vsaka zase postali samostojna zgodba.

ROBNI ZAPISI

Douglas Adams: SKRIVNOSTNI ZMENEK Z DAVNO POZABLJENIMI BOGOVI. Prevedel dr. Iztok Fajfar. Založba Tuma, Ljubljana 1998. Douglas Adams je avtor legendarne, kulturne knjige *Štoparski vodnik po galaksiji*. Po nepozabni legendi smo v slovenskem prevodu dobili v pokušino novo knjigo Douglasa Adamsa: *Holistična detektivska pisarna Dirka Gentlyja*. *Vodnik* je prepričljivo sodil v znanstveno fantastiko, nova knjiga pa je suvereno stopila v detektivske vode, z glavnim likom, holističnim detektivom, Dirkom Gentlyjem. Ta se od večine detektivov razlikuje po svoji holistični metodi preiskovanja, ki raje temelji na vsesplošni medsebojni povezanosti dogodkov (če je nekaj nemogoče, je bilo pač narejeno na nemo-goč način) kot na logičnem razvoju zgodbe, saj prav naključja, njegov poglavitni raziskovalni pripomoček, omogočajo obvladovanje velike neskončnosti povezav, ki bi se jih človek v vsakdanjem življenju sicer nikoli ne domislil, zlasti če ima možgane zapacane s holivudsko hiperprodukcijo smeti vseh žanrov. *Skrivnostni zmenek z davno pozabljenimi bogovi* je spet detektivka s podobnimi lastnostmi kot omenjena knjiga in predvsem z istim glavnim junakom: Dirkom Gentlyjem. Gre torej za nadaljevanje, ki pa bo popolnoma razumljivo in dostopno, tudi če niste prebrali *Holistične detektivske pisarne Dirka Gentlyja*. Poglavitna razlika med knjigama je,

da v prvi zaplet in razplet sestavljajo zelo nenavadni dogodki, v drugi pa zaplet in razplet sestavljajo zelo nenavadni dogodki, v katere so usodno vpleteni čisto konkretni bogovi z evropskega severa. Pozabljeni bogovi. Bogovi, ki nekako otročje slabo prenašajo pomanjkanje pozornosti in probleme večnega staranja. Dirk Gently je v prvi knjigi še nekako vplival na potek dogajanja, v drugi pa vse skupaj bolj opazuje in nasploh daje vtis, da ga g. Adams bolj uporablja za rdečo nit kot za detektivske naloge. (Jaka Železnikar)

Paul Auster: HAND TO MOUTH: A Chronicle of Early Failure. Faber and Faber, London 1997. *Iz rok v usta* je novo, drugo avtobiografsko delo pri nas vsekakor premalo upoštevanega in cenjenega ameriškega pesnika, pisatelja in esejista Paula Austerja, sicer tudi avtorja scenarijev za skorajda že kulturna filma *Smoke* in *Blue in the Face*, na letošnjem filmskem festivalu v Cannesu pa je k temu dodal še svoj režiserski prvenec *Lulu on the Bridge*. Tako kot že avtorjeva prva avtobiografska pripoved (v dveh esejih) *The Invention of Solitude*, posvečena očetovi smrti, tudi pričujoča zanimivo dopolnjuje kronološko maniro prvoosebni spominov s poglobljenim pomenom in dejavnejšim (esejističnim) reflektivnim ukvarjanjem. Tokrat se osrednja poanta pripovedi premesti na osebni razmislek o denarju oziroma na to, kako je, če ga nimaš oziroma do njega zavzameš negativen odnos. Časovno se pripoved umešča v obdobje pisateljevega odraščanja ob varčnem očetu in zapravljeni in ekstravagantni materi, potem pa prehaja v zgodnjo odraslost, po njegovem odhodu z doma in ločitvi staršev (seveda zaradi nesporazumov glede porabljanja denarja). Atmosfera se zgošča predvsem v stiliziranih in duhovitih opisih zavoženih likov, tako imenovanih *bottom dogs*, ki jih pisatelj z (literarnim) simpatiziranjem priklicuje v pripovedni povezavi z mizernimi, uničujočimi, najslabše plačanimi deli, s katerimi se je preživljal v okoliščinah, ki so pokazale, da je primernejši za dela modrih kot belih ovratnikov. Zanimive življenjsko-pripovedne in nepretenciozne navezave na temo denar ter ob njih izvirna karakterizacija *izgubljenih duš* si sledijo stran za stranjo, to pa brez dvoma zagotavlja izjemen bralski užitek. K naslovnemu besedilu so v knjižno izdajo uvrščeni še trije dodatki, ki pripadajo pisateljevemu zgodnjemu (v sklepnem delu naslovnega avtobiografskega eseja pričujočemu) ustvarjalnemu obdobju: tri gledališke igre,

med katerimi je treba posebej omeniti *Laurel and Hardy Go to Heaven*, igra s kartami *Action Baseball* in detektivski roman *Squeeze Play*, ki ga je tedaj (1978) pisatelj izdal pod psevdonimom Paul Benjamin (filmski William Hurt) in je njegov romaneskni prvenec, saj je bil do poznih sedemdesetih predvsem pesnik (izbor njegovih pesmi, nastalih v letih od 1970 do 1979, je natisnjen v knjigi *Disappearances*). Zanimivo je, da je Auster (v *Hand to mouth* opisuje tudi svoja prva pariška doživetja) za založbo *Random House* uredil antologijo francoske poezije 20. stoletja in poleg tega prevedel še nekaj del iz francoščine (Mallarmé). (Urban Vovk)

Aleksander Avbelj, Lotica in Valter Gorenc: ŠEST PRIJATELJEV in POSLEDNJA SKRIVNOST VOLČJE VASI. Mondena, Grosuplje, Jurčičeva zbirka. Morda bralec kot prvo nenavadnost pričujočega romana opazi, da gre za skupinsko delo treh avtorjev. Lahko povemo, da je to skupinsko delo zelo uspešno, jezikovno in stilno homogeno in premore (to je v sodobnem slovenskem romanu prej redkost kot ne) napeto in razgibano zgodbo. Od običajnih romanov se razlikuje tudi po sto in eni opombi pod črto. Te opombe, ki dajejo romanu parodičen pridih resnih univerzitetnih učbenikov, povsem stvarno razlagajo manj znana zgodovinska in znanstvena dejstva (pa tudi zgodovino in etnologijo Wolfsdorfa), tkejo osupljive in duhovite podzgodbice, nagovarjajo bralca in mu med drugim ponudijo tudi avtorski recept za polenovko po nemško. Roman je zasnovan kot parodija, blasfemija in karnevalizacija popularnih otroških detektivskih serijalk, le da so tokrat posledice kriminalnih orehov, ki jih trejo otroci, usodne in daljnosežne. Dogajanje je postavljeno v sanjavo vasico Wolfsdorf na peščenih obali nemške dežele Schleswig-Holstein. Kljub temu bi Wolfsdorf lahko stal kjer koli v Evropi (na Hrvaškem stoji mesto Vukovar, katerega usoda sumljivo spominja na usodo Wolfsdorfa). Tudi v naši mali podalpski deželi bi lahko našli prenekatero Volčjo vas. Že po nekaj straneh se izkaže, da je ta vasica – preveč lepa, da bi bila resnična – tesnobna globalna vas, v katero so se prav v času, ko tu preživlja počitnice četvero navihanih in iznajdljivih otrok v družbi zvestega, pametnega psa, nagnetle prav vse deviantne skupine, perverti, socialni sloji in narodi, ki so v zadnjih letih in desetletjih, čeprav neradi, svetovne medijske zvezde. Konflikti, ki imajo svoje korenine na neštutih bojiščih svetovnih vojn, v spopadih ideologij

in religij ter mrakobnih običajih zakletega Wolfsdorfa, vrejo pod plaščem neokrnjene narave in človekoljubnih vaščanov. Bralcu ni treba dolgo čakati, da izbruhnjejo na plano v podobi krvavega upora. Vojska, policija in demokracija kljub fizičnemu uničenju svojih sovražnikov klonejo in izgubijo vojno z Wolfsdorfom in ta se sesuje v prah in pepel. Med redkimi "srečneži", ki so preživeli granate, rakete, panzerfauste, molotovke, tankovske gosence, mesarske sekire in ribiške harpune, so tudi mali detektivi. S trajnimi telesnimi in duševnimi poškodbami, a neokrnjeno vero v svoj prav nadaljujejo začrtano pot in živijo sanjsko prihodnost, ki so si jo pogumno izbrali kljub svarilom staršev in učiteljev. In že načrtujejo nove pustolovščine, nič manj tvegane, kot je bilo sodelovanje v somraku Wolfsdorfa. Avtorji v svojem brezkompromisnem romanu ne prizanašajo nikomur in ničemu in na ozadju, na videz idilično osladnem, z brezobzirno ironijo razgaljajo najneprijetnejše tabuje sodobnega sveta. Holokavst, pedofilija, bulimija in manična depresija blodijo po sanjavih lüneburških resavah z roko v roki z romantičnimi galebi, inteligentnimi psički, prijaznimi židovskimi slaščičarji in dobrodušnimi nemškimi ribiči, ki v skrinji na podstrešju skrbno hranijo črno uniformo z mrtvaškimi glavami, ki so jo nosili v svojih mladih, pustolovščin polnih letih. Niti ena oseba v romanu ni "čisto normalna", vsak nosi v svojem telesu ali duši prekletstvo, ki ga še kako boleče občuti tako njegov nosilec kot tudi bližnja in daljna okolica. Na prvi pogled se zdi tak pogled na odtujeno in izrojeno zahodno civilizacijo nesramno prepesimističen. Toda če se bralec, ko odloži knjigo, udobno zlekne v naslonjač in se z daljinskim upravljalcem sprehodi po nekaj ducatih programov, s katerimi mu streže lokalna kabelska televizija, presenečen ugotovi, da gleda prav isto zmes sadizma, strahot, surovosti in bizarnosti, ki jih slika pričujoči roman. In slika jih kot osupljiv protest mladih proti razkroju vrednot, proti brezobzirnemu karierizmu in samozadovoljnemu porabništvu, proti razčlovečenju in pohlepu sodobne globalne vasi, imenovane Svet. (**Jaka Železnikar**)

Anne Merrick: NEKDO JE POTRKAL. Prevedla Irena Duša. Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Najst). Krajši angleški roman za mladino v prvi polovici pripovedi nedvoumno sledi tradiciji angleškega socialno obarvanega realizma prepoznavno dickensovskega tipa: siromaščina,

lakota, tatvine za preživetje in iz strahu pred odraslim (očimom), grožnje, nasilje, beg za življenje, "dobra vila" v podobi ljubke mlade rešiteljice, happy end. *Oliver Twist?* Zgodbeno kar bližnji sorodnik, le da so orisi trpinčenega, skoraj že poživaljenega otroka in njegovega bednega okolja podani skrajno stilizirano: le najnujnejše od konkretnih dejstev in personalna otroška perspektiva, ki "deluje" na občutkih, skrajnih čustvih, fizičnih zaznavah. Atmosfera je zato še grozljivejša. Vendar se skozi težke preizkušnje na begu počasi jasni v tolažeče pravljlični preobrat. K pravljličnosti dogajanja ne prispeva samo happy end, ampak tudi punčka iz cunj (haloweenski "capin"), Mimi, Todova zvesta spremljevalka, na dobesedni in simbolični ravni njegova lastna kreacija, njegov nezavedni alter ego, oddaljeni in miselno neartikulirani spomin na (srečno) rano otroštvo. Kam naposled prispe Tod, na katera vrata potrka kot "nekdo", ki je sledil Mimini (vložni alegorični) pravljici, ostane skrivnost vse do konca zgodbe, ki je "dramaturško" klasično pretehtana. Po vsem naštetem je jasno, da uspeha, ki ga med našimi zgodnjimi najstniki žanje *Pet prijateljev*, ne bo dosegla, je pa, kljub klišeiziranemu izteku, s slogovno in kompozicijsko izbrušenostjo ter zasledovanjem polzavednega junakovega "mišljenja", prava mala umetnina. (Vasja Linzner)

Uri Orlev: ŽIVAL IZ MRAKA. Prevedla Tanja Mlaker. Mladinska knjiga, Ljubljana 1998 (Andersenovi nagrajenci). Psihološki nasveti v stilu "kako pomagati otroku premagati strah pred ..." redno pozabijo upoštevati otroško domišljijo. Izraelski pisatelj pa jo. "Žival" je najprej sama strašljiva nočna tema, ki jo deček sčasoma spontano personificira (bolje, animalizira) v živo bitje, prijatelja, prek katerega reflektira svoj mali svet od veselih do mračnih dogodkov, od predstave o nastajanju življenja do predstave o posmrtnem življenju, od vsakdanjih vragolij do politike – zgodba se namreč dogaja v Izraelu, malo po jom kipurski vojni, v kateri dečko izgubi očeta, dobi sestro dojenčico in prijaznega očima. Kljub eksplozivnemu dogajalnemu prostoru je izraelska stvarnost (z izjemo očetove smrti in strašljivih sanj o hudobnem Arabcu) zastopana samo kot blede ozadje; zgodba se osredotoči na domišljije polno subjektivno stvarnost, v kateri igra "žival" (pisateljsko zelo spretno zamišljeno) vlogo sintetizatorja. (Vasja Linzner)

Karl R. Popper: LOGIKA ZNANSTVENEGA ODKRITJA. Prevedla Darja Kroflič; spremno besedo napisal Bojan Borstner. *Studia humanitatis*, Ljubljana 1998. "Odprta družba" je v Sloveniji verjetno najbolj znana besedna zveza, katere avtor je sir Karl Raimund Popper (iz slovite knjige *Odprta družba in njeni sovražniki*), saj jo najdemo v uradnem imenu vsem dobro znanega "Sorosovega sklada". Verjetno pa bo ostal Popper zapisan predvsem kot eden največjih filozofov znanosti dvajsetega stoletja – in to predvsem zaradi *Logike znanstvenega odkritja*, njegove najpomembnejše knjige. Za tiste, ki s(m)o bolj v "literarnih vodah", je branje takega "analitično-znanstveno" pisanega teksta vsekakor naporna, morda tudi koristna duhovna vaja. Zanimiv je Popprov "realistični" (v običajnem pomenu te besede) pristop k znanosti (seveda tu močno poenostavljam): po eni strani trdi, da o znanstvenih ugotovitvah ne moremo reči, da so gotove, ampak kvečjemu, da še niso bile ovržene. Po drugi strani je Popper prepričan, da je še vedno znanost tista, ki se približuje Resnici, še več, o napredku v znanosti govorimo prav, kolikor bolj se ji znanstvena teorija približa. Večina knjige je tako posvečena kriterijem ugotavljanja, katera teorija je resničnejša od druge, torej metodologiji. Marsikoga bo presenetila Popprova izredno široka definicija metafizike, saj pokriva tako rekoč vse trditve, ki niso empirično preverljive. Kot zanimivost naj navedem še to, da se proti koncu knjige Popper loti tudi svojevrstne re-interpretacije kvantne fizike (deloma tudi polemizirajoč z Wernerjem Heisenbergom); prav zaradi velike popularnosti nekaterih paradoksov iz te veje fizike bo morda *Logika znanstvenega odkritja* produktivno branje za vsakogar, ki ga zanimajo njihove filozofske implikacije. (Samo Kutoš)

Nigel Rees: VELIKI SODOBNI BONTON. Prevedla Jasna Kešpret. *Mladinska knjiga*, Ljubljana 1998. Klasični bontoni, ki jih imamo v slovenščini dostopnih kar nekaj, so pisani s stališča "subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve". Po navadi je dolgočasen. Tako dolgočasno pisan in tako nepraktičen, da se bo značajan bralec mrko odločil pojesti grah z žlico, ne pa galantno pikaje ga na vilice. Pri tem mu je v tolažbo alibi, ki mu ga daje avtor dotičnega bontona: mister Rees je pragmatičen Anglež, ki se je kočljivega predmeta lotil študiously in komparativno – obilica citatov iz stoletnega korpusa tovrstnih priročnikov je komični insert, ki do

hermetičnih vedenjskih kodeksov vzbujajo zdravo ironično distanco – ter s pogosto šaljivo osebno izkušnjo nesrečnega pripadnika višjih družbenih slojev, tistih, ki so po naravi najmanj pragmatični. Reesov bonton je s tega vidika prav revolucionaren in svojo prevratnost tudi argumentira: to, kar izsmejuje, je samonamenska "etiketa", za razliko od bontona, ki smiselnost svojega početja projicira v prijazne družbene temelje olike in omike. Primer: nasvet, kaj je dopoldne storiti mladcu, ko se zmeden medlo spominja dame, s katero je preživel definitivno samo eno noč. Odgovor tiči pod suhotnim naslovom "Medsebojni odnosi in spolnost". Liberelec pač – in šegav zgodbar. Poslednje priporočilo za branje je dejstvo, da se ni mogoče smejeti ničemu, česar ne poznaš. Rees je revolucionaren bontonar tudi v tem, da seznanja tako s konvencijo kot z možnostmi, da jo izsmejimo. (Vqasja Linzner)

Fernando Savater: ETIKA ZA AMADORJA. Prevedla Marjeta Drobnič. Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Najst). Kaj je svoboda? Kako naj se obnašam do ljudi, da mi vrnejo tisto, kar od njih že vnaprej pričakujem in želim? Kaj so pravičnost, morala, umerjenost? Kaj je dobro? Vsa ta temeljna vprašanja etike osvetljuje španski filozof Fernando Savater z izredno preprosto, toda jasno mislijo. Knjiga je namenjena odraščajoči mladini, natančneje, Savaterjevemu sinu Amadorju (nekakšnemu sodobnemu Nikomahu), ki mu je oče zapisal nekaj temeljnih načel etike, pojasnil pojme morale, dobrega, poudaril pomembnost osebne želje, kako živeti dobro, in podobno. Vsako poglavje na koncu prinaša nekaj izbranih citatov o obravnavani tematiki iz Frommove *Etike in psihoanalize*, Senekovih *Pisem prijatelju*, Thomasa Mora *Utopije* in Spinozove *Etike*, če naj navedemo samo najpomembnejše. Izredno zanimivo razpravljanje o etiki, ki "poskuša ugotoviti ... kaj pravzaprav [sic!] je, to blaženo življenje, ki bi ga želeli uživati" (str. 83), je dopolnjeno s primeri iz Aristotelove *Nikomahove etike*, pa tudi biblije (zgodba o prodanem prvorojenstvu), Rabelaisevega romana *Gargantua in Pantagruel* (o telemski opatiji) in drugih. Ti primeri slikovito ponazarjajo Savaterjevo simpatično razlago etike svojemu sinu, pravzaprav vsem mladim, ki želijo v svojem življenju uživati predvsem dobro – iz samega življenja in zanj, ne pa proti njemu. Zato si knjiga zasluži ne samo toplo priporočilo za branje, ampak predvsem premišljevanje. (Andrej Koritnik)

Zbirka NOVI PRISTOPI

(slovenska esejistika)

Marko Juvan: **IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI
LITERaturi** (1990)

(razprodano)

POGLEDI NA BARTOLA (J. Kos, I. Novak Popov, T. Virk,
D. Bajt, B. Paternu, M. Juvan, H. Glušič, T. Peršak, L. Kralj)
(1991)

(cena 1.050 SIT)

Vid Snoj: **ZGODNOST** (1993)

(cena 1.470 SIT)

Matej Bogataj: **KONEC KONCEV ...** (1993)

(cena 1.470 SIT)

Andrej Blatnik: **LABIRINTI IZ PAPIRJA. Štoparski vodnik po
ameriški metafikciji in njeni okolici** (1994)

(cena 1.995 SIT)

Tomo Virk: **BELA DAMA V LABIRINTU. Idejni svet J. L.
Borgesa** (1994)

(cena 1.995 SIT)

Janko Kos: **NA POTI V POSTMODERNO** (1995)

(cena 2.499 SIT)

Uroš Zupan: SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE (1996)
(cena 1.890)

Matevž Kos: PREVZETNOST IN PRISTRANOST. Literarni
spisi (1996)
(cena 2.480 SIT)

Slavo Šerc: NEMŠKA KNJIŽEVNOST DANES (1996)
(cena 2.280 SIT)

Marko Juvan: DOMAČI PARNAS V NAREKOVAJIH.
Parodija in slovenska književnost (1997)
(cena 3.750 SIT)

Tomo Virk: TEKST IN KONTEKST. Eseji o
sodobni slovenski prozi (1997)
(cena 3.750 SIT)

Milan Dekleva: GNEZDA IN KATEDRALE. Eseji (1997)
(cena 2.150)

NAROČILA, DISTRIBUCIJA IN PRODAJA:
LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale,
tel./faks: 061 716-399

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Matevž Kos (glavni urednik)
Samo Kutoš (odgovorni urednik)
Andrej Blatnik
Ignacija J. Fridl
Vanesa Matajc
Uroš Zupan

Sekretarka uredništva:

Vanesa Matajc

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

Gosposka 10, 1000 Ljubljana, tel./faks 061 214-369

Uradne ure:

torek od 20. do 21., četrtek od 11. do 12. ure

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 700 SIT

Naročila, prodaja, distribucija revije**in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

Lunik d.o.o., p.p. 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: TOV

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, d.d.

ISSN: 0353-5622

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-428/92 z dne 11. 6. 1992
šteje revija Literatura med proizvode, za katere se plačuje
pet odstotni davek od prometa proizvodov.

Oktober 1998, št. 88, letnik X